

Ю.Я. Герчук

ОСНОВЫ художественной грамоты



Герчук Ю.Я.

Г 37 Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства: Учебное пособие. — М.: Учебная литература, 1998. — 208 с.: ил.
ISBN 5-526-00009-5

Цель настоящей работы — представить произведение искусства как целостную структуру, все элементы которой участвуют в воплощении художественного замысла. В доступной и увлекательной форме автор рассматривает проблемы художественного творчества, опираясь при этом на фундаментальные законы искусства, выясняя смысл и характер его выразительных средств.

Представляя собой элементарное введение в структуру художественного языка, это пособие может быть использовано на начальных стадиях как профессионального, так и общекультурного изучения изобразительного искусства — в художественных институтах, училищах, школах, на художественно-графических факультетах пединститутов, а также в старших классах общеобразовательных школ и лицеев, особенно с гуманитарным уклоном. Оно может послужить подспорьем в расширенном внеклассном изучении искусства и в процессе самообразования.

ББК 85.1

ISBN 5-526-00009-5

© Герчук Ю.Я., 1997
© Издательство «Учебная литература», 1997
Все права защищены

ОТ АВТОРА. ЧЕМУ И КОГО МОЖЕТ НАУЧИТЬ ЭТО ПОСОБИЕ

Что значит *понимать искусство* и можно ли научить такому пониманию?

Наше общение с художественным произведением — сложный психологический процесс вживания в созданный художником мир, в иной, и нередко глубоко чуждый зрителю, характер восприятия жизни. В каких-то случаях этот путь может показаться делом простым, сведенным к прочитыванию сюжета: кто здесь изображен, что именно происходит на картине (ответ прямо подсказывают «говорящие», специально подобранные детали). Но часто задача оказывается более сложной и произведение предстает каким-то ребусом, разгадываемым кое-как по наитию или так и остающимся загадочным.

Однако и с более «понятными» образами не все обстоит благополучно. Исчерпывается ли их смысл тем, что поддается пересказу? Едва ли не большинство даже образованных людей ориентированы до сих пор на элементарное, поверхностно-натуралистическое восприятие изобразительного искусства — с точки зрения лишь зрительного правдоподобия и на сюжетно-повествовательное, можно сказать — литературное «прочтение» его образов. Все иные, более «отвлеченные», не столь прямолинейно выраженные смыслы ими не улавливаются, сложнее построенные образные структуры отторгаются. Повинна в этом в не-малой степени традиционная система образования, восходящая к тем давним временам, когда филология была единственной академической наукой, включавшей в сферу своего внимания художественные проблемы. Вслед за ней школа отдавала предпочтение искусству словесному, учила понимать в первую очередь художественную литературу. В живописи, так же как и в скульптуре, внимание невольно привлекалось к тому, о чем легко рассказать словами, к сюжету, к литературной стороне произведения. Между тем, этот взгляд на все искусства сквозь призму литературы ограничивает возможность постижения иных, имеющих не словесную природу, художественных ценностей.

В последние годы все заметнее становится общественная потребность в произведениях эмоционально насыщенных, одухотворенных. Но в области изобразительных искусств она нередко удовлетворяется весьма грубыми поделками, доступными невзыскательному вкусу. Подлинные богатства живого современного искусства пока еще не востребованы обществом. Поверхностным остается и понимание классики. Вот почему открыть учащимся путь к подлинным ценностям изобразительного — не словесного по своей природе — искусства может и должно специальное введение в эту область.

Эту задачу и ставил перед собой автор предлагаемого пособия. Цель работы — представить художественное произведение — картину или статую, гравюру, рисунок — как целостную, сложно организованную структуру, где все элементы (а не только повествовательные) участвуют в воплощении художественного замысла, создавая ту или иную образную картину мира. В такой системе не может быть элементов «формальных», то есть самоцельных или чисто технических, лишенных своего образного значения, безразличных к ее содержательной стороне. Расположение частей (композиция), способы передачи пространства и формы, характер рисунка и колорит, материалы и техника их обработки и использования — все это выразительные средства художника, особый язык, активные носители образного смысла. Как и всякий язык, он имеет свои законы, своего рода грамматику, изучение которой позволяет полнее и тоньше понимать произведение, глубже проникать в него.

Преподавателям художественных дисциплин — живописи и рисунка, истории искусства и всеобщей истории культуры — это пособие даст необходимый материал для теоретического введения в предмет, словеснику и историку подскажет профессиональную точку зрения на используемый в их курсах изобразительно-художественный материал, поможет трактовать его адекватно и без вулгаризации. Пособие может быть использовано и для расширенного внеклассного изучения искусства, а также, благодаря простоте изложения сложных художественных проблем, для самообразования.

Пособие выполнено при содействии международного фонда «Культурная инициатива» в рамках конкурса по программе «Обновление гуманитарного образования в России» и вошло в число победителей на конкурсе.

Глава I. О ЯЗЫКЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

1. Языки словесные и «язык» изобразительный

На титульном листе этой книги употреблено слово *язык*, но не в обычном, а в расширительном смысле. Поэтому нужно объяснить его.

Речь будет идти о «языках» живописи и скульптуры, рисунка и фотографии — одним словом, различных форм и видов изобразительного искусства, о языке изображений.

Разговаривая, читая, размышляя, мы пользуемся *языком* в узком и точном смысле этого слова, языком *словесным*. Это система знаков, выработанная человеческим обществом как средство общения. Таких языков множество, и одни и те же смыслы передаются в них разными знаками. Слова с общим значением по-русски, по-китайски, по-английски звучат непохоже. Да и способы соединения и взаимодействия этих слов — грамматика, синтаксис у этих языков совершенно разные. Чтобы пользоваться языком, ему нужно научиться. Ребенок осваивает родной язык — тот, на котором говорят в его семье, его обществе — в первые годы своей жизни. В дальнейшем он уже пользуется им не задумываясь, как привычным орудием. Но вот он встречается с языком чужим, иностранным, и все нужно начинать заново, изучать этот язык с самого начала.

С *изображением* дело обстоит иначе. На первый взгляд — совершенно наоборот. Нарисованная на бумаге птичка или цветок одинаково понятны людям, говорящим на разных языках. Мы просто узнаем их — как узнаем реальные предметы в действительности. Рисунок обладает свойством *наглядности*: он пользуется не условными знаками вещей, но прямыми отображениями их формы. Тем не менее изображения тоже можно считать своеобразными знаками: не являясь самими вещами, они их представляют, обозначают. Такого рода изобразительные знаки называются *иконическими*, от греческого слова «ейкон» — изображение.

Иконическими знаками пользуется не только искусство. С их помощью можно передавать сообщения различного рода.

Так, самой ранней формой письма, еще не связанной с определенным словесным текстом, были рассказы в картинках, *пиктография*. Использовались подобные знаки-изображения и позднее, например, в старинных вывесках без слов, адресованных часто людям неграмотным. Да и в современной городской жизни используется множество рисунков-указателей, обычно очень схематичных, но понятных любому. И письменная речь начиналась со знаков-картинок, обозначавших определенные слова: так — вы древнеегипетские иероглифы. Лишь позднее, под воздействием быстрого письма, они свою изобразительность потеряли.

Однако изобразительное искусство использует иконические знаки совсем иначе, чем письменность. Они здесь не переводятся в слова и не извлекаются из тех жизненных ситуаций, в которых существуют представляемые ими предметы. Это искусство создает целостные картины — не называет, не описывает, а зримо показывает нам их. И тем не менее мы имеем право утверждать, что у изобразительного искусства тоже есть свой язык, система знаков, позволяющая художнику обращаться к зрителю, сообщать ему свои представления, мысли, чувства — богатое, хотя и не в словах выраженное содержание.

2. Что значит «понимать» изображение?

Нужно ли специально изучать изобразительный язык, чтобы понимать его?

На первый взгляд — не обязательно: ведь он же нагляден! Но эта наглядность окажется вовсе не такой безусловной, как только мы от простейшего вопроса — что изображено — перейдем к более важным и сложным — *зачем, как и почему*, попытаемся уяснить себе цель и смысл произведения.

Попробуем это сделать на нескольких простых примерах.

Вот — проще простого.

У коричневатой пустой стены на квадратном столике сервирована нехитрая закуска: селедка на оловянной тарелке, на смятой салфетке — круглая булочка, узкий высоченный стакан, видимо, с пивом. Еще здесь глиняный пузатый кувшин, поваленный бокал, трубка и металлическая круглая коробочка — табакерка. Всех вещей — меньше десятка, все понятны. И хотя этот «Завтрак» написан был голландским живописцем **Адрианом Ван Бейереном** более трех столетий тому назад, простые формы выработанных бытом вещей не кажутся и сегодня экзотическими.



А. Ван Бейерен. Завтрак. Масло. Голландия. XVII в.

Мы можем их представить себе в своих руках, на собственном столе: тяжелую бурую тушу грубого кувшина с откидной металлической крышкой на шарнире, стеклянный бокал на фигурной ножке... Пожалуй, лишь курительные трубки сегодня иной формы. Тем более обыденными должны были эти вещи казаться тогда. Так что же привлекло к ним внимание художника?

По-видимому, сама эта обыденность. То, что вещи, которые он изображает, составляют непосредственное окружение человека, его бытовую повседневную среду, его мир. Быт не роскошный (бывали в том веке натюрморты сплошь из драгоценных предметов), зато свой, привычный и уютный, полный тихих радостей обыденной жизни. Голландцы XVII века первыми осознали эти мирные радости частного человека как ценность, достойную воплощения в искусстве.

И вот, самые простые вещи смогли поэтому стать настоящими героями их картин, и им нет нужды быть красивее и богаче, чем они есть на деле. Всем видом своим выражают они собственное достоинство и значение. Поэтому и изобразил их художник так крупно и объемно, проработал кистью с такой любовной тщательностью, с достоверным «портретным» сходством с натурой и убедительной конкретностью их предметных качеств: материала и формы, веса и конструкции. Более того. Посредством зрения художник умеет обратиться и к другим нашим чувствам. К осязанию — мы очень наглядно ощущаем здесь неровную поливу керамики, холодную гладкость стекла, упругость смятой ткани. К вкусовым ощущениям: ведь аппетитная селедка, хрустящая булочка, чуть пенящееся горьковатое пиво тоже входят неотъемлемой частью в художественный мир натюрморта. Предвкушаемое удовольствие от завтрака, конечно же, одна из тем этой картины.

При всем том, было бы неправильно видеть в ней изображенные накрытого к завтраку столика, как он есть, каким его мог художник невзначай где-то увидеть. Нет, скромный бытовой натюрморт на самом деле строго организован художником, а не просто «списан» со случайной природы. Поэтому мы и видим все эти вещи вместе, как целое, единую, стройную группу. Они образуют на холсте подобие пирамиды, вершину которой отмечает высокий пивной стакан, а основание — боковая грань столика с тарелкой, булочкой, лежащим бокалом и табакеркой. Такое построение вносит в композицию элемент симметрии, а значит — порядка, подчиняет одни предметы другим и придает группе скромных вещей оттенок торжественной значительности.

Объединяющим началом служит в картине и свет. Неяркий, комнатный, он падает на группу предметов узким пучком, откуда-то слева, оставляя в глубокой тени не только подстолье, но и весь левый верхний угол картины. От этого — впечатление замкнутости, уютной отъединенности столика от всего окружающего. Покой, тепло, тишина ощущаются, наконец, и в сдержанном колорите картины, где нет ни одного яркого пятнышка, все краски сближены, варьируются лишь от коричневого до серого цвета.

Но стройный порядок умело смягчен в композиции долей беспорядка. Поэтому в нем и нет сухости, чопорности. Свободу вносит положение столика — он сдвинут к правому краю холста, однако уравновешен густой и тяжелой тенью на стене слева. Сбивают порядок небрежно скомканная салфетка, поваленный бокал, просыпанная щепотка табака. От этого — чувство непринужденности, ощущение, что вещи не закреплены намертво на предписанных им местах, могут быть сдвинуты и даже уже сдвигались. Определенная мера упорядоченности и свободы, равновесие и гармония этих противоположных начал — важная характеристика того мира, который нам представляет художник, и не столько «малого» мира вещей, сколько большого, человеческого мира.

Художник изображал только вещи, но рассказал нам, оказывается, о чем-то бесконечно более важном: о своем восприятии жизни. Он глубоко и полно воплотил на холсте свой мир, дал нам его не просто понять и увидеть, но буквально почувствовать, пережить вместе с ним. Он пользовался языком изображения, языком живописи, вроде бы таким скромным и строгим, безоговорочно верным видимости изображенных вещей. Но передал с его помощью нечто, лежащее за этими вещами. Малый мир вещей оказался воплощением мира человеческих ценностей, духовного богатства художника, его эпохи, его земли и народа.

Все это станет нам еще яснее, когда мы сравним старый голландский натюрморт с другим, относящимся уже к иному времени — с картиной итальянского живописца Джорджо Моранди, написанной немногим более полувека тому назад.

Здесь тоже небольшая группа простых вещей, расставленных на гладкой доске — фаянсовые кувшины, красный и белый, фаянсовая красная ваза, коробки, банки. Не все вещи понятны, например, стоящий слева цилиндр на ножке. Быть может, итальянцы и знают, что это за штука, но нам, незнающим, такое

непонимание в этом случае почему-то не очень мешает. Вещи у Моранди, тоже взятые, конечно, из быта, не образуют, как у Бейерена, картину жизни, не стремятся сохранить атмосферу этого быта. Они объединены не по законам своих бытовых связей, а по каким-то иным, имеющим отношение к их форме и цвету, но не к их назначению и месту в быту. Поэтому натюрморт XX века оказывается гораздо более отвлеченным, чем старинный. У него другая задача — скорее музыкальная, чем повествовательная.

От каждой вещи Моранди берет минимум ее качеств: цвет, линии контура, свет и тени на поверхности. Мы видим прихотливую игру форм: своеобразный диалог расширяющейся кверху вазы и книзу расширенного кувшина. Их тесную связь подчеркивает переключка цвета. Мы видим вариации сходных форм двух кувшинов — в одном мягко, а в другом почти угловато очерченных, и притом в разных поворотах и контрастных по цвету. Белый еле отличим от фона, а красный выделяется на нем четким силуэтом и к тому же резко рассечен пополам белой полосой ручки.

Все формы в этой композиции вертикальны, и это подчеркивает ритмичность их расположения в пространстве. Но ритм здесь не механичен. И сами вещи различны по размерам и цвету, и их расстановка лишена жесткого принуждения: то ближе, то дальше от нас, с просветами или слегка заслоняя друг друга. Три крупные вещи в глубине (красная — белая — снова красная), три меньшие — на их фоне впереди; еще одна, нарушая слишком полную симметрию, поставлена слева. По высоте она чуть меньше дальних предметов, по цвету связана с ближними. Такая непринужденная с виду композиция оказывается организованной весьма четко.

Вся группа тесно сближенных предметов окружена свободным, светлым пространством и кажется от этого еще более сжатой и тесной. Мерцающий серовато-серебристо-белый холодный фон выделяет и изолирует ее. Между тем и каждый отдельный предмет обрисован ясно и просто, сведен к самым общим очертаниям и погружен в то же мерцающее, слегка туманное, съедающее все подробности пространство. Лишь белый кувшин, почти слившийся своей освещенной стороной со светлым фоном и наполовину заслоненный стоящими перед ним предметами, вносит ноту таинственной неопределенности в архитектурную стройность композиции.

В картине есть строгий аскетизм, подчеркнутый сдержанностью сумеречно-сурового колорита — аккорда красно-лиловых, серо-коричневых и бело-сизых тонов. И при всей музыкальности изысканной игры форм и контуров от нее веет холодком почти лабораторного исследования абстрактных законов ритма и пластики, гармонического согласия объемных форм и пространственных пауз между ними.

Попробуем теперь «прочитать» композиции иного рода — наполненные людьми, драматическими событиями, движением.

Есть темы, к которым бесконечно возвращаются художники разных веков и народов. Значительная их часть связана со священной историей — событиями, о которых рассказывает Библия, глубоко драматичными и полными в то же время значения, далеко выходящего за пределы конкретного сюжета отдельной сцены. С одной стороны, это эпизоды из жизни определенных, известных нам по именам людей. С другой — с этими же происшествиями связаны представления о всеобщих судьбах мира и человечества.

«Положение во гроб» — один из таких сюжетов. Тело мертвого Христа, только что снятое с креста, на котором Его распяли, готовится похоронить близкие ему люди. Среди них Его мать Мария, верные ученики Иосиф из Аримафеи и Никодим. В большой картине итальянского художника **Караваджо**, написанной в самом начале XVII века, это событие предстает во всей конкретности, до осязаемости реально. Он изобразил сцену на краю могилы, прямо на надгробной плите, развернутой углом в сторону зрителя. Двое мужчин несут, склонившись, тяжело обвисшее обнаженное тело казненного. Грубый загар их лиц, рук и ног подчеркивает Его смертную бледность. Выдвинутая на передний план, вплотную к зрителю, эта группа как бы присоединяет и его к участникам события. Три женщины за ними широкими, патетическими жестами передают, каждая по своему, свою скорбь и трагизм происходящего.

Но главное, что выражает драматизм происходящего — это резкий свет и глубокая тьма, из которой персонажи выступают нам навстречу. Темный фон выделяет и подчеркивает «говорящие» жесты вскинутых рук, жесткая светотень скульптурно лепит скорбные лица, безжизненное тело Христа и напряженные мускулы ног несущего. Правда натуры, анатомическая достоверность в передаче человеческого тела, материальная, физическая ощутимость изображаемого —

вес, плотность, объемность подчеркнуты художником. Они и должны заставить нас пережить изображенную сцену как реальность. При этом персонажи Караваджо, будь то его современники или христианские святые, это грубоватые, ничуть не приукрашенные, часто некрасивые люди. Он не идеализирует человека, не отбирает благородно-прекрасные черты, он пишет с натуры. А натурщики его — это большей частью итальянское простонародье, те люди, которых можно было встретить в римской уличной толпе начала XVII века. И потому сам евангельский эпизод отрывался от своей многовековой древности, происходил как бы в этой толпе, здесь и сейчас, перед теми, кто смотрел на картину. И сам Христос мог казаться одним из них, человеком из той же среды и сострадать Ему можно было, как своему, близкому человеку.

В совсем иной мир переносит нас небольшая русская икона XV века. Что общего может быть у нее с шумной итальянской картиной?

Оказывается — сюжет. Он тот же, «Положение во гроб». Момент события изображен, правда, несколько иной. Тело Христа, спеленутое с ног до головы белой тканью, уже лежит в гробу, над которым скорбно склоняются прощающиеся. Смерть Его четко обозначена этими белыми пеленами, однако представить ее с той физической осязаемостью и конкретностью, какую мы видим у Караваджо, иконописец не пытается. Мир его вообще несравненно менее реален, искусство обращено не к внешней правде происходящего, а к чему-то иному. Об этом говорит и весь изобразительный язык иконы — далекий от правдоподобия, но в своем роде очень выразительный и богатый. Здесь особые способы передачи пространства — так называемая *обратная перспектива* (нам с ней еще предстоит подробно познакомиться в следующей главе), свои приемы построения человеческих фигур с их жестами и позами и всего, что их окружает. Здесь отсутствует передача освещения — ни света, ни тени иконопись не знает, а потому совершенно иначе воспринимается в ней и цвет. Он плотный и ровный, передает лишь окраску, а не материал или характер поверхности и не форму предмета, например, ткани с ее складками, которые лишь обозначаются тонкими линиями. Зато тем большую роль играет в иконе силуэт фигуры, выразительная линия ее контура, четко отделяющая изображение от фона. Эта плоскостность цвета и рисунка тесно связаны с пространственным строем изображения, не уходящего в кажущуюся перспективную глубину, но

как бы стелющегося по плотной поверхности доски, на которой написана икона.

Таким образом, цвет в иконописи не передает непосредственное впечатление от натуры. Он скорее выбран и четко обозначен иконописцем. И так же обозначены, а не «срисованы» позы фигур, их жесты, выражающие скорбь, нежность к усопшему, душевное состояние персонажей. Вот здесь нужно вспомнить, что изображение, как уже говорилось, тоже может быть знаком: не непосредственным отображением реальности, но точно найденным обозначением ее характера и смысла, как их понимает художник.

Воображению средневекового человека такого изобразительного знака было достаточно, чтобы воспринять обозначенное им явление не только разумом, но и чувством. Его ничуть не смущало, что дерево заменяет в иконе целый лес, две башенки сходят за город. Да и в самом их изображении не требовались архитектурная точность и детальность. Напротив, она могла помешать, заставила бы нас эти простые обозначения места разглядывать слишком внимательно, придала бы им равную роль с вещами несравненно более важными — со священным сюжетом и его героями.

Характерный пример такого рода условности в передаче внешней среды, места действия видим мы и на иконе «Положение во гроб». Заполняющие ее фон ступенчатые уступы, похожие, пожалуй, на какие-то странные домики, изображают на самом деле горный пейзаж. К такому схематическому обозначению его постепенно свели русские иконописцы, жители северных равнин, не видевшие настоящих гор.

Всеобщий, вселенский смысл изображаемого события гораздо важнее для средневекового иконописца, чем его внешние конкретно земные обстоятельства, из которых отбирается лишь самое главное. Поэтому и ощущение места и времени выражено у него не столь отчетливо, как в живописи нового времени, обратившейся к впечатлениям натуры. И наконец, отсюда же особая символичность иконы, насыщенность ее знаками, несущими религиозное содержание. К таковым можно отнести, например, *нимбы* — золотые круги-сияния, окружающие головы святых.

Но условности изобразительного строя иконы, некоторая ее отвлеченность от реальных обстоятельств передаваемой ситуации ничуть не делает это искусство менее художественно полноценным, не столь эмоционально богатым и выразительным.

Ведь иконописец трудился с искренней верой, с глубоким сочувствием, с безусловным убеждением в достоверности и в величайшем, неисчерпаемом значении изображаемых событий. Притом он опирался на многовековую традицию, закреплявшую хорошо выработанные способы воспроизведения каждого из этих сюжетов и владел отточенным, по-своему очень строгим изобразительным языком. То, что может показаться в его работе «неправильным» или хотя бы наивным современному, иначе поставленному глазу, воспитанному на пространственных и анатомически верных изображениях, не должно нас обманывать. Это не «ошибки», а иное восприятие мира, требующее для своего воплощения другого художественного языка.

Имя мастера, написавшего икону «Положение во гроб», происходящую из северного русского города Каргополя, нам неизвестно (как и имена большинства русских средневековых иконописцев), но это был художник, без сомнения, замечательный. И сама эта икона — знаменитый, классический памятник русского искусства.

Здесь нет бурной страстности Караваджо — прямого предшественника патетического стиля *барокко*, но скорбная тема воплощена хоть и сдержанно, однако проникновенно и трогательно. Даже сходный на первый взгляд «громкий» жест вскинутых женских рук звучит в обоих произведениях совсем по-разному. У Караваджо в широком размахе ладоней есть что-то от выкрика актера со сцены прямо в зрительный зал. А здесь, на иконе, поднятые и немного сближенные руки не ищут, конечно, никакого зрителя со стороны. Зато очень тонко включены в общий скорбный хор оплакивания Христа, в почти музыкальную переключку жестов. Все скорбящие выражают свои чувства по-разному, но и все вместе. Иконописцу каждый раз нужен для этого иной, особый жест, видимый знак печали, скорби, отчаяния — от горестного вскрика вскинутых рук до трогательного прикосновения к усопшему. И позы, связанные единым ритмом и общим их склонением ко гробу, также передают разные оттенки одного чувства.

Итак, общий сюжет отнюдь не определяет общности смысла, совпадения вложенного в произведение человеческого содержания. И хотя авторы обоих «Положений во гроб» несомненно христиане, сама вера их, что отчетливо видно при сравнении этих произведений, не одинакова. И не потому даже, что один из них католик, а другой — православный, а потому что они люди разных культур и эпох — нового вре-

мени и средневековья. По-разному соотносится в их сознании божественное и земное, вечное и временное, древнее и сегодняшнее. И все это выражено не в сюжете, который совпадает, а в том, какими средствами они нам этот сюжет передают. В самом языке искусства.

3. Элементы языка изображений

Обычный язык состоит из слов, слова — из звуков (они в письменной речи обозначаются буквами). А из чего состоит язык изображений?

Его состав и структура сложнее, они не так легко поддаются классификации и анализу. Можно сказать, что произведение изобразительного искусства говорит сразу несколькими языками. Они дополняют друг друга, и целое нельзя полно и правильно прочесть, учитывая и понимая лишь какой-нибудь один из этих языков.

Словесной речи как будто соответствуют изображения конкретных вещей, людей и действий: не все ли равно, назвать их словом или нарисовать? *Предметы и фигуры* — это как бы «существительные» зримой речи. Есть и «прилагательные» — это видимые реальные свойства вещей: *шероховатый* сосуд, *блестящий* меч, *красный* плащ. Если изображено действие, можно говорить и о «глаголах». Жесты и мимика связывают персонажей друг с другом, передают их отношение к происходящему — *гнев*, *печаль*, *радость*, воплощают внутреннее состояние героя, его переживания. Получается что-то вроде неподвижного театра изображений.

«Играют» в этом театре не одни только зрительные образы, но и все связанные с ними представления об изображенных людях, вещах, явлениях. Мы можем ощутить в картине тяжесть мертвого тела, шероховатую грубость каменной плиты, шелковистую мягкость ткани. Аромат цветов, острый вкус разрезанного пополам лимона сохраняются в натюрморте, хотя от него не пахнет цветами, а написанный красками лимон никак нельзя попробовать на язык.

Но это далеко не все. Мы видели уже, что подлинный смысл произведения не может быть выражен только средствами, которые так прямо и просто переводятся на язык словесный. Есть еще глубинные, скрытые значения, для понимания которых оказывается важным расположение изображенных предметов в про-

странстве, объединяющий их ритм, само построение этого пространства, в одних случаях уводящее наш взгляд в глубину, а в других, напротив, — выстраивающее перед нами персонажей в ряд на плоской поверхности. Сюда же относится избранный художником порядок, жесткий или, напротив, свободный, допускающий некоторые нарушения. Все это — средства *композиции* произведения, своего рода архитектура того мира, в который оно нас вводит.

Настроения, чувства, живое отношение художника к тому, что он показывает, передаются, как мы видели, не только средствами зримого повествования, но и самым характером изображения. Мягкая дымка или мощно лепящая форму светотень, круглящийся объем или плоскостная, почти бестелесная фигура, обтекаемая певучей и гибкой линией контура, это, конечно, совершенно разные образы, вне зависимости от сходства или различия сюжетов. К этой же области художественного языка относится и *выразительность цвета*. Ведь он не только передает реальную окраску предмета. Его роль в изобразительных искусствах, и особенно в живописи, несравненно многообразнее и сложнее. Цвет может передать характер среды — ее туманную густоту или чистоту и прозрачность; позволяет ощутить предмет — его тяжесть или легкость, характер поверхности, объем. Он способен создавать настроение, печальное или радостное, вносить бурный драматизм или спокойную ясность, например, в пейзаж, в изображение природы, лишенное какого-либо сюжетного содержания.

Наконец, есть своя выразительность и у самой *техники изображения*. Картина, написанная маслом, производит иное впечатление, чем прозрачная акварель, пусть даже они изображают одно и то же. Рисунок карандашом звучит совершенно иначе, чем *ксилография* — отпечаток с доски, на которой тот же рисунок был вырезан резцом по твердому дереву. Очень ярко проявляет свои художественные особенности материал скульптуры. Хрупкий глянцевито-белый фарфор и тяжелый, зернистый, несокрушимый гранит; слоистое дерево и звонкая кованая медь — какие разные образные возможности стоят за этими материалами еще до того, как они претворились в статую! И конечно, выбор скульптора никогда не может быть случайным. Он возьмет тот материал, который больше всего отвечает его творческой задаче.

Не случаен и размер произведения: картина, занимающая целую стену в музее, звучит иначе, чем миниатюра, которую можно

взять в руки и, любуясь, поднести к глазам. Памятник на площади и статуэтка на комодике по-разному относятся к зрителю.

За тем, что нарисовано или вылеплено, мы видим и как это делалось. Движение руки художника, превратившись в мазок кисти, в штрих карандаша, остается в произведении, а его медлительная тщательность или непринужденная легкость странным образом переходят и на предмет, который таким образом изображается.

Далеко еще не все возможности языка изображений были названы в этом беглом перечислении. Мы встретимся далее и с иными, например, с *символическими* значениями, которые придавались некоторым предметам в той или иной культуре. Такие предметы могли составлять композицию, имеющую кроме очевидного сюжета скрытый символический смысл, понятный знатоку, умеющему читать эти символы. Но пока довольно. Нам важно было убедиться в многослойности изобразительного языка, в его способности не только рассказывать, но и обогащать свой рассказ многими и важными смыслами. Теперь пора обратиться к этим смыслам и привести наши первые наблюдения над ними в некоторый порядок.

4. Система смыслов художественного произведения

Попробуем как по ступенькам подняться от простейших и общепонятных значений изображения к таким, которые требуют для своего постижения известного опыта, внимания, а часто и дополнительных знаний. Конечно, те несколько примеров, по которым мы начали знакомиться с языком искусства, не могут дать нам сколько-нибудь полную систему таких значений. Но нам пока довольно и самого общего представления о том, каким образом такая система может складываться.

Мы выяснили, что все рассмотренные произведения имели *предметный* уровень смысла, то есть могли ответить на вопрос *что* изображено. Ответ этот очевиден: такие-то вещи на столе или на доске; группа людей, несущих покойника или стоящих у гроба. Однако же в своей элементарности ответ этот, представляющий собой не более чем инвентарь изображенного, нам неинтересен. И мы начинаем выяснять, что же свело этих людей или предметы вместе, что происходит между ними.

Назовем это уровнем *сюжета*. Он очень важен для понимания смысла произведений, рассказывающих нам о тех или иных событиях, для произведений *повествовательных жанров*. Иногда смысл событий представлен достаточно полно в самой картине, мы можем его выяснить из нее без всяких дополнительных сведений. Но в ряде случаев изображается событие, смысл которого предполагается известным нам заранее. Он может относиться к религии, исповедуемой там, где произведение создавалось, к истории страны, к более или менее известному литературному источнику. Картина или икона, рисунок, статуя оказываются тем самым не вполне самостоятельными. Они лишь звенья культурной цепи и могут потерять для нас значительную долю своего смысла, если цепь нарушена и источник сюжета нам, людям другой культуры, не знаком. К таким сюжетам относится, безусловно, и «Положение во гроб», непонятное во всем своем значении и в многочисленных, остающихся за пределами живописного образа, обстоятельствах без знания Евангелия. Заметим кстати, что и на предметном — самом простом уровне мы можем иногда встретить изображения вещей нам не понятных, чуждых нашему времени и культуре.

Свой сюжетный уровень есть, как мы видели, и у натюрморта, хотя он и не ведет прямого повествования о событиях. Таков «Завтрак» Бейерена с его накрытым столом, посудой, едой, показывающий нам бытовую среду и обычаи старой Голландии. А вот у натюрморта Моранди сюжета в этом смысле, пожалуй, нет совсем. Его вещи сведены в картину не общностью их бытовой роли, не жизненным взаимодействием, а чем-то иным. Тем острее ощущаем мы между ними какие-то иные, в других уровнях лежащие отношения и связи.

Таким образом, те или иные уровни смысла могут быть в произведении опущены, не выявлены. А те, что присутствуют, оказываются в разных случаях не одинаково активными — то ведущими, привлекающими основное внимание, то дополнительными и второстепенными.

Вернемся теперь к двум «Положениям во гроб». Евангельский сюжет связывает как икону, так и картину (впрочем, обе они предназначались в этом случае для помещения в церковь) с верой, религиозными убеждениями и представлениями их создателей и тех, к кому эти изображения обращались. Мы видим здесь уровень *религиозно-философский*, включающий произведение искусства в более общую и широкую сис-

тему мировоззрения его создателей и всего того общества, в котором они жили.

Религия и философия развиваются за пределами искусства, однако весьма тесно с ним соприкасаются, активно влияют на него, выражают свои идеи в частности и на художественном, изобразительном языке. Взгляды и мысли художника, свойственное ему понимание мирового устройства, его представления о смысле жизни воплощаются в его работе, существенно влияют на ее цели и результаты. Важно и то, что многие религии широко используют искусство в своих целях — для наглядного представления религиозных идей, в богослужбной и молитвенной практике. А такие произведения обязательно должны отвечать определенным, установленным и контролируемым церковью нормам и правилам.

Разумеется, тот или иной философский смысл мог быть воплощен и в произведениях светского, то есть не религиозного содержания, в том числе, как мы дальше увидим, и таких, как натюрморт.

Мы сравнивали два произведения с общим евангельским сюжетом и выяснили, что они воплотили совершенно разное восприятие окружающего мира и самого этого религиозного сюжета, неодинаковое понимание того, как он относится к реальной, по эту сторону изобразительной поверхности, текущей жизни. И все эти различия проявились, как мы поняли, в самих способах изображения, в том художественном языке, на котором этот сюжет нам рассказывался.

Значит, есть еще какие-то уровни понимания, и притом важнейшие, на которых раскрываются наиболее глубокие и тонкие смыслы произведения. Мы будем еще о них много говорить в дальнейшем, а пока упомянем очень кратко.

Во-первых, передавая нам в изображении тот или иной сюжет, художник не просто сообщает определенные сведения о событиях (все равно — реальных или придуманных), но мысленно соучаствует в них, сочувствуя своим героям, радуясь или грустя, восхищаясь или осуждая. Он хочет передать и нам, зрителям, эти чувства, взволновать нас. Это уровень *эмоциональной оценки*, личного переживания, запечатленного на холсте или в камне живого чувства. Очень важный уровень, без которого произведение, собственно, и не было бы художественным, оставалось бы всего лишь информацией — сообщением факта (и к тому же далеко не всегда даже подлинного).

И наконец, то, что можно назвать уровнем *мирового устройства*. Мы видели уже, что сама организация произведения, его композиция, способы построения пространства, характер и размещение наполняющих его предметов, передача света и теней, цвета и формы в своем многообразии отображают представления художников об устройстве окружающего их мира, о мировом порядке. То есть не о физическом только его устройстве, но и о том, что в этом мире главное, а что менее важно, какова связь вещей и явлений, каково в нем место человека и божества, что устроено правильно и хорошо, что неправильно и дурно.

А это значит, что любая картина может рассказать не только о том, что на ней изображено, но и еще о многом, нередко более интересном и важном — о времени, о стране, о людях, о том, как они понимали себя и свое место на земле, во что верили, к чему стремились и чего боялись. Нужно только суметь спросить об этом у картины, научиться читать ее язык.

5. Многообразие художественных языков и трудности их понимания

Язык изобразительного искусства (в данном случае — живописи, которую мы выбрали для первых примеров) оказался при ближайшем знакомстве с ним очень содержательным. Умеющему его «читать» он рассказывает неизмеримо больше, чем простое перечисление или описание изображенного. В своем многообразии он имеет средства для передачи тончайших и сложных оттенков чувства и мысли, выражает отношение художника к тому, что он изображает, и через него — к любым, самым общим проблемам жизни и смерти.

Но именно это богатство делает художественный язык непостоянным, изменчивым. Меняется восприятие жизни художником, меняются и средства его искусства. Они тесно связаны со *смыслом* того, что рассказывается, зависят от этого смысла. Отметим сразу, что это вообще важнейшая особенность языков всех искусств, не только изобразительных.

Язык изображений меняется в зависимости от задачи художника и его отношения к окружающему миру, от времени, в которое он живет, от страны и народа, к которому принадлежит. А значит, мы не сможем составить для него какую-то

единую «грамматику» — свод правил употребления, годный для всех эпох и народов или общий «словарь», где каждому элементу произведения будет заранее дано определенное истолкование. Задача гораздо сложнее — нам предстоит выявить не столько всеобщие и вечные качества художественного языка, сколько принципы и причины его изменений, пути развития, связанные с общим развитием человеческой культуры.

Далеко не всегда уместно применять наблюдения над одними произведениями к объяснению каких-то других, принадлежащих иному времени и культуре. Возвращаясь к нашим примерам, можно заметить, что не стоило бы искать, например, у Моранди отображений итальянского быта — по аналогии с натюрмортом Бейерена. Хотя и Моранди использовал в своих натюрмортах бытовые предметы, он их включал в гораздо более отвлеченные, совсем не бытовые композиции.

Особенно далеко от истины уводят обычно простодушные попытки истолковать по нынешним образцам загадочные памятники древних культур. Стремление навязать им привычные нам прочтения приводит к ошибкам грубым и курьезным. Вот характерный пример.

Ученый математик задался целью отыскать следы пребывания на Земле пришельцев из космоса, посланцев неземных цивилизаций. Одним из доказательств того, что они здесь действительно побывали, стало для него древнее изображение, найденное в пустыне Сахара. По его мнению, это круглоголовая фигура «явно напоминает существо в скафандре» и может быть поэтому «изображением космонавта, опустившегося на нашу планету»...

Однако стоит лишь разглядеть этого «космонавта» не отдельно, а вместе с другими изображениями, найденными в той же пещере и относящихся к той же эпохе, чтобы усомниться в правильности выдвинутого исследователем предположения. Ведь мы там увидим еще множество таких же массивных фигур без шеи, без глаз, ртов и носов на круглых головах. У многих из них ясно изображены босые ноги, у одной — женская грудь. Большая фигура с перевязками и бахромой на руках и ногах (вероятно, охотничий или ритуальный наряд) держит в руке лук, в другой руке у нее, видимо, стрела... Так кто же это, космонавт в шлеме или первобытный охотник?

Между тем, смелая идея многим понравилась, и «древних космонавтов» еще много раз находили среди памятников ран-

И наконец, то, что можно назвать уровнем *мирового устройства*. Мы видели уже, что сама организация произведения, его композиция, способы построения пространства, характер и размещение наполняющих его предметов, передача света и теней, цвета и формы в своем многообразии отображают представления художников об устройстве окружающего их мира, о мировом порядке. То есть не о физическом только его устройстве, но и о том, что в этом мире главное, а что менее важно, какова связь вещей и явлений, каково в нем место человека и божества, что устроено правильно и хорошо, что неправильно и дурно.

А это значит, что любая картина может рассказать не только о том, что на ней изображено, но и еще о многом, нередко более интересном и важном — о времени, о стране, о людях, о том, как они понимали себя и свое место на земле, во что верили, к чему стремились и чего боялись. Нужно только суметь спросить об этом у картины, научиться читать ее язык.

5. Многообразие художественных языков и трудности их понимания

Язык изобразительного искусства (в данном случае — живописи, которую мы выбрали для первых примеров) оказался при ближайшем знакомстве с ним очень содержательным. Умеющему его «читать» он рассказывает неизмеримо больше, чем простое перечисление или описание изображенного. В своем многообразии он имеет средства для передачи тончайших и сложных оттенков чувства и мысли, выражает отношение художника к тому, что он изображает, и через него — к любым, самым общим проблемам жизни и смерти.

Но именно это богатство делает художественный язык непостоянным, изменчивым. Меняется восприятие жизни художником, меняются и средства его искусства. Они тесно связаны со *смыслом* того, что рассказывается, зависят от этого смысла. Отметим сразу, что это вообще важнейшая особенность языков всех искусств, не только изобразительных.

Язык изображений меняется в зависимости от задачи художника и его отношения к окружающему миру, от времени, в которое он живет, от страны и народа, к которому принадлежит. А значит, мы не сможем составить для него какую-то

единую «грамматику» — свод правил употребления, годный для всех эпох и народов или общий «словарь», где каждому элементу произведения будет заранее дано определенное истолкование. Задача гораздо сложнее — нам предстоит выяснить не столько всеобщие и вечные качества художественного языка, сколько принципы и причины его изменений, пути развития, связанные с общим развитием человеческой культуры.

Далеко не всегда уместно применять наблюдения над одними произведениями к объяснению каких-то других, принадлежащих иному времени и культуре. Возвращаясь к нашим примерам, можно заметить, что не стоило бы искать, например, у Моранди изображений итальянского быта — по аналогии с натюрмортом Бейерена. Хотя и Моранди использовал в своих натюрмортах бытовые предметы, он их включал в гораздо более отвлеченные, совсем не бытовые композиции.

Особенно далеко от истины уводят обычно простодушные попытки истолковать по нынешним образцам загадочные памятники древних культур. Стремление навязать им привычные нам прочтения приводит к ошибкам грубым и курьезным. Вот характерный пример.

Ученый математик задался целью отыскать следы пребывания на Земле пришельцев из космоса, посланцев неземных цивилизаций. Одним из доказательств того, что они здесь действительно побывали, стало для него древнее изображение, найденное в пустыне Сахара. По его мнению, это круглоголовая фигура «явно напоминает существо в скафандре» и может быть поэтому «изображением космонавта, опустившегося на нашу планету»...

Однако стоит лишь разглядеть этого «космонавта» не отдельно, а вместе с другими изображениями, найденными в той же пещере и относящихся к той же эпохе, чтобы усомниться в правильности выдвинутого исследователем предположения. Ведь мы там увидим еще множество таких же массивных фигур без шеи, без глаз, ртов и носов на круглых головах. У многих из них ясно изображены босые ноги, у одной — женская грудь. Большая фигура с перевязками и бахромой на руках и ногах (вероятно, охотничий или ритуальный наряд) держит в руке лук, в другой руке у нее, видимо, стрела... Так кто же это, космонавт в шлеме или первобытный охотник?

Между тем, смелая идея многим понравилась, и «древних космонавтов» еще много раз находили среди памятников ран-



Наскальные росписи в горном массиве Тассилин-Аджер в Сахаре. Так называемый «стиль круглоголовых».

них культур. Только находили их вовсе не те люди, которые специально занимаются исследованием древнего искусства. Ведь они-то знают, чем отличается древний изобразительный язык от современного и как осторожно поэтому нужно подходить к его «переводу».

Вполне фантастическими не раз оказывались простодушные попытки расшифровать и истолковать на основании случайного внешнего сходства памятники искусства доколумбовой Америки. Их изобразительный язык, резко отличавшийся от художественных приемов не только нового, но и древнего искусства народов Европы, Азии и Африки, казался причудливым, скрывающим какие-то тайны, и побуждал искать фантастические объяснения непонятных фигур и сюжетов.

Вот так непросто, оказывается, обстоит дело с пониманием даже самого простого и очевидного — предметного смысла произведения, если оно относится к далекой от нас, во многом нам чуждой культуре. Понимание же смыслов глубинных и более сложных тем более затруднено. Недоразумения и ошибки возникают здесь гораздо чаще (хотя не всегда они столь очевидны и заметны) и не только в толкованиях памятников древних куль-

тур, но и при попытках «прочитать» произведения гораздо более близкие к нам по времени и порой вполне, на первый взгляд, понятные.

Отсюда следует, что специально изучать язык изобразительного искусства весьма полезно, несмотря на то, что он кажется общепонятным. Это нужно даже не для того, чтобы не попадать в смешные положения из-за неизбежных ошибок (как, например, с «космонавтом»). Есть цель гораздо более важная — не ограничиться в понимании искусства самыми простыми и очевидными смыслами — «предметным» и «сюжетным», научиться проникать глубже — в переживания и мысли художника, а с ним вместе — и в его время, в мир его современников.

Это — о прошлом. Но и с современностью дело обстоит ничуть не проще, пожалуй, даже сложнее. Казалось бы, искусство XX века должно говорить с нами на нашем, всем в этом обществе понятном языке. Ведь так и бывало в прошлые эпохи. Но именно в наше время целостный когда-то мир человеческого сознания раскололся и раздробился. Современное искусство, вобравшее в себя всю сложность духовной жизни противоречивой эпохи, говорит не на одном, а на множестве порой весьма разных языков. Множественность языков современной культуры создает трудности понимания, вызывает нужду в своего рода «переводчиках» и толкователях. Без них развивающееся новейшее искусство может остаться без своего естественного потребителя, а он без своего, непосредственно ему, а не его близким или далеким потомкам адресованного искусства.

6. Сложные пути развития языка искусства

Изменчивость языка искусства — часть общего процесса развития человеческой культуры. Она необходима и естественна, потому что определяется изменениями, происходящими в обществе. Но исторический путь искусства оказывается при этом неожиданно сложным и противоречивым. Естественно сравнить его с путями развития науки. Они, при всех возможных отклонениях и поворотах, гораздо прямее и целенаправленнее: от незнания к знанию, от легенд к доказанным фактам, от неточного и неполного знания к все более конкретному и строгому. В развитии же искусства есть множество неожиданных отказов

от уже достигнутого ранее, возвратов к давно оставленному и забытому.

У изобразительного искусства тоже были эпохи открытий, нередко совершавшихся не без помощи науки. Оно овладевало анатомией, получало возможность достоверно изображать человеческую фигуру в покое и в движении. Оно изобретало способы убедительной передачи на плоскости впечатления глубины трехмерного пространства, а затем света, воздуха, движения атмосферы. Но от всех этих бесспорных достижений искусство иногда потом очень резко отказывалось. Художники средних веков странным образом «разучились» тому, что уже хорошо умели мастера Древней Греции и Рима: изображать человека в естественном движении, анатомически правильно передавать и убедительно располагать в пространстве его тело. А художники нашего века очень часто не хотят знать того, что казалось необходимым их предшественникам в прошлом столетии. Отказываясь от своих прямых учителей, они ищут себе наставников в очень древних, иногда — в первобытных эпохах.

Попробуем опять обратиться к помощи сравнений. Рассмотрим три произведения на одну и ту же тему — танец.

На одной из картин нидерландского живописца XVI—XVII веков Питера Брейгеля Младшего (предполагается, что это копия несохранившейся работы его великого отца, тоже Питера Брейгеля) среди множества простонародных развлечений сельской ярмарки изображена пляска крестьян. Взявшись за руки, они несутся по зеленому лужку, коренастые и угловатые, вовсе не изящные, но поглощенные своим простым, грубоватым танцем. Руки сцеплены в крепкое кольцо, взлетают в воздух ноги в тяжелых башмаках. Ритм движения тянущих друг друга, покачивающихся на бегу фигур схвачен метко. Мы можем хорошо рассмотреть и каждого танцора в отдельности, в их непривычных для нас, но тогда обычных нарядов — мужчин в сборчатых кафтанах и черных шляпах и женщин в белых чепцах. Художник видел их как бы несколько сверху (не забудем, что это лишь деталь обширной композиции) и от этого они кажутся еще более неуклюжими в их буйном веселье. Художник и не думал скрывать деревенскую неотесанность своих персонажей, напротив, он охотно посмеивается над ней, тем не менее остро ощущая и рвущуюся из них стихийную силу. Танец у него именно крестьянский и при том во всей конкретности страны и места, времени и обстоятельств.

От этой *земной конкретности*, весомости, почти физической осязаемости брейгелевской пляски нелегко переходить в отвлеченный, странно невесомый мир, который создал в своем «Танце» французский живописец **Анри Матисс** в начале нашего века. На его громадном, почти четырехметровом холсте под ногами у пляшущих вместо шетинистой лужайки плоско закрашенное ярко-зеленое пятно. Над ним гладкая темно-синяя поверхность, это небо. А на синем и зеленом кружатся колесом женские нагие фигуры темно-розового, совсем не натурального цвета: тоже хоровод, но какой-то не-реальный, фантастический.

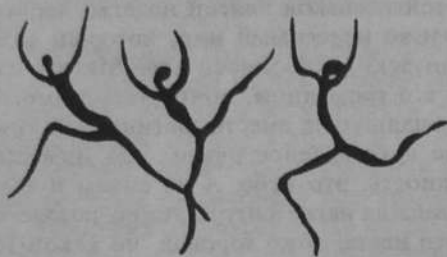
Где и когда это происходит?

Сейчас? В древности? Может быть, в каком-то будущем?

Здесь нет ничего, что могло бы на такой вопрос ответить. Все конкретное сознательно убрано художником, изгнано из его композиции. Вообще Земля. Вообще Небо. Вообще Люди. (Даже то, что именно женщины, видишь не сразу). Мы смотрим на них несколько снизу, и фигуры вырастают, кажутся гигантскими. В их плавных и свободных жестах, в бесконечном ритмическом движении по кругу ощущается и сила, и страстный порыв, поглощенность стихией танца.

Ради плавности ритмов художник не боится пожертвовать анатомической достоверностью фигур. Он как бы лепит их из густорозовой массы упругими, округлыми контурами, минуя подробности, но подчеркивая энергию движения, мускулистую, напряженную гибкость танцующих женщин. Все прочее убрано, остался только вихрь хоровода, сам ритм движения, повторяемого каждой фигурой в разных его фазах. Они воплощают в себе стихию танца, и больше нам о них ничего знать не нужно. Это — сам танец, а не «люди, которые танцуют».

Конечно же, такому впечатлению ничуть бы не помогли подробности обстановки, уводящее взгляд в глубину холста трехмерное пространство, натуральность цвета. Получался бы тогда не «танец вообще», а некие люди, пляшущие в ясно обозначенном месте. Вот почему все фигуры, и ближние и дальние, здесь выстроены, как цветной узор, прямо на плоскости, цвет неба плотен и лишен воздушности, а цвет травы слился в ровную зеленую плоскость. И небо, и трава, и человеческое тело здесь не буквально изображены, а *обобщенно обозначены* цветом (нечто подобное мы уже видели в иконе!). Между тем выразительный контраст темно-розово-



Наскальная роспись. Южная Африка.

ния, плоскостность, отказ от иллюзии глубины пространства, к которым прибегает художник, сближают его работу с памятниками очень ранних стадий развития человеческой культуры. Вот три танцующие фигуры из наскальных росписей Южной Африки — рисунок *первобытных негритянских охотников*. Три вытянутых, невесомо подвижных силуэта. Но и в этих схематичных человечках без признаков возраста или даже пола, тем более — без каких-либо индивидуальных качеств удалось древнему художнику передать то, что было для него, видимо, единственно важным. Это сам танец, его свобода и легкость, ритм движения, захвативший и подчиняющий себе танцующих людей.

Не владея еще передачей пространства, подробностями рассказа и многим, что будет накапливаться искусством на его многотысячелетнем пути, первобытный художник вовсе не был, оказывается, в своем деле беспомощным. Он прекрасно умел изобразить и выразить именно то, что его волновало. И кое-что удавалось ему при этом получше, чем его дальним потомкам. Вот почему художники новейшего времени ищут иногда себе наставников в столь далеких эпохах, отбрасывая сковывающий круг ставших тесными познаний и навыков.

Сходство «Танца» Матисса с пещерными фигурками, конечно же, не случайно. Художник хорошо знал и высоко ценил произведения первобытного искусства, умел извлекать из него уроки для себя. Но он их при этом не копировал и вовсе не был чьим-либо подражателем. В его энергичных, мускулистых фигурах, при всей смелости упрощения формы,

го с зеленым и синим соединяет все краски в нарядный и звучный цветовой аккорд, и он звучит в картине, как музыка, ведущая за собой танец.

Упрощение формы ради выявления ритма и энергии движе-

сохраняется ощущение свободного и сложного разворота человеческого тела в пространстве, которое было чуждо древнейшему искусству. Оно могло быть рождено лишь искусством нового времени.

Мы можем сделать вывод, что отказы искусства от выработанного им художественного языка, от прежних достижений объясняются потребностью воплотить какие-то новые смыслы, привычными способами не передаваемые. Причем эти поиски новых или возрождение и переработка давно забытых художественных языков порождаются в первую очередь не самими поверхностными уровнями смысла — предметным или сюжетным. Гораздо большую роль играют в этих поворотах уровня более глубокие, воплощающие меняющееся на исторических переломах мировосприятие людей.

Поэтому, изучая изменения языка искусства, изменения как будто бы внешние, мы получаем ключ к изменениям глубинным — раскрываем сложные духовные процессы, происходящие в обществе и в его культуре.

7. Стиль, направление, творческая индивидуальность

Изучая язык искусства на многочисленных примерах, мы неизбежно сталкиваемся с его бесконечной изменчивостью. В разные времена, у разных народов он не одинаков. Способность понимать искусство связана самым тесным образом с умением ощущать принадлежность художественных явлений определенному времени, с готовностью зрителя перестраивать свое зрение, видеть иначе при переходе к созданиям иной эпохи, иного культурного круга. Без этого мы будем каждый раз навязывать таким произведениям свои собственные, чуждые их создателям смыслы, будем вновь и вновь пытаться «переводить» с языка первобытных охотников на язык эпохи космонавтов тем наивным способом, о котором говорилось выше (гл. I, 5). Естественно, смысл изображения окажется при этом истолкованным совершенно превратно.

Но мало лишь «прочитать» сюжет. Он может быть в иных случаях нам заранее достоверно известен, может восходить к совершенно определенному источнику — например, к Библии. Искусство зрителя, глубина и тонкость его восприятия не в том ведь будут состоять, чтобы перевести этот сюжет «обратно» — в

его словесную форму. Сам способ воссоздания библейского события, то, как его видят и переживают, что извлекают из него мастера разных эпох — вот что может приобщить нас, зрителей, и к более многостороннему и глубокому пониманию Библии, и к духовному миру людей и времен, по-разному, каждый раз по-своему, ее понимавших и изображавших.

Мы будем, значит, переживать заново не знакомый сюжет с его перипетиями, а скорее душевный строй художника, вот так, не по-нашему воспринимавшего этот древний текст, произвольно подставлявшего в него свои смыслы. Мировосприятие художника, картина мира, как она представлялась людям давно ушедшей эпохи — вот что станет главным предметом нашего интереса. Облик, который придал живописец библейским персонажам, типы лиц, костюмы, в которые он их нарядил, обстановка, жесты — все будет нам ярко рисовать не столько сам эпизод, сколько тех людей, которые его себе представляли именно такими.

И более того. Не только то, что относится к характеристике самого изображенного события, но и те средства, с помощью которых оно воплощается на холсте или в скульптурном объеме — свет и тени, колорит, приемы рисования и лепки, композиционное построение — все это тоже выражение определенного восприятия мира. Все в целом создает образ не только той эпохи, которая изображается, но и в первую очередь той, которая изображает. Осознанно исторический подход к своему предмету, запечатление прошлого в его неповторимом своеобразии возникает на весьма поздних, недавних ступенях развития культуры. Еще лет триста тому назад вполне можно было изобразить библейские персонажи в современных для художника костюмах и обстановке. Так и делали. Но и развитое историческое сознание новейших времен не неизменно, оно тоже диктует художнику меняющиеся, разные образы ушедших эпох. Мы видим каждый раз не только саму Историю, но и то, как ее воспринимали люди определенной культуры. К тому же и современный сюжет в искусстве прошлого для нас историчен: он тоже о временах, быте и нравах, для нас уже чуждых, и тоже обращается теперь, вопреки намерениям автора, к нашему чувству Истории.

Неповторимый строй искусства определенной эпохи и страны (или же какой-то более обширной культурной общности нескольких народов: Западной Европы, мусульманского Востока и т.п.) называется *стилем*. В нем получают свое зримое вопло-

щение историческое и национальное своеобразие целостной художественной культуры. Стил диктует круг сюжетов и образные характеристики персонажей, способы передачи пространства, использование светотени и колорита, структуру композиции. Стил — это художественное выражение восприятия мира, свойственного людям данной культурной эпохи. Меняется мировосприятие — происходят и перевороты, иногда очень резкие, в стилевом развитии искусства.

Но разве все люди одной культуры воспринимают мир совершенно одинаково? А если нет, то как это отражается на единстве художественного стиля?

Есть в этом отношении существенная разница между культурами древними и новыми. Стили ранних цивилизаций носили очень жесткий характер, не знали существенных отступлений от общих принципов и правил, каких-либо индивидуальных вариаций. Древнеегипетский художник, естественно, мог быть более или менее талантлив. Но и самые одаренные не покушались на привычные способы изображения или композиционные приемы. Мир египтянина задан раз навсегда, определен строго и четко. Человек жестко вписан в существующую общественную систему. Развитие искусства было тогда чрезвычайно замедленным. Одни и те же позы и жесты, знаки и ситуации повторялись бесконечно. Незначительные изменения накапливались даже не веками, а тысячелетиями.

В античной Греции искусство развивалось быстрее, отражая более подвижный характер общества. В классическую ее эпоху мы можем различить и творческие индивидуальности нескольких крупных мастеров. Тем не менее их творчество не выходило за довольно тесные рамки сложившегося к тому времени стиля. Античное искусство оставалось чрезвычайно цельным в своих общих принципах и формах.

В разные эпохи, в различных культурах личность художника, его почерк и темперамент, только ему присущий взгляд на мир неодинаково могли проявляться в его творениях. Отношение всеобщего и личного в искусстве менялось. По мере того как личность осознавала свою относительную самостоятельность в обществе, художник обретал некоторую степень творческой свободы, мог давать в известных пределах волю своей фантазии, проявлениям индивидуального чувства. Свою работу он уже не ощущал как прямое осуществление стоящей над ним божественной высшей воли. Свободнее и раз-

нообразнее становились проявления в искусстве различных, порой противоборствующих в обществе духовных тенденций. Развитие искусства усложнялось, и стиль его переставал быть непреодолимо жесткой, раз навсегда заданной нормой. В его пределах уживались художественные явления, в чем-то родственные — объединенные духом своего времени, но в чем-то и существенно расходящиеся. Все свободнее и ярче проявляются индивидуальности наиболее талантливых мастеров, нередко передающих свои личные находки и открытия менее самостоятельным ученикам и последователям.

По отношению к искусству последних трех столетий историки часто предпочитают говорить не о стилях, а о тех или иных художественных *направлениях*. От стиля направление отличается именно тем, что не становится общей нормой для художественной культуры своего времени и страны в целом, а возникает и развивается рядом с иными, порой резко ему враждебными направлениями. Таким характерным и важным, но далеко не всеобъемлющим направлением в искусстве последней трети XIX в. был *импрессионизм*. И особенно сложную картину возникновения, взаимной борьбы и исчезновения многочисленных направлений — то авангардных, то есть новаторских, решительно отгораживающихся от принципов искусства прошлого, то, напротив, — традиционных, стремящихся к сохранению и восстановлению наследия великих культур прошлого — показывает нам художественное развитие на протяжении последнего, XX века.

Важнейшая особенность художественной культуры, отличающая ее от многих других форм духовной жизни общества, состоит в бесконечной длительности ее воздействия. Создания ушедших веков не просто продолжают существовать рядом с вновь создаваемыми, но и в большой мере сохраняют для нас свою актуальность. То есть они остаются живыми, способны волновать зрителя, знакомого с образами искусства позднейшего, созданного столетиями или даже тысячелетиями позже. Если, скажем, астрономические представления древних египтян или греков представляют сейчас лишь сугубо исторический интерес, целиком заслонены и отменены несравненно более полными, точными и глубокими достижениями новейшей науки, то с их искусством дело обстоит иначе. Как бы далеко ни ушло сегодняшнее искусство от тогдашнего, оно все равно не в силах заменить его и вытеснить. Напротив, именно в своей непохожести на новое

оно остается для нас живым зеркалом ушедшего мира, позволяющим приобщиться к его мыслям и чувствам.

Отношение к прошлому, воплощенному в памятниках его искусства, — сложный исторический процесс. Оно тоже меняется с десятилетиями и веками. Постепенно расширяется наша способность общения с созданиями не только близких по духу, но и экзотических, то есть страшно далеких в пространстве и во времени, духовно чуждых культур. По мере расширения рамок современного искусства, нарастания его многоголосия и многоязычия, нас меньше смущает непривычность и непохожесть и этих — дальних и древних художественных языков, привлекает необычность тех миров, в которые они нас могут увести.

Актуальность старого искусства, его способность живо участвовать в современной художественной жизни, естественным образом связана с тенденциями нынешней культуры. Она часто ищет себе опору в прошлом, выбирает там друзей и наставников. Поэтому одни эпохи и стили оказываются вдруг для нее чрезвычайно важными и волнующими, другие же отходят на время в тень, переживают полосу равнодушия.

Один из стилей прошлого пробуждает иногда зависть потомков. В нем видят утраченную гармонию, недоступную глубину, совершенство, к которому нужно вновь приблизиться. Так было с античным наследием в эпоху Возрождения. На исходе средневековья античность показалась утраченным золотым веком культуры, и ей стали усердно подражать. Впрочем, дух и стиль новой эпохи на самом деле очень отличались от древности. То, что ей самой казалось ученичеством и подражанием, в действительности формировало совсем непохожее, новое и яркое искусство. К той же античности, но по-другому и к иным ее сторонам обращались позднее *классицисты*. А вот *романтики* в начале XIX в. влюбились в отвергнутое Возрождением средневековье. Они в нем увидели (впрочем, не вполне справедливо) корни своих национальных культур, яркую характерность, неповторимое своеобразие обычаев и костюмов, силу страстей.

Художественное направление связывает близких по духу, сходно чувствующих, одинаково понимающих цели и методы своего искусства художников. Вместе, сообщая им легче осуществлять эти принципы, пролагать собственный путь среди противоборствующих тенденций и течений. Между тем уже сама множественность возможных путей творческого развития, все более

очевидная в искусстве нового и особенно новейшего времени, укрепляет в нас понимание того, что художественные формы не были установлены от века высшими божественными силами, что их изменение и развитие — одно из неизбежных и необходимых выражений духовного развития общества. Их нынешнее необозримое многообразие есть закономерный результат высвобождения личности из-под гнета вековых догм и стереотипов мышления. Все чаще нынешний зритель привыкает искать и ценить в произведении не общее, объединяющее его со многими другими, но то *особенное*, в чем воплощает себя неповторимая индивидуальность художника. Ведь именно это приближает его к нам, делает живым нашим собеседником.

Глава II. ПРЕДМЕТ, ПРОСТРАНСТВО, ИЗОБРАЖЕНИЕ

1. Изображение человеческой фигуры на плоскости. Фас и профиль

Изображение может быть таким же трехмерным, объемным, как и сама вещь, которую оно нам представляет. Это *скульптура*. Но оно может передать облик предмета и на двухмерной — чаще всего плоской поверхности. Таково изображение *живописное, графическое* (в рисунке, в гравюре) или *фотографическое*.

Скульптуру можно обойти вокруг, увидеть ее сбоку, спереди, сзади, рассмотреть со множества промежуточных позиций. Плоское изображение показывает нам лишь одну сторону вещи. Если человек в портрете обращен к нам лицом, затылка его мы никак увидеть не сможем, да и о профиле только догадываемся. Художнику приходится выбирать, как нам показать, какой стороной повернуть к зрителю своего героя и любой изображаемый предмет.

Среди бесконечного множества возможных поворотов есть два четко определенных положения человеческой фигуры на изобразительной плоскости — в *фас* и в *профиль*. В том и в другом фигура наиболее определенно связана с этой плоскостью и ясно соотнесена со зрителем. В фас — значит лицом к лицу с нами, глаза в глаза. Это очень важное для искусства положение прямого общения. Оно позволяет увидеть в персонаже нашего собеседника. Так изображается, например, божество, к которому можно обратиться с молитвой и просьбой. Положение в фас создает ощущение неподвижности, строгого покоя. В профиль или сбоку это, напротив, позиция, удобная для передачи движения. Фигура как бы скользит по плоскости, проходит мимо нас, пробегает, скачет верхом или проезжает на колеснице. Наконец, эта же позиция позволяет общаться между собой двум героям. Обращенные друг к другу, они разговаривают или сражаются, подносят и принимают дары, один отдает почести другому. Так профильное расположение оказывается удобным для повествования, позволяет вести рассказ.

Эти узловые позиции — в фас и в профиль — есть, конечно, не только у человека, но и у животных. Так, в профиль кажется естественным рисовать скачущую лошадь. И у многих сделанных человеком вещей есть такие же, неслучайные повороты — у стула, например, или у шкафа. А у стола тоже есть положение «в фас», но от «профиля» оно, пожалуй, не отличимо. Фасад дома, видимый в упор, — тоже фас. И все такие устойчивые положения фигур и предметов на плоскости помогают организовать четкий порядок в изображении.

Между тем, как уже сказано, ни фас, ни профиль не представляют нам человеческую фигуру с достаточной полнотой — ее и невозможно охарактеризовать в плоском изображении так же исчерпывающе, как в объемном. Но все-таки несколько полнее ее передали бы как раз промежуточные позиции — повороты «в три четверти», в какой-то мере совмещающие элементы фаса и профиля. Отчасти поэтому обе эти узловые позиции, широко распространенные в древних изображениях, вовсе не являются господствующими в искусстве нового времени. Впрочем, дело здесь не только в «неполноте» подобных изображений. Еще важнее то, что современный художник хочет обычно изобразить человека свободно живущим в пространстве, дать ему возможность двигаться в любом направлении. Он ищет для человеческой фигуры естественные, непринужденные положения и потому отрывает ее от плоскости, придает ей подвижные, неопределенно-сложные повороты. Пространство изображения построено у него совершенно иначе, чем в древнем искусстве. Оно получает третье измерение — *глубину*, распространяется куда-то за изобразительную поверхность.

2. Изображение человека в искусстве Древнего Египта

Ничего этого не знали и к этому не стремились художники ранних ступеней развития человеческой культуры. Движение изображаемой фигуры они мыслили лишь скользящим вдоль плоскости, взгляд ее обращенным также вдоль нее, или же перпендикулярно — в сторону зрителя. А между тем «чистые» фас и профиль их тоже не всегда удовлетворяли. В искусстве Древнего Египта, относящемся к этой архаической стадии, а вместе с тем очень развитом, богатом и сложном, по-своему весьма

совершенном, был выработан своеобразный способ синтетического изображения человека на плоскости. Это не фас и не профиль, однако и не промежуточный между ними трехчетвертной поворот.

Рассмотрим внимательно одно из таких изображений. Это фигура молодой женщины с цветком лотоса в руке, врезанная почти плоским рельефом в отесанную поверхность камня. Сделана она невероятно давно — больше четырех тысячелетий тому назад, во времена, называемые эпохой Древнего царства в Египте. Нет сомнения, что создал ее талантливый и весьма умелый художник. Так плавно и мягко льется линия контура, очерчивая эту стройную фигуру в облегающем ее, почти невидимом тонком платье, так красивы пропорции и тонко отделаны немногочисленные детали. Но вот принцип ее расположения на плоскости для нас странен.

Голова и ноги повернуты в профиль, а плечи при этом — в фас. Глаз — в фас, противоречит повороту лица, грудь в профиль, спорит с разворотом плеч, оказывается почти под мышкой. Приглядимся к ногам: обе стопы показаны со стороны большого пальца — обе левые! Между тем общее впечатление от фигуры, пока не вглядываешься во все эти подробности, цельное и очень ясное. Видно, что соединение разных поворотов в одной фигуре здесь не случайное, оно служит цели наиболее полной и ясной передачи форм человеческого тела на плоскости. Выработанные древнеегипетским искусством уже в пору его становления, эти приемы были закреплены традицией и применялись в нем на протяжении тысячелетий.

Еще в начале нашего века ученые-египтологи горячо спорили о том, как же нужно понимать такие изображения. Попытки определить по нему положение человека в пространстве, истолковать его позу по аналогии с привычным нам искусством позднейших времен не удавались, приводили к неясностям и противоречиям. Иной раз оказывалось, что фараон в битве не в той руке держит оружие, правая рука путалась с левой и возникало предположение, что фигура изображена со спины. Неясным казался поворот туловища — дано ли оно в чистый профиль или же в сложный повороте, позволяющем наиболее удачно соединить плечи с ногами и достичь необходимой цельности общего впечатления.

Одни исследователи ясно видели в египетских рельефах и фресках эту цельность и пытались объяснить, как же она при таком способе изображения достигается. Другие же, не в силах



Женщина с лотосом. Рельеф. Камень. Египет. Сер. III тыс. до н.э.

согласовать между собою разные части фигуры, решили, что здесь и есть только комбинация из отдельных, по-разному повернутых частей человеческого тела, взятых как бы порознь. Быть может, говорили они, их так и следует «читать» по частям, «наподобие письма», не стремясь соединить в нечто целое.

Чтобы выпутаться из этих противоречий, сам вопрос необходимо поставить иначе. А нужна ли была египетскому художнику определенная точка зрения на человеческую фигуру, изображал ли он ее с какой-то стороны — спереди, сбоку, сзади? Или видел ее сразу всю, объемно и цельно?

Конечно, изобразить трехмерный предмет на плоскости во всей его полноте невозможно. Какая-то его сторона остается скрытой. Между тем египетскому мастеру нужно передать именно всего человека, как он его себе представляет, а не вид на него с какой-нибудь одной стороны. Притом большей частью он его изображает в определенном действии, в движении. А движение, как мы уже знаем, передается на плоскости профильным изображением. Поэтому элементы профиля в египетском плоском изображении преобладают. Но каждая часть тела должна предстать перед нами ясно и полно, без сокращений и уходов в глубину, которых это искусство не знает. Все должно быть здесь, на этой плоскости, не перед и не за ней. Поэтому плечи даются в фас, движения обеих рук, никогда не скрытых за корпусом, ясны и определены. Художник изображал человека не пространственно — с точки зрения его положения и поворота, а скорее конструктивно, определенным образом связывая части фигуры одну с другой и четко передавая его действия: нюхает цветок или стреляет из лука, несет груз или играет на арфе. В иных случаях, в зависимости от положения рук, плечи могут получить и иную, не столь развернутую форму. Но движение будет все равно направлено вдоль плоскости, а действие четко выражено.

Нередко возникал у исследователей египетского искусства вопрос, умели ли его создатели вообще изображать строгий профиль. А значит, была ли развернутая постановка фигуры единственным доступным для них способом изображения человека на плоскости или же сознательным художественным приемом, имеющим определенную цель?

Человеческие фигуры, повернутые в чистый профиль, найти в древнеегипетском искусстве удалось. Но большей частью это были изображения не живых людей, а статуй или мумий. По видимому, развернутые плечи в глазах египтян сообщали человеческому телу подвижность, способность к действию. Ведь в

этом случае обе руки были на виду и можно было показать с полной отчетливостью движения каждой из них.

Египетский способ изображения человека на плоскости присущ был не только этой стране (хотя здесь он был наиболее четко выработан), а вообще определенной ранней стадии развития культуры. Его можно найти и у других народов Древнего Востока, например, в странах Передней Азии, а иногда и позднее, в средневековом искусстве.

3. Многофигурные сцены в египетском искусстве. Внепространственная композиция

Но если отдельного человека египтяне изображали вот так «вообще», ни с какой определенной точки зрения, то как они могли передавать на плоскости целую сцену, где действуют несколько (а часто и очень много) людей?

Обычная композиция египетского рельефа или фрески строится совсем иначе, чем в привычном нам позднейшем искусст-



Многофигурный рельеф. Камень. Египет. Сер. III тыс. до н.э.

ве. Всю изобразительную поверхность египтяне делили горизонтальными линиями на несколько длинных поясов и заполняли каждый из них множеством фигур и предметов. Одинаковые, почти не отличимые друг от друга персонажи движутся бесконечной вереницей, одни ведут скот, другие несут различные предметы, работают или танцуют, играют на музыкальных инструментах. В результате вся плоскость заполняется равномерно и плотно, вмещает в себя очень много отдельных эпизодов.

Но в их массе ясно выделены главные герои — боги и властители: фараон со своей женой или тот вельможа, что погребен в покрытой такими фресками гробнице. Все они изображаются в несколько раз крупнее прочих, не помещаются в отведенные обычным людям узкие пояса. Этим главным персонажам и служат большей частью все остальные, несут им дары, услаждают взор танцами, а слух — музыкой.

Все это изображено на редкость отчетливо, выразительно и конкретно. А вместе с тем, при ближайшем рассмотрении, не укладывается в какое-либо единое, слитное пространство. Мы видим, что в каком-то из поясов носильщики идут гуськом, друг за другом. Ну, а где находятся те, что изображены поясом выше или поясом ниже? Рядом с этими или, может быть, впереди и позади них? То есть должны ли мы воспринимать все эти пояса все разом, как единую сцену или «читать» их подобно надписи, строчку за строчкой, ряд за рядом? Происходит ли, вообще, действие в разных поясах одновременно или последовательно? Все это не всегда ясно...

По-видимому, все-таки изображения правильнее понимать как *одновременные*. Вот идут друг за другом пленные со связанными руками. А веревки, привязанные к их поясам, держат в руках победители, шагающие ярусом выше. Значит, эти два ряда изображений мы можем мысленно поместить на одном уровне, один ближе к нам, другой — подальше... Но и это не всегда получается. Вот совсем уж удивительный рельеф: несколько козлов объедают ветви большого дерева, занимающего высоту целых трех поясов. Но если в нижнем они щиплют нижние ветви, то в верхнем объедают макушку, до которой с земли никак не могли бы дотянуться.

Все это не позволяет считать, что египтяне разворачивали свои сюжеты в конкретном пространстве, переданном на плоскости определенным, хотя бы и условным образом. Скорее это изображения *внепространственные*, то есть такие, где отдельные предметы и персонажи изображались безотносительно к



Козы, объедающие дерево. Рельеф. Камень. Сер. III тыс. до н.э.

месту, занимаемому ими в окружающем мире, а связывались друг с другом лишь какими-либо общими действиями, сюжетом.

Кое-где можно, однако, встретить в древнеегипетских изображениях такие тесные группы фигур, в которых одна фигура частично заслоняет другую, а следовательно, находится ближе к зрителю. Не значит ли это, что египетские художники умели передавать, хотя бы с помощью таких взаимных пересечений и наложений, третье измерение пространства, его глубину?

Действительно, они могли подмечать в природе зрительное наложение фигур друг на друга и, перенося эти наблюдения на плоскость, умели «сокращенно» изобразить толпу людей, ограничившись лишь передними фигурами и выступающими из-за них двоящимися контурами стоящих дальше. Таким же образом, удваивая число голов и ног при одном лишь туловище, изображали они упряжку коней. Даже и в этих, более сложных случаях, художник исходил, видимо, от простых арифметических представлений, от *счета* фигур, а не от геометрии единого, вмещающего их пространства. Поэтому он, изображая группу людей, нередко так переплетал и перепутывал их ноги и руки, как это совершенно не могло быть в действительности. Очевидно, у него еще не было самого этого представления о пространстве как о непрерывной целостности, существующей независимо от наполняющих его предметов. Поэтому и сама зада-

ча изобразить его не возникала. Подобным образом древняя арифметика не знала ноля как определенной величины: это было не число, а отсутствие числа, то есть «ничто». Вот так и пространство в древнем искусстве было не вещью, а отсутствием вещи, пустотой — «ничем». Изображалось же всегда «что-то», имеющее предметные качества, которыми «пустота» не обладает.

4. Завоевание пространства

Изображения, которые мы уже с полным правом можем назвать *пространственными*, появились, по-видимому, в эпоху античности, в искусстве Древней Греции и Древнего Рима. Но эти культуры очень мало оставили нам памятников живописи и рисунка. А то, что сохранилось, почти без исключения относится к области искусств декоративных, служит украшением утвари, посуды. Таковы знаменитые древнегреческие расписные вазы. От римских времен дошли до нас также некоторые росписи стен и мозаичные полы в богатых домах. И наконец, к самому уже концу античной эпохи относятся немногочисленные сохранившиеся книжные миниатюры (то есть иллюстрации) к поэтическим памятникам Древнего Рима. Поэтому возможности судить об античных способах передачи на плоскости трехмерного мира у нас ограниченные. Но кое-что мы о них все-таки знаем.

Прежде всего выясняется, что на разных этапах развития античной культуры способы изображения существенно различались и развивались иногда очень быстро. На греческих вазах VII—VI веков до н.э. построение рисунка еще близко к египетскому. Строго профильные изображения животных — львов, быков и оленей, а среди них и фантастических сфинксов и грифонов несколькими горизонтальными поясами обегают туловище сосуда. Мифологические сцены на вазах VI века, уже не расчлененные на пояса, остаются все же плоскостными. Такие росписи получили название *чернофигурных*. В них профильные изображения людей и животных заливаются сплошь черным блестящим лаком, а по нему тонкой линией процарапываются детали рисунка. Четкие черные силуэты на красноватой поверхности обожженной глины не создают впечатления глубины.

Но во второй половине того же VI века чернофигурная вазопись начинает вытесняться *краснофигурной*. Здесь лаком заливался уже не рисунок, а фон. Светлые, гибкой линией прорисованные на нем фигуры получили гораздо большую живость и



Пелика с ласточкой. Керамика, краснофигурная роспись.
Греция. VI в. до н.э.

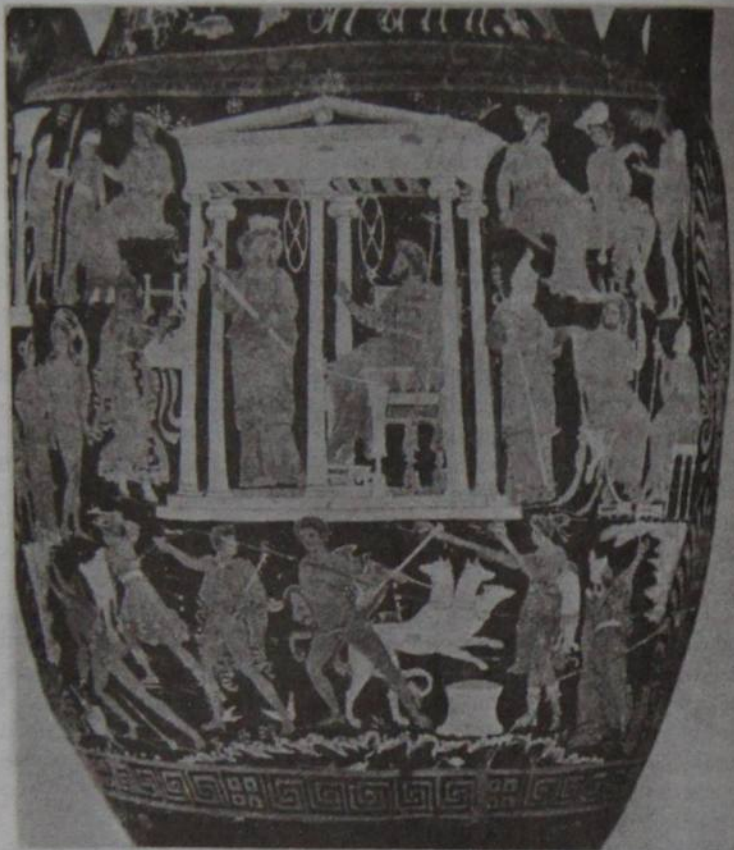
свободу. Они уже могли быть не строго профильными, новый способ изображения убедительно передавал сложные позы, непринужденные полуповороты друг к другу беседующих персонажей. Такая раскованность движений освобождала изображаемые фигуры от прежней распластанности, от жесткой их привязанности к изобразительной поверхности. Они теперь живут не только на ней, вокруг них ощущается некое пространство, дающее им эту свободу действия.

Вот «Пелика с ласточкой» — знаменитая ваза VI века до н.э. работы афинского мастера **Евфрония**. На ней изображена живая беседа юноши, зрелого мужа и мальчика, увидевших пролетевшую птичку. Все трое обернулись к ней, указывают на нее пальцами. Гладкий лак, покрывающий поверхность сосуда, оказался глубиной, воздухом, в котором порхает ласточка. Египтяне подобной глубины не знали, хотя и умели придавать изображениям работающих людей довольно сложные позы. Человек, ведущий козла, на древнеегипетском рельефе обернулся к нему, протянув обе руки назад. Но плечи его остаются распластанными, все движения направлены хоть и в разные стороны, но строго вдоль плоскости.

Пространство краснофигурной вазописи неглубоко. Обычно оно передается лишь движениями действующих в ней людей, почти без деталей обстановки, во всяком случае без какого-либо изобразительного фона или дальнего плана. При этом стул изображается строго в профиль, так что видны лишь две его ножки, а не четыре, алтарь — в фас, боковые его стороны не показываются. Художник еще представляет себе все изображенное связанным с поверхностью вазы, строит свое действие параллельно ей.

И лишь на некоторых вазах IV века до н.э. мы видим впервые изображения портика (открытой колоннады) или алтаря кубической формы, построенные так, что нам видна кроме лицевой и боковая их сторона. Уход этой боковой плоскости предмета в глубину пространства, взгляд на нее вкось, а не в упор переданы примерно так, как это сделали бы мы: резким перекосом ее горизонтальных граней. Так греки открыли *ракурс*, то есть зрительное сокращение уходящих от зрителя вдаль частей предмета. Это было замечательное открытие, потому что именно ракурсы лягут в основу большинства позднейших способов передачи глубины трехмерного пространства.

Возможности нового приема вполне оценили художники Древнего Рима. В развалинах древнеримского города Помпеи, засыпанного пеплом при извержении вулкана Везувий в 79 г.,



Роспись вазы. Фрагмент. Греция. IV в. до н.э.

сохранились и были открыты археологами замечательные настенные росписи в богатых виллах. Благодаря ракурсам стены становились будто прозрачными, за ними открывалась взгляду глубина сложно организованных архитектурных пространств — нарядно украшенные помещения сложной формы, разделенные стройными колоннами, иногда многоярусные. За нарисованными громадными окнами возвышались причудливые сооружения со статуями на карнизах.

Внимательно изучая помпейские архитектурные росписи, можно заметить, что ракурсы применяются в них не очень по-

следовательно. Уходящие в глубину параллельные линии в одних случаях сходятся, а в других остаются параллельными. Отдельные части комнаты изображаются как бы порознь, так, как их нельзя было бы увидеть одновременно, с одной и той же точки зрения. Одним словом, римляне не привели свои способы передачи глубины пространства к общему стройному порядку, чтобы пространство это выглядело действительно единым и построение изображения одной его части не противоречило тому, как изображена другая, лежащая рядом. И хотя соединения этих частей делались весьма искусно и на глаз почти незаметны, что-то все-таки в помпейских росписях беспокоит наш, привыкший к более строгим изображениям, взгляд.

Казалось бы, оставался только один шаг к открытию *перспективы* — строгой и целостной системы изображения пространственной глубины на плоскости. Но древнеримская культура его так и не сделала. И не потому что он был слишком сложен или требовал каких-то еще не накопленных математических познаний. Надвигавшейся новой исторической и культурной эпохе — средневековью — эти игры в иллюзию пространственной глубины оказались не нужны и не интересны. Ей важно было нечто иное.

Между тем средневековое искусство выросло на почве античного. Преодолевая его, оно все же использовало, по-своему переработав, многие из его достижений. Это относится и к способам построения на плоскости человеческой фигуры и к применению ракурсов, хотя и ограниченному, но все-таки придающему изображению некоторую пространственность.

5. Пространство иконы

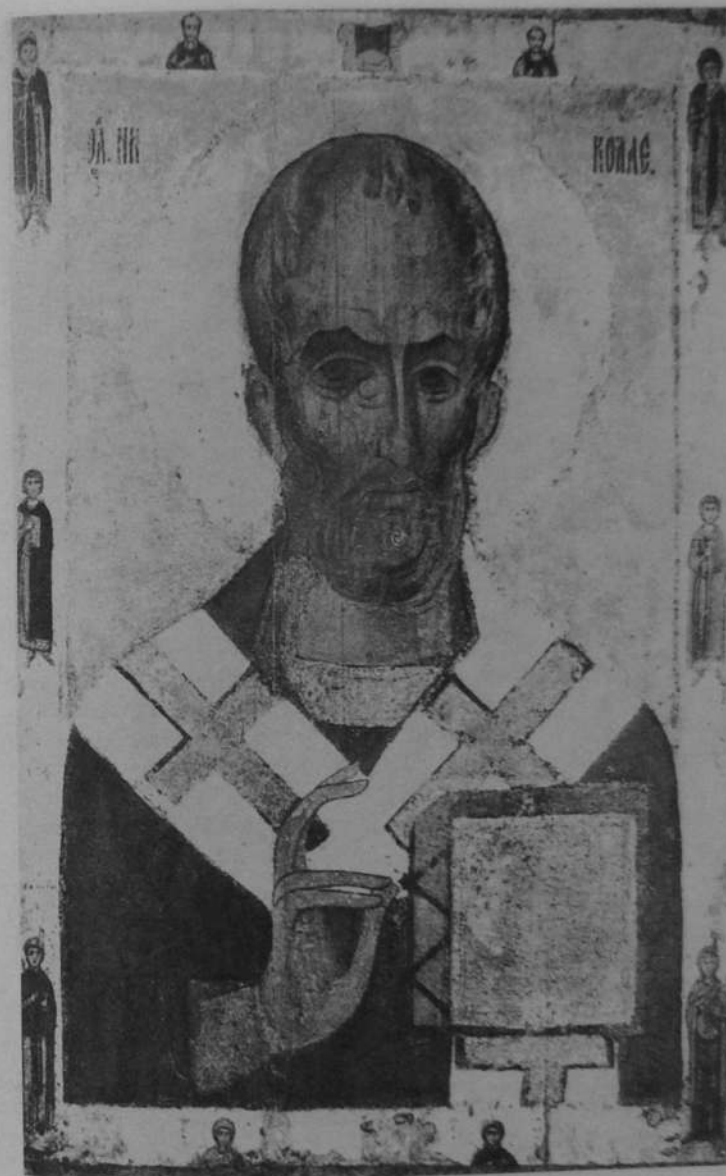
В средние века европейское изобразительное искусство (и в том числе русское) стало по преимуществу *религиозным*, не только по своим сюжетам, но и по назначению. Оно было связано с церковным обрядом, выполняло в нем определенную роль. На иконах, а также на стенах, столбах и сводах храмов и на страницах богослужебных книг изображали не обычных людей, а святых, к которым вера побуждала обратиться с молитвой. На икону не просто смотрели — через нее человек обращался к Богу и к своим святым покровителям. Их изображения были прямо предназначены для такого общения. И это обстоятельство определяло весь характер произведения.

Святой Никола на новгородской иконе XII века изображен строго в фас, на гладком посеребренном фоне. Он тесно вписан в свою большую доску, так что плечи его упираются в узкие поля, служащие изображению рамкой. Поэтому святой кажется придвинутым к нам вплотную, его изображение находится как бы вровень с плоскостью доски, или даже несколько выступает наружу. Да и весь строй иконной живописи противится ощущению пространственной глубины. Плотные, глуховатые краски, плавно очерченный строгий силуэт и округлая, мягкая лепка головы святого скорее приближают его к нам. Наконец, окружающий его голову белый круг был прежде закрыт нимбом — изображением сияния, вероятно, металлическим, чеканным и вызолоченным. Объемный, рельефный нимб находился перед доской, во внешнем пространстве.

Отделяясь от плоского серебящегося фона, Никола обращен *наружу*, навстречу приходящему в храм, прибегающему к его покровительству прихожанину. Он ждет его, знает о нем, благословляет поднятой рукой и открыт ему для молитвенного общения. Изобразительная плоскость остается как бы позади святого, не служит этому общению препятствием. Она не мешает ему выходить из иного мира, где он вообще пребывает, навстречу тому, кто в нем нуждается.

Подобное же впечатление производят и фигуры святых, изображенные в полный рост на иконах или прямо на стене храма, несмотря даже на то, что ступни ног у них изображены в явном ракурсе, как и подножие, на котором они обычно стоят. Эти ракурсы — остаток античной, пространственной системы изображения, но в средневековом искусстве общий принцип передачи пространства стал, как мы видим, совсем другим и ракурсы в нем не всегда уместны. Во всяком случае, они теперь служат не общему построению пространства, а характеризуют лишь какие-то части фигуры (постановку ног) или отдельные предметы, большей частью имеющие определенную геометрическую форму — стол, кресло, пюпитр для книги, гроб, части зданий, скалы и камни в изображениях природы.

Во многих случаях икона изображает евангельские события, ведет зримый рассказ о них. «Устюжское Благовещение» XII века изображает явление архангела Богородице. Он обращается к ней с вестью, протягивая правую руку, однако Богородица изображена в почти чистый фас, склонив голову, она смотрит в сторону зрителя. Да и сам архангел изображен вовсе не в профиль, полуповорот к нам. Кажется, что в этой компози-



Святой Никола. Новгородская икона. Темпера. Россия. XII в.



Устюжское Благовещение. Икона. Темпера. Россия. XII в.



Андрей Рублев. Троица. Икона. Темпера. Россия. XV в.

ции предполагается еще один невидимый третий участник. Это зритель, который мыслится не наблюдателем со стороны, находящимся вне происходящего, в другом мире, а свидетелем, о котором знают и к которому обращены действующие лица.

Знаменитая «Троица» Андрея Рублева (XV век) изображает трех ангелов, явившихся праотцу Аврааму. Они сидят у стола, на котором стоит чаша, скорее как символ, чем изображение пред-

ложенного им угощения. По смыслу сюжета, да и по расположению фигур — средний ангел позади стола, крайние — перед ним, они сидят *вокруг* трапезы, однако все три развернуты лицами к нам.

Здесь уже ясно видно, что иконное пространство не сродни обычному. У него свои законы построения, позволяющие в любом случае не отгородить внутренний мир иконы от зрителя, а распахнуть ее навстречу ему. Пересмотрев многие иконы, в том числе многофигурные, со сложным сюжетом, мы в них почти не встретим профильных изображений. Вот кони изображаются в профиль, но всадники на них всегда стараются полуобернуться к нам. Беседующие друг с другом святители стоят или сидят так, чтобы включить и нас в свою беседу. И даже толпы людей, собравшихся перед тронем Богородицы и славящих ее, стоят почти спинами к трону, зато в повороте к нам. Можно поэтому сказать, что композиция многофигурной иконы напоминает сцену старинного те-

атра, где актеры обращали свои реплики, адресованные партнеру, не в его сторону, а в зал, к зрителю.

Но как же устроен этот странный мир, не являющийся, конечно, прямым отображением видимого, реального пространства?

Отметим, прежде всего, его *слитность*. Она резко отличает икону от внепространственных египетских композиций, где мир расчленен на плоские длинные ленты, а фигуры в каждой из них распластаны по плоскости. В иконе, как правило, нет таких пространственных разрывов, сложное действие организуется как нечто единое. Движение изображается не только вдоль плоскости, но и сверху вниз или по диагоналям («Преображение», «Снятие со креста»). Отчетливо воспринимаются *планы* — ближний, средний и дальний, то есть расположение фигур ближе к зрителю, посередине и вдали от него. Наконец, встречаются изображения ракурсные, то есть уходящие наискось в глубину пространства. Так, по диагонали повернут пустой гроб воскресшего Христа в иконе «Жены мироносицы».

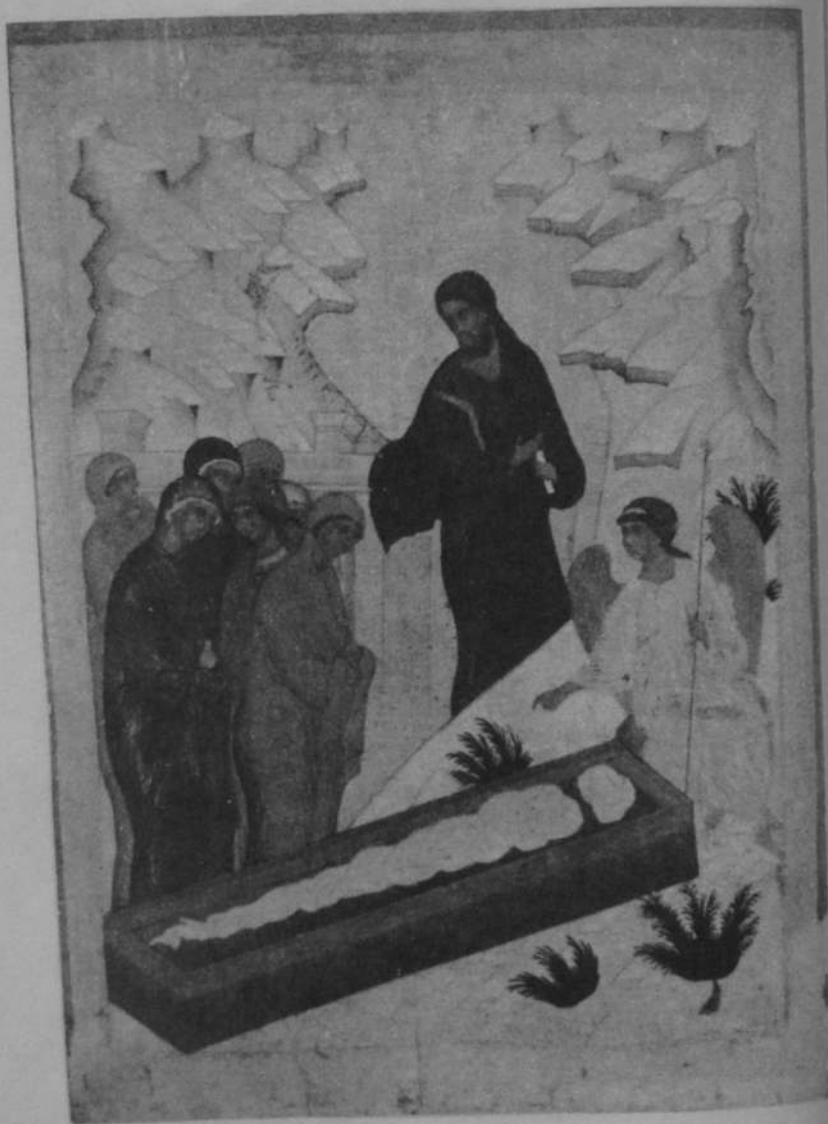
Но зная ракурсы и планы, средневековая иконопись тем не менее не прибегала к уменьшению фигур и предметов в глубину для передачи расстояний. Пространство ее разворачивается скорее вверх, чем вдали: переходя от переднего плана к дальнему, мы переводим свой взгляд выше. Фигуры же дальних планов не отличаются от ближних ни размерами, ни тщательностью и подробностью изображения. А иной раз «дальние» рисуются даже крупнее «ближних». Это позволяет не потерять их в глубине пространства, сохранить им возможность, как и помещенным впереди, обращаться со зрителем на близком расстоянии, вплотную.

Такой эффект расхождения параллельных линий и укрупнения фигур в глубину изображения называют *обратной перспективой*, в противоположность той «прямой» или «научной» перспективе, которую выработало для себя искусство нового времени. Иногда этот термин применяют и в более широком смысле, обозначая им всю систему пространственного построения иконы в целом. Нужно однако иметь в виду, что в отличие от «прямой», «обратная» перспектива вовсе не является строгим и стройным изобразительным методом. Она проявляется в средневековом искусстве лишь частично, местами, чаще всего там, где отчетливая геометрическая форма предметов делает ее заметной.

Иконопись вообще не стремилась к той цельности единого изобразительного пространства, какая оказалась необходимой живописцам последующих веков. Сюжет ее мог охватывать и



Преображение. Икона. Темпера. Россия. XIV в.



Жены мироносицы. Икона. Темпера. Россия. Ок. 1475.

землю и небо, объединять разные моменты времени, причем второстепенные эпизоды изображались как бы в том же пространстве, но мельче, в ином масштабе. При этом пустое пространство оставалось для иконописца, как когда-то для древнего египтянина, чем-то ненужным, лишенным содержания, «ничем», и он заполняет всю свою доску действием, фигурами, без колебаний сокращая промежутки между ними и лишь немного оставляя для изображения того, что обозначает место действия — горам, зданиям, изредка — деревьям.

Подобные же особенности более или менее свойственны и другим формам изобразительного пространства, созданным в Средние века. У разных народов, тогда еще сравнительно слабо связанных друг с другом, например, у персов, у китайцев эти формы были не одинаковы. Но все они исходили не из того, что может увидеть с определенной, заранее выбранной точки зрения художник, а из взаимодействия изображаемых людей, из взаимного расположения фигур и предметов, зданий и окружающей их природы. *Порядком и характером действия* определялось расположение всего этого в плоскости изображения, которая вовсе не представлялась тогда подобием прозрачного стекла, сквозь которое можно видеть изображаемый мир. Сама эта поверхность оставалась как бы местом жизни изображения, местом действия. Ее плоскостность не противоречила в сознании средневековых людей глубинности изображаемого пространства.

6. Перспектива

На исходе Средневековья, в XIV—начале XV веков в искусстве Западной Европы, и прежде всего в Италии, возрождается и расцветает горячий интерес к окружающему миру, изображаемому во всей его полноте и конкретности. Именно тогда традиционные евангельские сюжеты стали передаваться в живописи как реальные, жизненно-достоверные сцены. Эти новые стремления потребовали создания специального, неизвестного прежде изобразительного языка и в частности умения убедительно передавать глубину пространства.

Именно этой цели и служил новый метод расположения фигур и предметов на плоскости картины, который разработали итальянские художники XV века — эпохи Раннего Возрождения. Этот метод получил название *перспективы*.

Мы знаем уже, что к этому способу изображения пространственной глубины с помощью ракурсов приближались античные художники. Но они еще не умели свести все ракурсы в единую систему, строго согласовать пространственное расположение отдельных фигур и предметов. А у мастеров Возрождения построение пространства картины получило строгую математическую основу. Несмотря на то что законы перспективного изображения открывали не математики, а художники и архитекторы для своих творческих целей, они подошли к этой задаче как ученые и создали такой метод построения пространства на плоскости, который можно было воспроизводить по строгим законам геометрии. Вот почему изобретенную ими перспективу называют часто «научной» — в противовес иным, менее строгим способам передачи глубины при помощи ракурсов. Правилами перспективы определяются направления архитектурных линий в изображаемом пространстве, построение очертаний и соотношение размеров фигур и предметов. Поэтому такую перспективу называют также «линейной» (в отличие от *воздушной* перспективы, о которой у нас речь впереди). И наконец, эта же перспектива именуется иногда «прямой», в противоположность «обратной» перспективе иконы.

Здесь нет нужды подробно излагать правила перспективы в том виде как ее преподают тем, кто учится рисовать. Важнее определить самый общий смысл этого метода изображения. А он состоит в том, что художник представляет себе поверхность картины как бы прозрачной, а все, что на ней изображается — расположенным позади нее на разных расстояниях вдаль. «Сначала, там, где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами, такого размера как я хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда я разглядываю то, что на нем будет написано», — говорит Леон Баттиста Альберти, итальянский архитектор и художник XV века, занимавшийся теорией перспективной живописи. В самом деле — если смотреть сквозь стекло из какой-либо неподвижной точки, то каждый увиденный за ним предмет займет на этом стекле определенное место. Его можно обрисовать. В таком рисунке уходящие в глубину параллельные линии получатся не параллельными — сойдутся все в одной точке. Размеры же изображенных предметов будут зависеть не только от их подлинной величины, но также и от удаления каждого от нашего глаза.

В древнем и средневековом искусстве изображалось лишь то, что имеет телесную форму, а подобие окружающего про-

странства образовывалось вокруг фигур благодаря их разворотам, движениям и взаимодействию. Пустота же, даль, протяженность земли и воздуха не передавались, будто сами по себе они и не существовали.

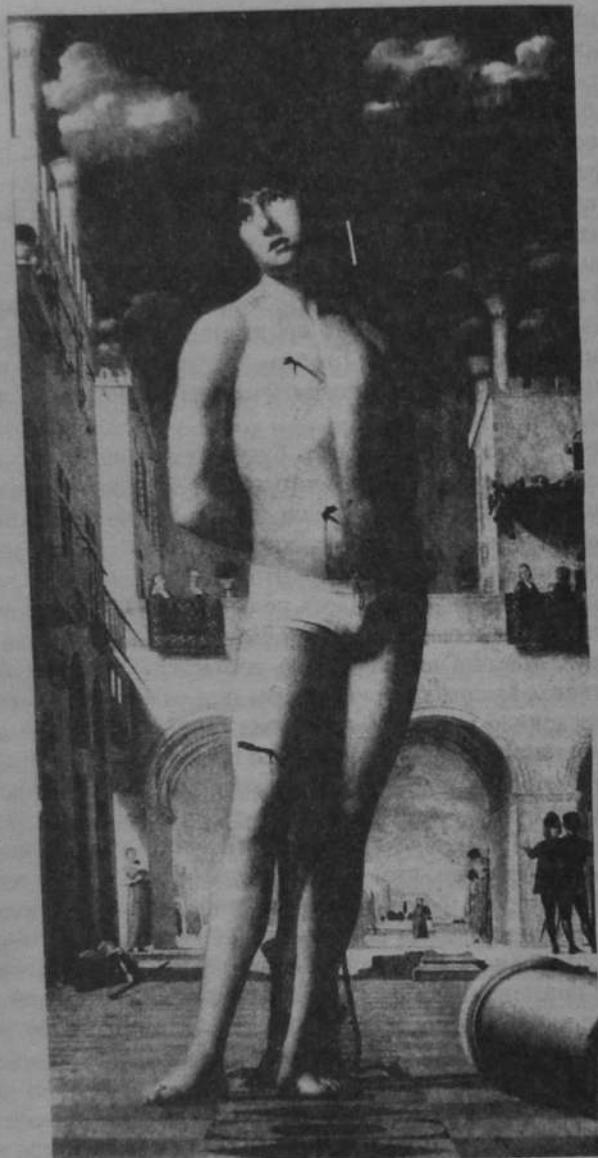
С перспективой все сразу стало иначе. Появилось понятие точки зрения, положения глаза, наблюдающего все видимое из определенного места. Появилось и понятие расстояния, влияющего на характер изображения, на его размер. Таким образом, само пространство стало в искусстве реальностью, получило свой масштаб и ясную геометрическую структуру. Оно перестало быть «ничем» и его уже нельзя было произвольно пропускать, сокращать или поворачивать. Оно теперь задавалось заранее и в нем размещались по строгим математическим правилам и люди, и здания, и вещи.

Законам перспективы обучают будущих художников и просто любителей рисования. Они стали важной частью изобразительной грамоты нового времени. А между тем, изучение произведений многих художников, которые прекрасно знали и умело использовали эти законы, показало, что они их порой и нарушали. Пространство картины строилось не совсем так, как рекомендовала бесстрастная геометрия. То своды изображенного зала вздымались круче и выше чем следовало, то масштаб фигур не вполне соответствовал масштабу архитектуры или их сокращение в глубину происходило иначе, чем требовал точный чертеж...

Ничего удивительного и страшного в такого рода «поправках» к правилам перспективы нет. Они перспективу не отменяют, все равно зритель будет воспринимать пространство картины как целостную глубину. Делаются же они для того, чтобы усилить выразительность композиции, что-то в ней выделить, передать нужное настроение, придать больше торжественности или же подчеркнуть драматичность. Ведь перспектива в живописи — не самоцель, а лишь одно из выразительных средств художественного языка. Ее применение, как и все в искусстве, подчиняется главной задаче художника — созданию определенного впечатления, выражает его отношение к тому, что он изображает.

7. Свет и воздух

Когда художники научились *видеть* пространство и оно получило в картине определенную протяженность, цельность и глубину, у него обнаружили и другие важные качества. Выяс-



Антонелло да Мессина. Святой Себастьян. Италия. XV в.

нилось, что оно пронизано светом, а у света есть определенное направление. Поэтому, падая на фигуры, он обрисовывает их объем, темнеющий во впадинах и высветляющийся на выпуклых, обращенных к свету частях (в иконе был порой намек на объемную лепку лица, но она не знала выраженного, имеющего направление света). У предметов появились тени, освещенная сторона отличалась от затененной.

Раскинувшись в бесконечную даль, до самого горизонта, пространство оказалось там вдали не совсем пустым. Оно наполнено воздухом, хотя и прозрачным, но смягчающим очертания далеких предметов, высветляющим их силуэты и меняющим цвет. В фонах своих картин художники эпохи Возрождения научились писать далекие горы у горизонта сияющей голубой краской — цветом воздуха. Контрастные, яркие цвета переднего плана сменялись там в глубине светлыми переливами зеленовато-голубых тонов. Этот способ передачи глубины пространства с помощью высветления и изменения цвета получил название *воздушной перспективы*.

В этой ранней перспективной живописи воздух был еще всегда прозрачен и ясен, дневной свет чист и ровен. Ни дождя, ни тумана, ни сумерек она не знала. Все предметы, даже отдаленные, обрисовывались четко. Художника интересовали конкретные люди и вещи, а не какая-то туманная дымка, мешающая их часто различать. Воздушная же перспектива, как и линейная, была лишь средством для того, чтобы наглядно передать глубину пространства. Даль его была наполнена множеством занятых персонажей, сцен и предметов. Кроме главных действующих лиц картины, вынесенных крупно вперед, в глубине ее было множество порой не связанных с основным сюжетом эпизодов. Там, вдали, в просторах пейзажного фона, располагались деревни и замки, церкви и мельницы, крестьяне, трудящиеся в полях и путники на дороге. Глаз зрителя мог блуждать и блуждать по этим просторам от предмета к предмету, нечувствительно добираясь до самого горизонта. Господствовали в этом художественном мире материальные вещи, из них он строился и ими измерялся, а не тем, что их окружает и объединяет.

Но проходят десятилетия и это жадное любопытство к любым частностям, интерес к многообразию в картине сменяется потребностью в единстве, стремлением к цельности впечатления. Художник экономит подробности, концентрирует внимание на главном. В этом ему помогает свет, уже не та-

кой ровный и ясный как прежде, оставляющий что-то второстепенное в тени, чтобы ярче сияло то, что должно быть видимо в первую очередь. Появляются эффекты ночной тьмы, затененной комнаты с лучом яркого света, искусственного освещения — концентрированного и неровного, окрашенного в теплые тона живого пламени. Живопись постепенно теряет прежнюю жесткость очертаний, смягчаются контрасты рядом положенных, но четко друг от друга отделенных цветов. Теперь контуры предметов становятся как бы слегка расплывчатыми, смазанными. Неопределенное, мягче ложится тени. Кажется, что сам воздух стал в этой живописи менее прозрачен. Он оказался видимым, и не только где-то вдали, у горизонта. Теперь это уже не пустота, а тонкая, обволакивающая все изображение атмосфера. Еле ощутимая дымка объединяет картину в нечто целое.

Цвет в такой живописи уже не простая окраска каждого отдельного предмета, он принадлежит этому целому, всему пространству картины, той среде, в которую погружены изображенные в ней люди и вещи. Цвет вещи передается теперь не буквальным повторением ее реальной окраски, но множеством положенных рядом оттенков, близких, но не совпадающих. От этого возникает впечатление мягкого мерцания поверхности, неуловимой подвижности освещения и, следовательно, течения времени.

Живопись такого рода возникает в Италии уже в XVI веке, а в следующем столетии получает активное развитие в Европе. Впоследствии предмет то отчетливее и строже выступает из подвижности воздушно-цветовой среды, то вновь погружается в нее. И лишь французские художники *импрессионисты* в последней трети XIX века решительно дали перевес в своих картинах подвижной и зыбкой стихии света и воздуха над устойчивой определенностью предметного мира.

Их подвижный мелкий мазок создавал мерцающую жемчужную поверхность, будто легкую завесу тумана, сквозь которую светились лишённые отчетливых очертаний глубины парижских улиц с неясными массами прохожих на бульварах и мелькающими красными спицами катящихся экипажей, синеватые купы деревьев над сверкающей отблесками летнего неба Сеной, радужные пятна нарядных платьев в уличных кафе, испещренные бликами солнечного света. Небо и вода, свет и воздух, каменные стены и мокрая мостовая, зелень, трепещущая под ветром, засияли тысячами летучих оттенков, никогда не

замечавшихся прежней живописью, сосредоточенной на передаче устойчивой предметности форм. Очень острым стало у импрессионистов ощущение мгновенности передаваемых на холсте впечатлений, подвижной зыбкой текучести всего изображаемого мира.

Своеобразная, отличная от европейской традиция изображения туманных далей очень рано, еще в глубоком средневековье, сложилась в Китае. Старая китайская живопись пользовалась ракурсами, но не знала линейной перспективы. Пространство пейзажа разворачивалось снизу вверх по длинному и узкому свитку. А впечатление глубины создавалось умелым смягчением контуров и исчезновением деталей в дальних планах: «Далекie фигуры все без ртов, далекие деревья — без ветвей, далекие вершины без камней: они как брови, тонки, неясны. Далекие течения без волны: они в высотах с тучами равны». Это строки из стихотворного трактата о живописи китайского художника и поэта Ван Вэя, жившего в VIII веке.

8. Организация изображаемого пространства

Пространство, изображаемое в картине при помощи перспективы — линейной и воздушной, это не просто пустота, бесформенная и безграничная. Это тот самый мир, в который нас приглашает заглянуть художник, во всяком случае — основа устройства этого мира. И у такого пространства обязательно есть свой внутренний порядок, оно имеет тот или иной масштаб и делится на какие-то части. Движение нашего взгляда в нем не случайно, оно определенным образом организовано. И оттого как именно построено это художественное пространство в большой степени зависит и наше впечатление от произведения.

Такая организация начинается уже с выбора *формата* — размеров и формы того «окна», сквозь которое мы глядим в картину. Большой размер — во всю стену — настраивает на впечатления грандиозные, годится для величественных фигур, для изображения колоссальных событий. Маленький скорее подходит для сюжетов скромных и интимных. Рама картины может быть квадратной или прямоугольной, вытянутой по горизонтали или по вертикали. Она бывает также круглой или овальной. У каждого из этих форматов свои выразительные возможности и особенности.

Формат, вытянутый в длину, благоприятствует подробному рассказу, изображению многих людей и событий, движению вдоль холста. Он дает простор взаимодействию и отдельных персонажей и целых групп. Как его ни растягивай, он все равно благоприятствует ощущению спокойствия. Напротив, вертикальный формат, вытягиваясь, все острее подчеркивает напряженный контраст верха и низа картины, господство одних частей композиции над другими. Его охотно избирают для сюжетов особо торжественных, одухотворенных или напряженно драматичных.

Круглая рама создает ощущение покоя, уравновешенности и замкнутости. В ней господствует движение по кругу, замкнутое в себе, возвращающееся. Овал, тоже мягкий и замкнутый, построен сложнее, ритмы в его пространстве более гибкие и изменчивые. В XVII—XVIII веках его любили применять для портретов, подчеркивая изолированность модели, но не стесняя ее подвижности.

Мы помним, что перспективное изображение предполагает взгляд на вещи из одной неподвижной точки зрения. При ее перемене расположение этих вещей на плоскости существенно изменится. Независимо от того, под каким углом мы в действительности смотрим на картину, все, что в ней изображено, художник увидел (или представил себе увиденным) из определенного места, находящегося, конечно, вне самой картины. И расположение этой точки зрения по отношению к плоскости холста не всегда одинаково. Различают, в частности, нормальную точку зрения, высокую и низкую. При *нормальной* положении глаза зрителя предполагается на уровне середины холста. Здесь и проходит линия горизонта, на которой в перспективном построении сходятся, убегаая вдаль, горизонтально лежащие параллельные линии или их невидимые нам продолжения. Это позиция наиболее простая и спокойная, она создает ощущение, что мы находимся приблизительно на одном уровне с тем, что изображено: стоим на том же полу, сидим за тем же столом.

Высокая точка зрения — горизонт ее у верхнего края картины — это вид с горы в долину. Земля разворачивается в глубину, почти как на географической карте, и люди, и деревья, и строения видны все на ее фоне, тоже сверху, горизонта они не пересекают и видны в некотором вертикальном сокращении, в ракурсе. Такая позиция удобна для далекого пейзажа, для изображения обширного поля битвы, наполненного множеством людей и орудий. Вообще для передачи простора и дали и действия, развивающегося к далекому горизонту.



П.Брейгель Младший. Ярмарка с театральным представлением. Масло. Нидерланды. XVI в.



З.Серебрякова. Беление холста. Масло. Россия. 1917.

Напротив, при *низкой* точке зрения — горизонт — у нижнего края картины, даль исчезла, фигуры, видимые почти из под их ног, возвышаются над нами, кажутся грандиозными.

В особых случаях — для росписи потолков и сводов — нередко используется *плафонная* перспектива (плафон это и есть расписанный потолок), при которой пространство разворачивается не вдаль, а ввысь и мы будто заглядываем в него снизу, нередко — как бы через архитектурно оформленный проем. Такой прием позволяет зрительно повысить помещение и создать торжественное, триумфальное зрелище.

Значительное смещение точки зрения от центра картины всегда преобразует ее пространство. В руках художника это сильное выразительное средство. **Тинторетто** — итальянский мастер XVI века — глядел иногда в глубину своей картины как бы вкось, от самого края рамы (это можно себе представить и так, что он изображал лишь одну половину открывающегося его взору пространства, оставляя другую за рамой). Мир такой картины оказывается беспокойным, неуравновешенным, резко асимметричным. Острые ракурсы предметов — длинного стола, боковой стены — тянут глаз в глубину. Спокойной по видимости сцене художник придает таким образом ощущение невероятного драматического напряжения.



Тинторетто. Тайная вечеря. Масло. Италия, XVI в.

Конечно, не от одного только положения глаз художника зависит наше восприятие пространства картины, но и от того, как устроено оно само, чем и как заполнено и упорядочено, какие пути в нем подсказывает живописец глазу зрителя.

Изобретатели перспективной живописи — художники эпохи Возрождения — охотно наполняли свои картины подробнейшими изображениями архитектуры. Нередко действие их картин на традиционные евангельские темы переносилось на площади и улицы типичных итальянских городов, под мраморные арки нарядных лоджий. Ведь именно в архитектурных построениях, в уходящем в глубину шахматном узоре резных балок потолка или цветных плит пола, в четких линиях столов и карнизов получали наибольшую наглядность сами принципы перспективы — ими можно было играть и любоваться, их можно было с наивной гордостью демонстрировать.

Архитектура вносила в картину четкий геометрический порядок. Она позволяла обособить пространство главного действия, поместив его как бы на авансцене и отъединив от открывающихся за ним манящих далей. Нередко архитектурное обрамление в виде колонн и арок охватывало всю картину, становилось тем «окном», сквозь которое зрители в нее глядели. Да и сама рама в те времена имела обычно архитектурную форму. Движение взгляда в глубину картины оказывалось ясно организованным. Зритель «вступал» в нее словно сквозь парадный вход некоего торжественного фасада. Сама плоскость, отделяющая мир зрителя от мира картины, не исчезала, а была архитектурно оформлена и украшена.

Как и живопись, архитектура тоже есть вид пространственного искусства. С ее помощью окружающий нас реальный мир, во-первых, приспособляется к наилучшему удовлетворению наших практических потребностей, а во-вторых, организуется зрительно, получая стройный и соразмерный человеку осознанный порядок. Мир картины, пространство художественного изображения, тоже упорядочен художником. И значит, он имеет свою «архитектуру», независимо от того, участвуют ли в ее создании «настоящие» архитектурные формы (как в описанных выше картинах) или нет.

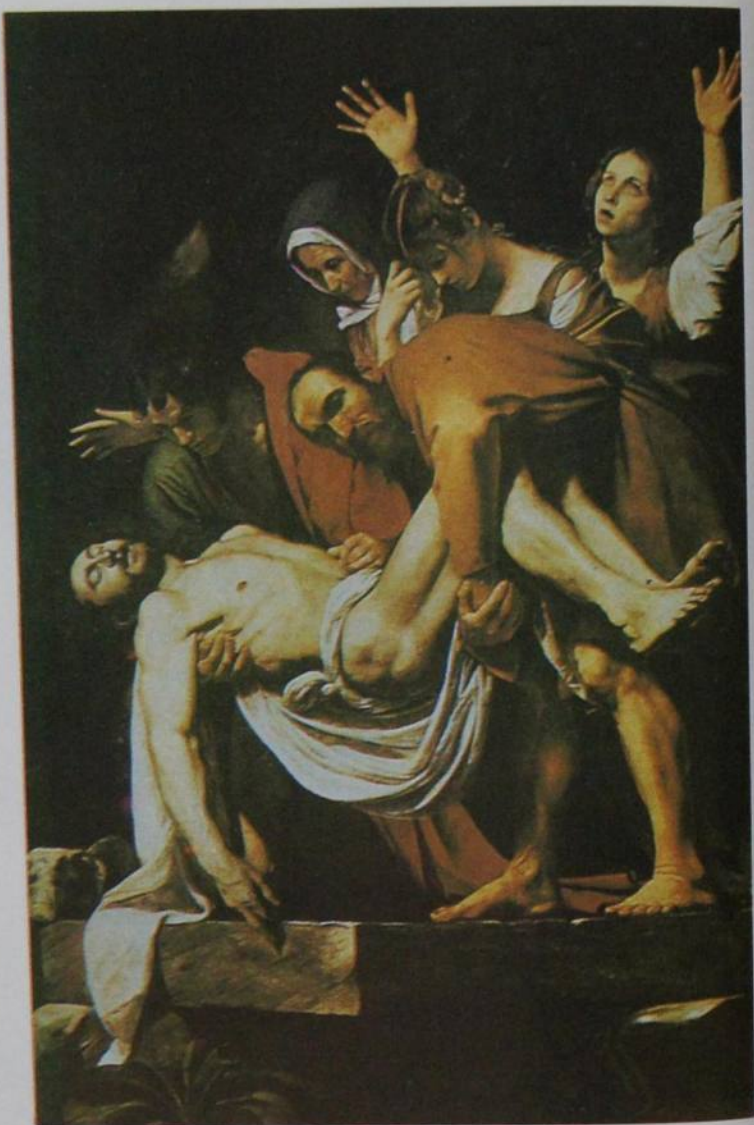
Основа этой «архитектуры» — расположение и взаимодействие в картине тех форм и линий, которые уводят наш взгляд вдаль, в глубину перспективы и тех, что останавливают, задерживают его. Они не только образуют ту «сцену», на которой разворачивается действие произведения, но во многом определяют и



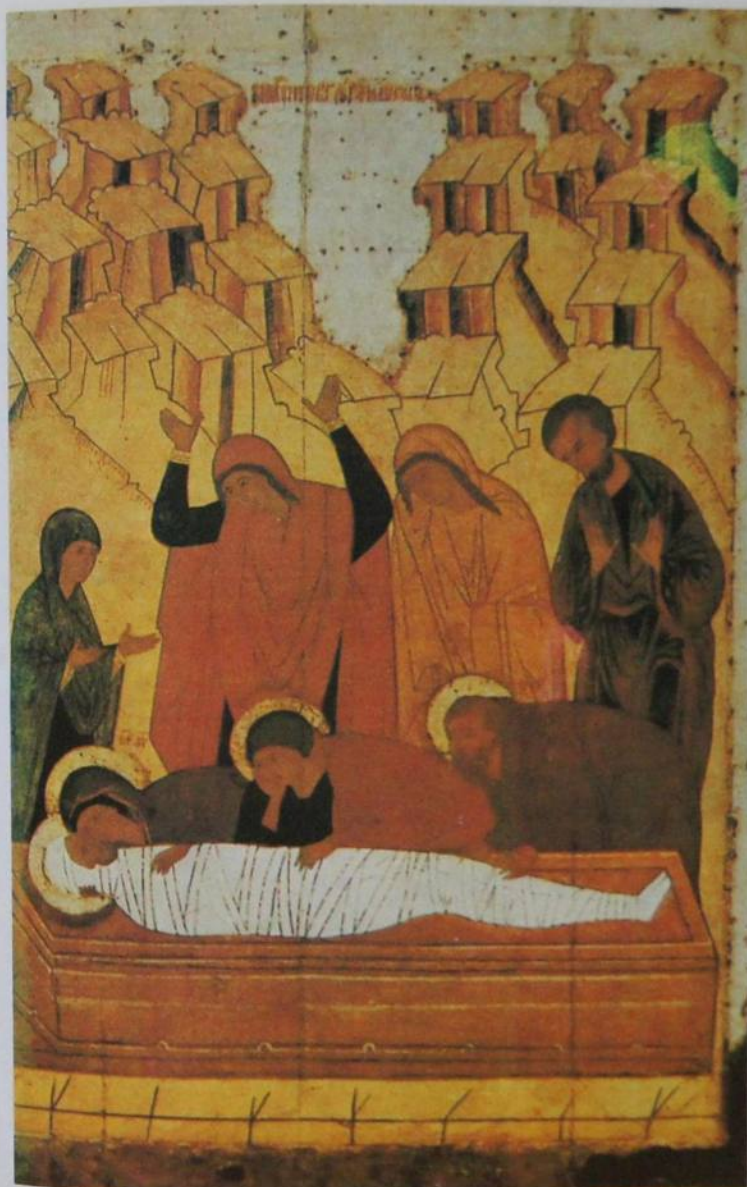
Ф. Косса. Благовещение. Темпера. Италия. XV в.



Дж. Моранди. Натюрморт. Масло. Италия. 1943.



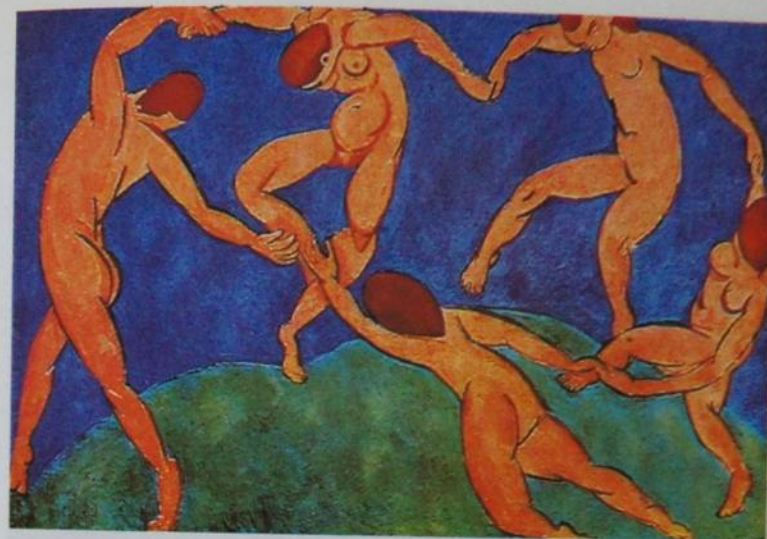
Караваджо. Положение во гроб. Масло, Италия. 1602—1604.



Положение во гроб. Икона. Темпера. Россия. XV в.



П. Брейгель Младший. Ярмарка с театральным представлением. (Фрагмент).
Масло. Нидерланды. XVI в.



А. Матисс. Танец. Масло. Франция. 1910.



К. Моне. Бульвар капуцинок. Масло. Франция. 1873.



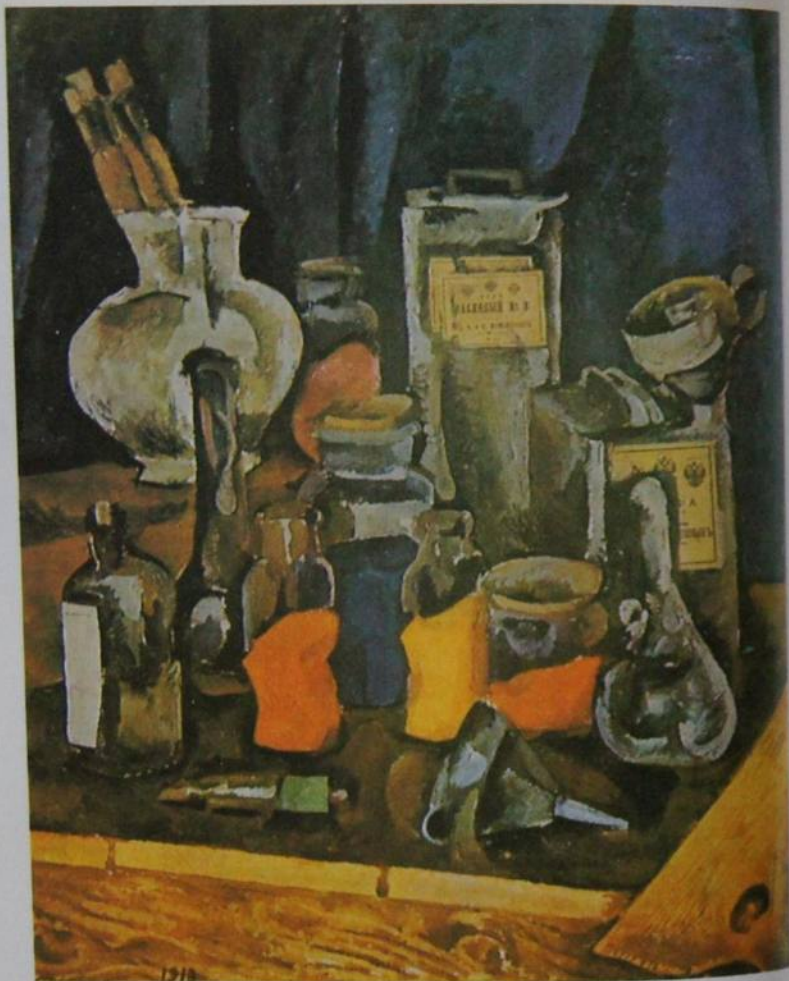
К. Лоррен. Пейзаж с похищением Европы. Масло. Франция. 1655.



С.Щедрин. Вид на Капри. Масло. 1826.



Эле Витте. Интерьер с дамой у клавесина. Масло. Голландия. XVII в.



П. Кончаловский. Сухие краски. Масло. Россия. 1913.



Ян ван Эйк. Мадонна. Средняя часть триптиха. Нидерланды. ок. 1435.



Ящик с росписью. Египет. II тыс. до н.э.



П.Сезанн. Натюрморт с фруктами. Масло. Франция. 1895—1900.



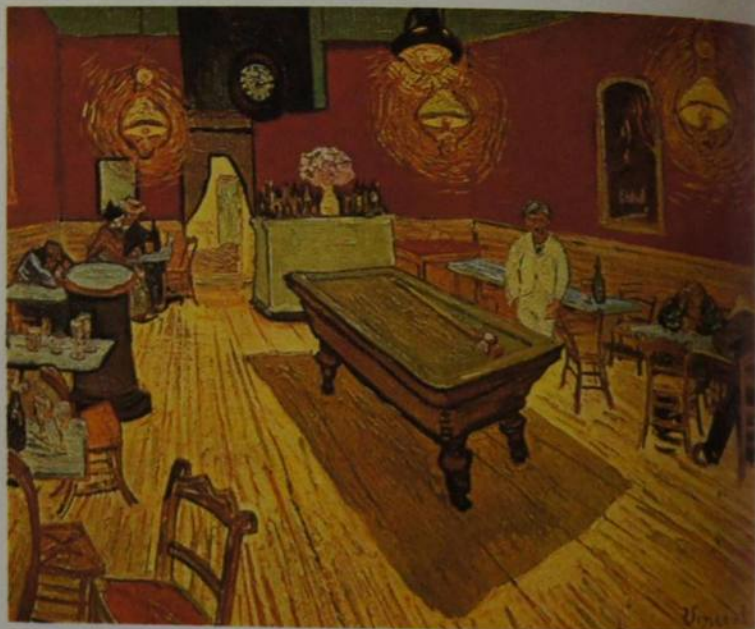
И.Габарь. Февральская лазурь. Масло. Россия. 1904.



П.Гоген. Пейзаж с павлином. Масло. Франция. 1892.



И.Левитан. Золотая осень. Масло. Россия. 1895.



В. Ван-Гог. Ночное кафе в Арле. Масло. 1888.

общее впечатление от него. Внутренний порядок в картине создает чувство замкнутости или простора, строгого покоя или беспокойной подвижности. Острые ракурсы стен, устремляющаяся к горизонту дорога, даже резкий жест героя в сторону зрителя или же от него, в глубину холста, сообщают свою стремительность всему пространству картины, тянут и зрителя туда, в глубины изображения. И напротив, все, что останавливает движение в эту беспокойную даль, что делит ее глубину на какие-то ясно различимые части, служит ясности и покою в картине. Стены зданий, параллельные плоскости холста или купы деревьев, замыкающие глубину пейзажа, гряды дальних холмов, бегущие вдоль горизонта, упорядочивают и успокаивают пространство. Они служат вехами на нашем пути в глубину, придают третьему измерению определенный масштаб и делят его на ясно обозначенные области. Эти зоны пространства, близкие и отдаленные, называют *планами*: передним — самым близким к нам, затем ближними, средними и дальними. Их может быть в произведении больше или меньше, но там, где они четко выделены, возникает ощущение стройного порядка, и само движение в глубину приобретает размеренный, организованный характер.

Не только дали пейзажа, но и замкнутое, ограниченное пространство комнаты воспринимается в картине по-разному, в зависимости от направления взгляда. Оно будет спокойным и ясным, если замкнуто параллельной зрительной плоскости стеной или хотя бы колоннадой, пропускающей нас в следующее так же точно расположенное пространство. Совсем другое дело — комната, увиденная с угла, где в глубине сходятся две стены, обе в ракурсах. Пространство ее сразу станет напряженным, подвижным и неопределенным и это, разумеется, отразится и на выразительности происходящих в этой комнате событий.

9. Пространство картины и ее поверхность

Восприятие пространственной глубины изображения — сложный психический процесс. Написанная красками картина, даже самая-самая «похожая» на действительность, это все-таки не окошко в реальный мир. Она остается предметом, существующим в нашем мире, в нашем пространстве. Мы и понимаем ее все время именно как вещь, висящую на стене или, скажем, стоящую на мольберте. Ясно видим подробности — из чего и как она сделана, шероховатую гладь холста и на ней — чуть

рельефные, глянцево-поблескивающие мазки масляных красок. По мазкам этим улавливаем, как работал художник, как шла его кисть, где плавно, где отрывисто касались холста. Видим на поверхности прихотливый узор цветовых пятен, где-то ярких, а в других местах глуховатых, то «разбеленных», выветленных, то, напротив, затемненных, стусенных. И еще — бег контурных линий, обрисовывающих предметы (в искусстве графики эти линии могут оказаться и главным, даже иногда единственным средством изображения).

Но вместе с тем, продолжая видеть все это, мы уже углубляемся взглядом в изображенное теми же линиями, пятнами и мазками пространство, будто и вправду входим туда, в нем движемся, разбираясь в его расположении, устройстве и смысле. Мы и видим живописную поверхность и пронизываем ее взглядом насквозь. Впечатление, производимое картиной, в большой мере зависит от построения ее пространственной глубины и от того, как организована и отделана поверхность холста. Взаимодействие плоскости и глубины, зыбкое равновесие между ритмом отступающих вдаль пространственных планов и плоскостным цветовым узором холста, между предметом и живописными средствами его изображения входят в самую суть художественного восприятия живописи. А в графике, чьи изобразительные средства ограничены и не могут до такой степени как живопись приближаться к впечатлениям от самой природы, эта двойственность художественных ощущений выступает еще отчетливее.

В зависимости от того, как понимает свою творческую задачу художник, выразительность поверхности может играть и решающую и сравнительно небольшую роль в общем впечатлении от картины. Однако попытка устранить ее совсем, разбить преграду, отделяющую мир изображения от зрителя, отомстит за себя утратой выразительных средств языка искусства. Сложное художественное впечатление сведется к элементарному обману зрения. Изобразительное пространство потеряет свою организованность, внутренний порядок и окажется просто «пустотой».

На рубеже нашего века особенно обострилось внимание живописцев к выразительной поверхности картины. Стремилась, чтобы она была не просто «окном» в изображаемый мир, но и оставалась притом красивой, стройно организованной вещью. Само название одной из картин русского художника **В. Борисова-Мусатова** «Гобелен» (1901) относится не к сюжету холста,



В. Борисов-Мусатов. Гобелен. Масло. Россия. 1901.

изображающего двух девушек в пышных платьях XVIII века в старом усадебном парке, но к ее задумчивому настроению, овеянному духом давних времен, а еще больше — к самой живописной поверхности — неяркой, как бы слегка выцветшей, в самом деле напоминающей старинные гобелены — тканые стенные ковры-картины, особенно распространенные в XVI—XVIII веках. И действительно — просвечивающая сквозь редкую зелень перспективная глубина пейзажа не втягивает в себя, не стремится увести наш глаз вдаль. Вставшая стеной плотная зелень парка и фасад дома, освещенный закатным солнцем, останавливают взгляд и возвращают его назад к девушкам, смутно белеющим в густой тени переднего плана, к их пышным платьям с бегло намеченным кистью простым узором, к ритму вырезных теней и сквозной темной зелени деревьев в кадках.

Благородно матовая, неяркая поверхность холста, прописанная свободно, без деталей, широкой кистью, господствует над глубиной изображения. Нерезкие контуры плоскостно положенных на холст цветовых пятен прихотливо узорчаты и придают этой поверхности мягкий музыкальный ритм. Картина явно хочет быть гобеленом — не только изображением старины, но и вещью, осязаемо связывающей нас с ушедшим временем: старинным стенным ковром с его характерной, туго выплетенной из многоцветных нитей узловатой наощупь поверхностью.

10. Критика теории перспективы и способы изображения пространства в искусстве XX века

Правила перспективного изображения, хотя и выведены строго математическим способом в соответствии с законами оптики, тем не менее не всегда отвечают потребностям и задачам художественного изображения. Мы уже знаем, что многие художники использовали их с существенными, хотя и незаметными на глаз поправками. С начала нашего века началась и теоретическая критика принципов перспективы, причем с двух существенно различных позиций.

Внимательные наблюдения показали, что перспективно правильные изображения далеко не полностью отвечают реальному зрительному восприятию предметов в пространстве. Ведь зрение — не чисто оптический процесс, подобный, скажем, фотографированию. Сознание человека воспринимает все видимое с определенными поправками. Мы видим пространственно, а не плоско, глубина для нашего зрения такое же реальное измерение, как и высота с шириной. Мы ясно видим, что два стула, стоящие от нас на разных расстояниях, одинакового размера, хотя углы нашего зрения для них различны.

Известно, что перспективное изображение не соответствует восприятию боковых областей видимого пространства при угле зрения более 40° (а это довольно узкий угол). Если же мы охватываем пространство вширь движением глаз, хотя бы и не меняя точки зрения, вместе со взглядом следовало бы поворачивать и изобразительную плоскость, изменяя тем самым все перспективное построение. Было также доказано, что и видение очень близко к зрителю расположенных предметов тоже не вполне перспективное. Все такого рода наблюдения побуждают находить необходимые поправки к чисто геометрическим построениям, приближая изображение к нашему ощущению пространства.

Но есть и критики, смотрящие на ту же проблему с другой стороны. Не отрицая того, что перспектива позволяет создавать пространственные образы, близкие к нашему восприятию реальной природы, они все же не считают такие изображения художественно полноценными. Ведь в искусстве ценно не простое подобие природы, каким бы оно ни было полным, хоть до обмана глаз. Мы должны с его помощью постигать за этой видимостью какие-то глубинные смыслы реальной жизни. Спор идет о том, помогает ли перспективное правдоподобие такому постижению.

Такая критика появляется не потому, что выявились какие-то дефекты перспективного метода самого по себе. Она порождается изменениями в художественной культуре новейшего времени, стремлением современного искусства к все большей активности, к более резкому и целенаправленному воздействию на чувства зрителей. Не довольствуясь выразительными возможностями самой реальности, отображаемой художником на его холсте, это искусство начинает добиваться не большей точности в передаче глубины пространства, а свободы от необходимости ее воспроизводить. Пусть герои картины и весь изображаемый мир не уходят в глубину холста, остаются на его поверхности, в его узоре. Тогда напряженнее будут звучать линии контуров, острее контрасты цветовых пятен. Тогда поверхности вещей, их материальные качества — жесткость или мягкость, гладкость или шероховатость — не спрятанные, не размытые воздушной дымкой — мы сможем ощутить во всей их осязательной конкретности: хоть глазом, но как бы и наощупь.

С предельной откровенностью это делает Давид Штеренберг, один из мастеров русского авангарда начала XX в. В «Натюрморте с вишнями» (1919) он выворачивает поверхность стола с



Д. Штеренберг. Натюрморт с вишнями. Масло. Россия. 1919.



Д. Штеренберг. Анисья. Масло. Россия. 1926.

подробно выделанной слоистой текстурой светлого дерева прямо на плоскость картины. Здесь нет глубины и все немногочисленные вещи — стол, нож на его краю, блюдо с несколькими вишенками существуют, можно сказать, в нашем «осязательном» пространстве.

Сложнее он решает ту же задачу в картине «Аниська» (1926) — обобщенном портрете крестьянской девочки. Поставленная перед нами строго в фас, девочка так приближена к зрителю, что и одежда ее нам представлена скорее осязательно: бедный ситчик рукавов в белую крапинку, рубчатая, чуть ли не гребешком процарапанная по густой краске ткань красно-бурого сарафана. Фактура — обработка поверхности холста, очень точно передающая поверхность самих вещей — для этого мастера не менее важное изобразительное средство, чем цвет.

И стол за спиной Аниськи передан с той же осязательной отчетливостью. Он, правда, не выложен совсем на плоскость как в натюрморте (здесь этому помешала бы фигура девочки), но вывернут в нашу сторону, как если бы мы смотрели на него совсем с другой, более высокой точки зрения. Поэтому так сильно звучит в картине его выскобленная густокоричневая поверхность с грубой сетью пересекающихся многолетних царапин. А на пустом столе — голубоватый овал грубой тарелки (приглушенный, чтобы выделить белую рубаху Аниськи) и на ней половина буханки плоского, жесткого хлеба, деревянистого, потому что написан он теми же красками, что и стол.

Мы видим, что для своих творческих целей художник нашего века позволяет себе перекраивать пространство картины. Он не списывает его с натуры по правилам перспективы, а свободно совмещает на плоскости различные ракурсы предметов, увиденных каждый со своей, особой точки зрения.

11. Скульптура и пространство

В отличие от живописца и графика, скульптор не нуждается ни в правилах перспективы, ни в других способах придавать своим созданиям мнимую трехмерность. Потому что трехмерность скульптуры подлинная, она существует в реальном пространстве, в котором живет и зритель. Существует как объем, ее можно обойти кругом и осмотреть со всех сторон. Но значит ли это, что проблема пространства для этого искусства не существует?

Человек, написанный красками на холсте, остается в своей среде, иной чем та, в которой находится зритель. Она изображена вместе с ним и ее ясно видимая для нас граница — поверхность картины. В рисунке на бумаге пером на среду эту может не быть и намек: фигура или голова на нетронutom белом фоне. И все-таки мы их себе представляем расположенными в свободном пространстве, окруженными им. (Как и чем такое впечатление создается, уже говорилось выше: гл. II. 4 — в связи с древнегреческой вазописью.) Но и этот пространственный мир, изображенный каким-нибудь намеком на обстановку или только подразумеваемый, отделен от нашего поверхностью листа бумаги.

Но вот фигура получила реальный объем и никакие видимые границы не отделяют ее пространство от того, в котором находимся мы. И все-таки изображенный человек живет не в нашем мире. Как и рисунок без фона на листе бумаги, он тоже создает вокруг себя определенную, хотя и невидимую среду, отличающуюся во многом от нашей. У нее свой масштаб, иной мерой измеряются там расстояния и высоты: ростом статуи, шириной ее шага. У памятника этот масштаб куда крупнее нашего, у маленькой статуэтки — крошечный. У них также иной уровень земли или пола — от нашего они оторваны пьедесталом. Ведь статуя на пьедестале изображает не человека, взбравшегося на возвышение. Назначение этой подставки иное: подчеркнуть дистанцию между зрителем и скульптурой, создать то же ощущение границы, какое в живописи определяется и рамой картины и самой поверхностью плоскостного изображения.

Получается, что статуя, существуя в нашем мире как тяжелый предмет из камня или бронзы, обитает в своем человеческом образе совсем не здесь с нами, а где-то у себя, в ином месте и времени. Это место и время она «играет» сама — своим жестом и мимикой, общением с предполагаемым, хотя и невидимым партнером. Если воин замахнулся саблей, значит он изображен в бою и угрожает не нам, а невидимому врагу. Всюду, где в скульптуре намечен сюжет, определенная ситуация или действие, выявляется и это изображаемое пространство, иное чем то, в котором физически помещена статуя.

И напротив: как это ни удивительно, неподвижно застывшая, замкнутая в себе древняя статуя, лишенная и жестов и мимики, более способна к живому контакту со зрителем. Она не привязана к заданному действию и определенному моменту времени. Вот почему именно с ней человек может общаться в реальном пространстве, как ребенок со своей игрушкой (тоже

ведь объемным изображением человека или вещи!). Таковы древние идолы. К ним обращались с просьбами и приносили дары.

Вместе с архитектурой скульптура участвует в организации жизненной среды людей. Она может выделить узловые точки архитектурного пространства, придать ему свой масштаб, помогает разделить его на части или объединить в сложное целое. Все это — в зависимости от места, которое для нее будет предназначено и от собственных пространственных качеств статуи, от того, как она взаимодействует с окружающей средой.

У каменной статуи древнеегипетского вельможи *Ранофера*, жившего более четырех тысячелетий тому назад, нет, в сущности, своей жизненной среды, в которой мы могли бы его представить себе живым, свободно движущимся. Но тем отчетливее выражена организующая, «архитектурная» роль этой фигуры в реальном пространстве. Поставлена она очень прямо и симметрично, смотрит вперед, плечи развернуты, руки опущены вдоль тела. Хотя на нее, как и на всякую статую, можно взглянуть с любой стороны, у нее ясно выделена одна, лицевая сторона. Фигура обращена только вперед. Левая нога выдвинута, Ранофер как бы шагает. Но это движение никак не отражено во всей его скованной позе. Оно лишь обозначено, но, в сущности, не изображено. И потому строгая «архитектурная» симметрия статуи остается почти не нарушенной. Она и окружающему пространству передает свой жесткий, простой порядок, как бы расчерчивает его прямоугольной сеткой: вдоль — направлением своего взгляда и шага и поперек, плоскостью развернутого в ширину торса.

Застылость древнеегипетской статуи вполне отвечает ее прямому назначению: быть не только изображением, но и вечным вместилищем души своего умершего прототипа. Но и помимо того, ее замкнутая поза характерна вообще для искусства древних народов. Вот *Курос (юноша) из Теней* — обнаженная статуя атлета, победителя на соревнованиях. Она относится к архаическому (раннему) периоду древнегреческой культуры и была выполнена в VI в. до н.э. Значит, от времени египтянина Ранофера ее отделяют почти два тысячелетия — не намного меньше, чем нас от нее. Но скованную позу вельможи тенейский юноша повторяет очень точно. Симметрия, выпрямленность, одинаково опущенные руки, плечи на одном уровне и, наконец, выдвинутая левая нога, не передающая свое движение всей фигуре. Таким же образом строятся и формы тела, как бы несколько упрощенные и обобщенные, из геометрически простых частей и напоминающих деревянные шарниры суставов.



Статуя Ранофера. Камень. Египет. III тыс. до н.э.



Курос (юноша). Камень. Греция.
Конец VII в. до н.э.



Поликлет. Дорифор. Греция.
V в. до н.э.

Пройдет еще лет сто — совсем немного по сравнению с тысячелетиями господства этой позы — и та же тема в древнегреческой скульптуре будет трактоваться совершенно иначе. *Дорифор (копьеносец)* — знаменитая статуя работы **Поликлета**, скульптора периода ранней классики, второй половины V века до н.э. — это тоже памятник победителю на играх. Но вместо жесткой схемы здесь уже живое тело в свободной и непринужденной позе.

Впрочем, юноша стоит так же спокойно, но его тело ясно выражает возможность движения. Принужденная симметрия заменилась естественным равновесием стоящей фигуры. Плечи развернуты, но одно приподнято чуть выше другого. Вес тела перенесен на правую ногу, левая, отодвинутая назад, освобождена от этого груза и потому правое бедро поднято, левое опущено. Совершенно разными стали контуры тела справа и слева, а ось фигуры упруго изогнулась, потеряла отвесность. Голова непринужденно повернута вправо. И атлет ожил, двинулся, его покой не имеет ничего общего с застылостью.

Пространство, подчиненное этой фигуре, организуется так же ясно как прежде, но уже не так жестко. Сохраняются его основные линии — у статуи ясно выделены фас и профиль: лицевая ее главная сторона, наиболее полно раскрывающая позу, и боковая, выявляющая спокойное движение вперед. Между тем, это пространство уже не чисто архитектурное. Внутренняя подвижность фигуры, ее строго уравновешенная асимметрия придают особые качества окружающему статую пространству. Оно становится не просто местом существования, но и сферой действия Дорифора, его жизненной средой.

В самом начале XVI века перед зданием флорентийского правительства — Палаццо Веккио — была установлена как символ свободы республики гигантская статуя *Давида*, изваянная из глыбы мрамора **Микеланджело**. Давид — библейский герой, юноша-пастух, сразивший в поединке камнем из пращи великана Голиафа и ставший позднее царем своего народа. Скульптор изобразил его в момент подвига: руки сжимают перекинутую через плечо пращу, гневный взгляд обращен в сторону противника.

Поза статуи восходит к обнаженным греческим атлетам, к той античной традиции, которой поклонялась эпоха Возрождения. Но ее пространственное решение оказалось гораздо более сложным, чем у Поликлета. У этой статуи есть определенный сюжет, она изображает не только человека, но и событие. Герой, кстати сказать, несопоставимый со зрителем из-за колоссального масштаба фигуры, находится там, в мире этого собы-



Микеланджело. Давид. Мрамор.
Италия. 1501—1504.

тия. Перед ним враг, которого мы не видим, но видит он, и этот поединок с невидимым нам противником определяет композицию статуи, диктует постановку фигуры.

В отличие от уравновешенного и потому замкнутого в себе Дорифора, Давид резко асимметричен. Ось его тела наклонена влево, а голова повернута резко вправо. Упорный взгляд сосредоточен на далеком враге. Кажется, что его откинувшаяся влево фигура нуждается в каком-то противовесе, каким здесь и служит отсутствующий, но предполагаемый Голиаф. Так, взглядом и позой эта статуя подчиняет себе обширное пространство. Ее сложный разворот делает это пространство текучим, у него нет четких координат древней скульптуры. Фигура Давида не имеет ни строгого фаса, ни профиля, она заставляет зрителя рассматривать себя со всех сторон, в обходе вокруг.

Через сто двадцать лет после Микеланджело другой итальянский мастер, Лоренцо Бернини, тоже создал статую Давида. Герой здесь — в бурном движении, не перед схваткой, а в самый острый момент ее. Тело его скручено как тугая пружина, чтобы развернувшись, в бешенстве метнуть вдаль камень. Пространство, в котором живет



Л. Бернини. Давид. Мрамор. Италия. 1623.



А. Голубкина. Березка. Гипс. Россия. 1927.

и действует Давид Бернини, не подчинено законам геометрического порядка, оно враждебно покою, симметрии и устойчивости и подчиняется не разуму, а страсти и ярости. Движение в нем идет не по прямой, а по спирали, как огненный вихрь.

Все сказанное о воздействии скульптуры на восприятие окружающего ее пространства не отменяет того обстоятельства, что мы ее видим всегда в конкретных условиях места, времени, воздушной и световой среды. Сдвинется источник света — иначе лягут тени на мускулатуре бронзового атлета. Зайдет солнце за тучу — более матовой и плавной покажется поверхность мрамора.

И все-таки некоторые направления искусства в начале нашего века пробовали перенести и на скульптуру то зыбкое мерцание поверхности, какое передавало в живописи живую подвижность воздушной среды. Импрессионистическая скульптура прибегала для этого к сознательной неясности, «затушеванности» скульптурной формы, иногда — к подвижной рыхлости поверхности и свободному, будто небрежному мазку быстрой, незаглаженной лепки. Вокруг скульптуры возникала как бы некая дымка, которая была все же свойством самого изображения, а не окружающего его пространства.

Глава III. РАССКАЗ И ПОКАЗ

1. Искусства временные и пространственные

Виды искусства разделяются и различаются свойственными каждому из них способами изображения жизни. У них разные средства, а потому и различные художественные способности и возможности.

Литература рассказывает. Она словами выражает мысли и чувства, повествует о событиях и действиях. Это *временное* искусство: литературные произведения разворачиваются и воспринимаются последовательно, от начала к концу, во времени. И все, что происходит во времени, что имеет сюжет, внешний ли, полный событий, или внутренний — душевный, психологический, хорошо дается литературе. «С натуры», непосредственно может она запечатлеть живую речь, звучащее слово, разговор. Сложнее у нее отношения с пространством, материальной средой, с обликом людей и предметов. Она может их только называть, обозначать словами какие-то их качества, приблизительно описать. Все это еще очень далеко от конкретного, зримого изображения и потому нередко для большей наглядности словесное искусство прибегает к сравнениям.

Изобразительные же искусства непосредственно владеют всем, что видимо: формой и цветом, фактурой поверхности, светом и воздушной средой, размещением и связью фигур и предметов. Это искусства *пространственные*. Прямая же — как в литературе — передача времени им недоступна. Они могут запечатлеть лишь единое, длящееся в неподвижности состояние избранной художником натуры или просто остановить отдельный момент действия, постаравшись в нем одном дать представление о событии в целом, о том, что было до и что может быть после изображенного мгновения. Бывали, правда, особенно в средневековом искусстве, попытки совместить в одном изображении несколько последовательных эпизодов. Но все равно, это были отдельные, не связанные в сплошной поток времени моменты.

А между тем повествование, рассказ мы постоянно встречаем в изобразительном искусстве — от рельефа на стене древнеегипетской гробницы до развитых форм станковой живописной картины нового времени. Художники представляют нам своих персонажей в действии, в определенных обстоятельствах и отношениях друг к другу, стремятся дать нам ощущение совершающегося на наших глазах, длящегося события, а не одного только изображаемого мгновения.

А как это делается?

Вот, например, так: в комнату внезапно вошел человек и переполошил в ней сидящих, его не ждали. Прервав обычные занятия, все обернулось к нему... Об этом — знаменитая картина **И.Е.Репина**, которая так и называется «Не ждали». Таков, во всяком случае, ее прямой, непосредственно видимый на холсте сюжет. Неуверенными, медленными шагами движется неожиданный гость от двери к середине комнаты... Как его встретят? Он вглядывается в лица. И мы — вслед за ним. На напряженности перекрещивающихся взглядов строится драматизм композиции. Художник разрешал психологическую задачу: передать многообразие мгновенных откли-



И.Репин. Не ждали. Масло. Россия. 1884.

ков на неожиданность события. Ярче всего их контраст воплощен в детских лицах: радостно вскинулся мальчик, а девочка испуганно сжалась.

Поневоле ограниченный единым моментом, мастер очень хорошо умеет не «заморозить» движение, дать каждому из своих героев начатый, но еще не законченный жест. И переходя от лица к лицу, от группы к группе, мы все время ощущаем их в действии, забывая о том, что время-то в картине стоит, мгновение на полотне — все то же.

А между тем, смысл изображенного — кто пришел, к кому и зачем — нам еще не ясен. И мы продолжаем «читать» картину, идя от подробности к подробности, от характеристики к характеристике. Мы тоже входим в эту светлую летнюю комнату, быть может — дачную (за балконной дверью ощущается свежая зелень), обставленную скромно, но несущую на себе отчетливые отпечатки духовных и культурных интересов своих обитателей. Не об этом ли говорят и ноты на рояле, от которого обернулась к вошедшему молодая женщина, и большая географическая карта, и дети за столом с тетрадками и черной грифельной доской для занятий (характерная черта давно ушедшего быта!). Портреты Некрасова и Шевченко свидетельствуют об общественных симпатиях семьи не меньше, чем о ее литературных вкусах. Строй жизни, характерный для интеллигентной семьи конца прошлого века, воплощен в этих подробностях, гармонирующих с обликом самих этих людей, с их мимикой, с их реакцией на происходящее.

А вот грубый крестьянский армяк на вошедшем явно спорит с его тонким, нервным лицом, сдержанным жестом, всей манерой поведения. Это человек, оторванный обстоятельствами от привычной среды, надолго выпавший из своего мира и теперь возвращающийся домой с некоторой опаской... Откуда же? Вероятно, с каторги или из ссылки. И конечно, все здесь говорит о том, что это не какой-нибудь уголовник, а революционер, человек, пострадавший за идею. Иносказательно, на языке аллегории, подтверждает это один из изображенных Репиным предметов. Это гравюра с популярной тогда картины Штейбена «Голгофа», висящая на стене между портретами двух поэтов. Она здесь и вполне уместная деталь обстановки, характеризующая мир ее хозяев, и символ мученичества, выпавшего на долю героя.

Бытовая сценка оказалась, таким образом, картиной на актуальнейшую в те годы тему, имеющую отношение не к быту, а

к судьбам страны и к людям, которые эти судьбы хотели решать, к идейной и не только идейной борьбе в ней, к ее прошлому и будущему. Это была картина историческая и остро политическая, неизбежно делившая своих зрителей и критиков на непримиримые партии.

Мы видим, что повествование может быть достаточно конкретно и полно развернуто в неподвижном изображении. Сюжет воплощается прежде всего в том, что в театре называют мизансценой — размещением и взаимодействием персонажей в пространстве картины. Но его развивают и раскрывают многочисленные «говорящие» детали костюмов и обстановки. Они характеризуют и людей, не могущих здесь выразить себя с помощью слова, и само действие в его уже миновавших и еще предстоящих моментах, и всю ситуацию, по отношению к которой изображенное является лишь одним из эпизодов. Повествовательность в живописи, то есть желание и способность художника вести сюжетный рассказ изобразительными средствами, требует от него владения этим языком деталей, поясняющих действие.

Поэтому-то повествовательная живопись всегда многословна, насыщена подробностями, нередко даже в ущерб силе и цельности общего впечатления, и настоятельно требует от зрителя внимания к ним. Даже у Репина, с его интересом не столько к внешнему действию, сколько к психологическому состоянию героев и с его ощущением цельности воздушно-световой среды, картина оказывается наполненной разъясняющими сюжет деталями, без которых художник не мог бы раскрыть смысл происходящего.

2. Сложные виды искусства, объединяющие повествование с показом

Противоположность между подвижным, но бесплотным словесным рассказом и конкретным, видимым, но навеки застывшим изображением преодолевается и исчезает в *зрелищных искусствах* — в театре, в кино. Изображаемый в них мир открыт нашему взгляду, конкретен, но не остановлен. Время в нем продолжает течь, слова и музыка звучат, действие развивается, позволяя следить за своим движением. Эти искусства, обращающиеся одновременно к нашему зрению и слуху, можно назы-

вать *синтетическими*, то есть сложными, составными, объединяющими элементы и выразительные средства других искусств для создания нового художественного целого.

В самом деле, театральное действо включает в себя и литературу (в форме звучащего слова), и музыку, и элементы изобразительных искусств, и архитектуру, а также организованный и меняющийся свет. В кино ко всему этому добавляется еще фотография — в своеобразной движущейся ее форме, а с нею искусство *монтажа*, художественно организованной последовательности сменяющих друг друга кадров. Но все это вместе взятое не составляет еще ни спектакля, ни фильма. А между тем зрелище может состояться без музыки, без декораций и костюмов, даже без слов (его нет в пантомиме и балете). Ведь основа зрелищных искусств — *игра актера*, реального человека, перед зрителями или кинокамерой представляющего другого человека, воображаемого. В актере этот воображаемый персонаж воплощается так наглядно и полно, как ни в каких других формах искусства не мог бы воплотиться. Он предстает в облике человека со всеми присущими реальному человеку качествами.

Казалось бы, это и есть идеальное искусство, в наибольшей степени уподобившее свои образы реальной жизни, объединившее физический облик человека с его речью и действием, демонстрирующее с величайшей конкретностью его поведение в реальном пространстве и взаимодействие с другими, столь же всесторонне и наглядно представленными нам персонажами. А между тем и театр и кино, занимая свое важное место в общей семье искусств, вовсе не покушаются на то, чтобы полностью заменить собой другие, лишенные этой полноты, а значит, вроде бы, менее совершенные словесные и изобразительные искусства. Есть, значит, у литературы, живописи, скульптуры какие-то особые качества, которые делают их интересными и ценными вопреки этой неполноте, ограниченности их художественного языка.

О выразительных возможностях литературы мы здесь говорить не будем. Но в чем состоит сила и власть неподвижного изображения, нужно выяснить. Как это ни удивительно, она прежде всего именно в том, что составляет его ограниченность и неполноту — в *неподвижности*. В том, что оно дано нам навсегда неизменным, доступным длительному, неторопливому общению. К моменту, мелькнувшему на сцене или экране, мы не можем вернуться иначе чем в памяти: он прошел и исчез. Зрелищные искусства задают своим зрителям единый темп, одну и

ту же скорость восприятия и переживания. С книгой легче — ритм чтения зависит от нас, можно остановиться, даже и вернуться назад, к уже прочитанной странице. Но такой возврат — это уже перерыв естественного процесса чтения, «выход» из того момента повествования, которого мы достигли, и погружение в иной, уже однажды пройденный.

На картине, рисунке или в статуе перед нами лишь одно состояние, единственное, однако не случайное мгновение, избранное из бесконечного потока времени и событий. Зато нам дана возможность рассмотреть не торопясь все подробности, ощутить и оценить детали, уловить выразительность точно схваченного жеста, не упустить ни характеристики поз, ни стиля костюмов. Одним словом, вжиться в атмосферу произведения, будь то сложная историческая сцена или простой натюрморт — несколько обычных вещей на столе. Казалось бы, они не стоят отдельного внимания. Но вот в их молчаливом соседстве, в самом их выборе и взаимном расположении, в цвете и в лепке форм раскрывается — мы с этим уже встречались в первой главе — отношение художника к окружающему его миру, далеко выходящее за пределы скромного сюжета.

Живопись, графика, скульптура — искусства сосредоточенного созерцания. Они позволяют нам увидеть и пережить зримый мир во всей его конкретности, во всем богатстве его форм и линий, красок и цвета. Они помогают нам сосредоточить внимание на видимой стороне реальности, учат и помогают ощущать и переживать ее так полно и глубоко, как это не дано никакому более «подвижному» искусству.

3. Изображение и слово

На древнегреческой вазе, о которой шла речь в предыдущей главе, три человека разговаривают о пролетающей птичке:

- Смотри, ласточка!
- Правда, клянусь Гераклом!
- Вот она, уже весна!

Мы видим их и одновременно как бы слышим их речь: слова, процарапанные по черному лаку фона, выходят у них из ртов, почти так, как это делается в нынешних комиксах. Вот какой это древний способ соединения изображения и слова!

На средневековых иконах Христос и святые нередко держат в руках открытые книги или свитки, на которых крупными бук-

вами написаны тексты. Здесь речь уже не исходит непосредственно из уст говорящего. Она успела перейти на бумагу, записана в книге. Тем самым подчеркивается ее значительность. Это уже не случайно брошенная в разговоре реплика, а важное, книжное, ко всем обращенное слово. Но все равно, это речь показывающего нам свою книгу святого, так он с иконы возвещает людям свои наставления в ответ на обращенные к нему молитвы, пророки напоминают этими текстами о своих пророчествах. Как будто тяготясь своей немой, изображение начинает проповедовать. Тем самым оно как бы добивается большей полноты своего существования — не только в зримом облике, но и в действии, в пророческом и учительном слове.

Во всех этих случаях слово полностью принадлежит тому, кто изображен. Оно произносится от его лица и оживляет своего носителя, придает ему способность к прямому общению. Потребность же в таком общении с иконой была весьма свойственна средневековому религиозному сознанию. Недаром это время породило немало легенд об оживающих и произносящих речи изображениях.

Совсем другая форма взаимосвязи слова с изображением — *иллюстрация*. На страницах книги рассказ тут же воспроизводится в картинке. Одни и те же люди, события, обстоятельства описываются в тексте и наглядно показываются в рисунке или гравюре. Соединяясь вместе, эти два вида искусства образуют новое единство, создают сообща совместное произведение, уже не только литературное и не чисто изобразительное: иллюстрированную книгу. Такого рода взаимодействие называется *синтезом искусств*. (Другой пример подобного синтеза — обогащение изображениями и орнаментами произведений архитектуры или прикладного искусства).

Можно ли однако считать, что простое сопоставление текста с рисунками, хотя бы и посвященными той же теме, способно создать полноценное произведение нового вида искусства? Соединяются ли в нем слово с изображением в действительно неразрешимое художественное целое, всегда ли они обогащают друг друга или могут вступать в противоречия, нарушая чистоту и цельность впечатления?

При всяком синтезе участвующие в нем виды искусства в известной степени вынуждены отказаться от строгой чистоты своих выразительных средств, уступить друг другу долю нашего внимания, нашей способности вживаться в образы, воплощаемые именно на их языке. Наша способность вслушиваться в



А.Агин. Чичиков. Иллюстрация к «Мертвым душам» Н.В.Гоголя. Гравюра на дереве Е. Бернадского. Россия. 1846.



Кукрыниксы. Чичиков. Иллюстрация к «Мертвым душам» Н.В.Гоголя. Черная акварель. Россия. 1930-е гг.



С.Алимов. Чичиков. Иллюстрация к «Мертвым душам» Н.В.Гоголя. Карандаш. Россия. 1972.

слово, любоваться его выразительностью и точностью ослабляется, если мы начинаем «подпирать» словесный образ рисунком. Точно так же способность ощущать собственную выразительность зримого образа нарушается, когда он служит всего лишь дополнением к рассказу... К тому же образы эти создаются обычно разными людьми — писателем и художником и в разное время (иногда разделяемое столетиями!). Как верить художнику, что он угадал именно то, что представлялось писателю? А если не угадал, тогда он не помогает, а мешает нам понимать литературное произведение! Вот несколько изображений одного и того же персонажа — Чичикова — в иллюстрациях, выполненных разными художниками. Смотрите, какими разными они получились! Кто скажет, какой из них «правильнее», ближе к тому, каким представлял себе Чичикова Гоголь?

Вот почему иллюстрация — самый принцип этого искусства — не раз в разные времена подвергалась нападкам и отрицанию. И все-таки иллюстрированная книга не погибает, она существует и развивается, привлекает множество художников, в том числе замечательных, остается притягательной для обширного круга читателей. Потребность увидеть описанное, стремление к наглядности свойственны многим читателям.

Любопытно, что такое стремление удовлетворяется порой очень малым, не требует конкретных подробностей. 500 лет тому назад в самых старых печатных книгах появились небольшие гравюры, изображавшие героев басен Эзопа. Это были люди или животные, например, Лев и Осел, изображенные так схематично, чтобы их только можно было различить. Но это могли быть и просто два кружка, означавшие Солнце и Месяц, или два прямоугольника — Золото и Серебро (один кружок и один прямоугольник подкрашивались потом, в уже отпечатанной книге, желтым). Казалось бы, такие примитивнейшие иллюстрации ничем понимание текста обогатить не могли. Но они делались, и чем-то, значит, тогдашнему читателю помогали. Ученые люди иллюстрации в те времена презирали, считали, что они годятся лишь для «бабьих сказок». Но вот читателям неискушенным (а их сразу стало довольно много у более дешевой, чем прежние рукописи, печатной книги) даже и такие рисунки давали необходимую опору для воображения. Просто названный предмет выходил из текста наружу, демонстрировал свое существование, и этого было достаточно. Даже и в богатой, со многими сотнями гравюр, «Всемирной хронике» Х.Ше-

деля (1493) один и тот же портретик, повторяясь на разных страницах по многу раз, изображал каждый раз другого человека, одна и та же гравюра служила видом разных городов.

Во всех этих случаях меняющееся содержание вносилось в неизменную иллюстрацию соседствующим с ней текстом. В свою очередь этому тексту придавало ощутимую конкретность соседство с рисунком.

Разумеется, иллюстрация может быть (и в последующие времена большей частью бывала) гораздо более самостоятельной, определенной и содержательной. Сама, без помощи текста, может она передать индивидуальный облик и характер героев, их взаимоотношения, представить нам наглядно и зримо место и время действия. И вот тогда-то она незаметно предлагает нам свой собственный художественный мир, лишь косвенно связанный со своей литературной основой. Она освобождает читателя от сложной работы воображения, от необходимости самому мысленно рисовать «спрятанную» в тексте реальность. Она подменяет выразительность слова, как бы переводит ее на иной, чуждый ей язык... А все-таки и в такой, подробной и конкретной иллюстрации сохраняется тот самый первоначальный смысл простодушных гравюр XV века: освободить образ от его словесной оболочки, вывести из текста наружу, чтобы его можно было увидеть, убедиться в его существовании.

4. Иллюстрация и образный смысл литературы

Стремление к наглядности, породившее когда-то иллюстрацию, вовсе не исчерпывает художественных возможностей этого искусства, далеко не всегда определяет пути его развития. В нашем веке для наиболее глубоких и тонких иллюстраторов ни острые моменты сюжета, ни облик героев не становятся сами по себе главными предметами внимания. Их интересует другое — глубинные смыслы литературного произведения, его атмосфера, стиль автора, в котором проявляется свойственное ему отношение к жизни.

Можно ли все это выразить языком рисунка? И как?

Попробуем сопоставить несколько таких иллюстраций к произведениям одного и того же писателя — Ф.Достоевского.

В строгих, четких рисунках М.Добужинского (1922) почти исчезают и герои, и сам сюжет повести «Белые ночи». Мы видим лишь спящий город, прекрасный и сумрачный, погруженный в

таинственное мерцание светлой весенней северной ночи. Пустынный ночной Петербург оказывается главным героем книги, воплощением ее романтической атмосферы, порывистой, нервной мечтательности ее героя-рассказчика: «Мне также и дома знакомы. Когда я иду, каждый как будто забегают вперед меня на улицу, глядит во все окна...» Призрачный свет белой ночи — черная густота теней, сияние светлых стен переданы художником в строгой и четкой технике, только черным и белым, без переходов (он рисовал тушью на грунтованной мелом бумаге, это позволяло заканчивать рисунок иголкой, процарапывая пятно туши до белого фона). Стены, окна, углы, легкая рябь на светлой воде канала за черной решеткой...

А герои?

Крошечными, трепетно-подвижными фигурками намечены они в прозрачной глубине улиц и набережных. Мы не различаем их лиц, не видим, какие они, еле улавливаем их растерянность, одиночество, тревогу. Между тем, общее настроение повести об одиноком и бедном молодом мечтателе и его безнадежной любви передано в этих холодноватых рисунках очень тонко и во всем ее сугубо петербургском колорите. Очевидно, помогли этому острые и свежие впечатления художника, неожиданно изменившие привычное ощущение города. Добужинский рисовал в 1922 году. Петроград опустел после недавнего перевода столицы в Москву. В необычной пустоте его улиц по-новому открывалась классическая строгая красота.

А вот «Белые ночи», прочитанные другим художником, почти на полвека позже. В 1970 году на тему повести сделал несколько офортов художник **Ю.Перевезенцев**.

Офорт — это один из способов гравюры на металле. Рисунок делается иголкой по слою лака, покрывающему цинковую доску, а затем травится кислотой, разъедающей процарапанные штрихи. Из этих, углубленных в металл, штрихов втертая в них краска переходит при печатании на бумагу. Отпечаток получается воздушным, тонким и бархатистым, богатым переходами и оттенками тона. Офорт хорошо передает дымчатую глубину затуманенного пространства.

И здесь, у Перевезенцева, героем «Белых ночей» выступает сам Петербург, околдованный и преображенный таинственным, романтическим ощущением своих ночей без тьмы. Это уже чистый пейзаж — герои повести вытеснены из него на поля, за рамку. Крошечные и подвижные, бегло набросанные фигурки



М.Добужинский. Иллюстрация к «Белым ночам» Ф.Достоевского. Тушь. 1921.



Ю.Перевезенцев. Иллюстрация к «Белым ночам» Ф.Достоевского. Офорт. 1970.

живут там какой-то иной жизнью, слишком суетливо-будничной для застывшего на зыбкой грани реальности и фантастики пространства центральной части листа. Мы узнаем этот город, нагромождения домов, окруженных туманными пространствами, купола и шпили, как-то вкось вонзающиеся в бесконечно высокое небо. Между тем, Петербург здесь обобщен и условен, не видны в нем, как у Добужинского, узнаваемые перспективы, набережные каналов, мосты. Это сказочный город-призрак, и недаром над его крышами вознесена в небо гигантская свеча, напоминающая своим силуэтом монументальную Александровскую колонну, высющуюся на Дворцовой площади настоящего Петербурга. И вокруг этой свечи кружатся в необозримых просторах светлого неба туманные вихри птиц или ночных насекомых.

Из Петербурга Добужинского — вполне конкретного, хотя и преображенного таинственным свечением белых ночей, мы попали теперь прямо в фантастический мир героя-мечтателя, дружелюбно разговаривающего с петербургскими домами, в мир скорее символический, чем реальный. Оказывается, его зыбкую и тревожную лирическую атмосферу тоже можно очень полно передать в иллюстрации. Только нужно подходить к этой задаче не буквально, изображая описанное, а свободно варьируя близкие по духу и смыслу образы.

И наконец — еще одна попытка иллюстратора воспроизвести не внешнее пространство повествования, а проникнуть прямо в психологию, во внутренний мир его героя. Это рисунок художника Н. Попова к «Неточке Незвановой» (1971). Мы попадаем здесь в странное, лишенное привычных границ и ориентиров, вязкое, тянущееся пространство, которое видим, кажется, в движении — не с одной определенной точки зрения и не в один момент времени. Какое-то бедное жилье, большая, темноватая комната, вкось, зигзагом перегороженная ширмами, поваленный стул, висящее белье, угол кровати... Но все это как бы во сне, не складывается в единый и ясный пространственный образ. Фигурка девочки, явно одной и той же, несколько раз повторяется в различных поворотах и движениях, будто кружится и чего-то все ищет в этой странной комнате. И скрипач, полускрытый ширмой, тоже движется, он показан нам сразу в нескольких поворотах. И еще тень его, черная и длинная, на стене и белый неясный силуэт на ширме... Здесь сбита, нарушена достоверность физическая, но зато возникает иная, жутковатая психологическая достоверность «мира Достоевского».



Н. Попов. Иллюстрация к «Неточке Незвановой» Ф. Достоевского. Россия. Тушь. 1971.

Мы видим, что отношение иллюстрации к словесному литературному тексту может быть очень разным. Художник обращается то к облику героя, к его портрету, то к действию, к узловым или психологически важным моментам, то к среде, в которой это действие совершается. Но он может также перенести нас из внешнего мира героя во внутренний, духовный мир.

5. Изобразительный ряд

Какое бы сильное движение ни изображалось на рисунке, время там все равно остановилось. Занесенный меч не опускается, скачущая лошадь — на том же месте. Но вот рядом возникает еще один рисунок с другим моментом того же действия, а за ним еще и еще. И мы уже видим, что время в этих рисунках движется. Правда, оно пошло скачками от одного изображенного момента к другому, пропуская промежуточные состояния. Но мы уже вполне ясно «читаем» по таким рисункам сюжет, понимаем что, как и в какой последовательности происходит. Почти подсознательно мы заполняем эти паузы недостаю-

щими моментами движения и воспринимаем действие как непрерывное.

Как правило, мы и встречаем в книге не одну, а целый ряд иллюстраций, то более, то менее тесный и плотный. Здесь действие идет и по рисункам и по тексту, связывающему их в одну цепь. Но этот ряд может существовать и вне книги, без прямого взаимодействия со словесным рассказом. Связь эпизодов при этом сохраняется.

Так называемые «житийные» иконы имеют в центре изображение святого, а вокруг него, в отдельных квадратах — «клеймах» — эпизоды его жизни и смерти и посмертных чудес. Содержание писанного словами жития этого святого можно практически полностью извлечь из клейм его житийной иконы. В такой же изобразительный рассказ складываются и ряды рельефов на стенах древнеегипетской гробницы, цикл фресок на стене церкви. В Китае и Японии создавались в средние века многометровые длинные картины-свитки. Перематывая такую картину из одного рулона в другой, можно было следить за развитием сложного изобразительного повествования. А в более близкие нам времена рассказ в картинках стал обычным в юмористических и затем в детских журналах. А из популярных мультипликационных фильмов развился подвижный комикс.

Во многих из этих форм изобразительного рассказа участвуют и тексты — от пояснительных надписей на иконном клейме или фреске до возгласов действующих лиц, вписанных в эпизоды комикса. Но тексты здесь кратки, а главное, — подчинены рисункам и поясняют их. Сюжетная связь эпизодов не объединяет эти тексты в связный рассказ, повествование идет по цепи рисунков.

Между тем, существуют и книги вовсе без текста, где повествование ведет лишь последовательный ряд изображений: на каждой странице — по рисунку без подписи. Несколько таких «романов в гравюрах» создал в начале нашего века бельгийский художник Франс Мазерель.

Но не всякий изобразительный ряд в книге повествователен, то есть образует рассказ о событиях, продолжающихся во времени. Альбом картин какого-нибудь художника — это тоже целостный ряд со своей внутренней последовательностью и смыслом. Но сюжеты этих картин существуют сами по себе и связного рассказа не образуют: их действие не переходит из одной картинке в другую. Не создают сквозного сюжета и ряды науч-



Дионисий. Алексей — митрополит московский. Икона. Темпера. Россия.
Нач. XVI в.



Ф.Мазереель. История без слов. Гравюра на дереве. Бельгия. 1920.

ных или технических рисунков, хотя они могут быть не лишены смысловой связи друг с другом.

Возможность объединять изображения в связные ряды, продолжать следующим рисунком действие или мысль, уже намеченную предыдущими, вносит в неподвижное по своей природе изобразительное искусство ощущение бегущего времени. Она позволяет ему передавать движение, устанавливать связи людей и событий, разделенных временем и пространством. Почти не жертвуя достоинствами единичного изображения, такой ряд обогащается важными преимуществами, свойственными больше временным, чем пространственным искусствам.

6. Бессюжетные жанры изобразительных искусств

Вернемся теперь к самостоятельным, одномоментным изображениям. Мы видели, что сюжет рассказа воплощается в них не без труда, при помощи некоторых специальных ухищрений. Повествовательность оказывается своего рода насилием над изобразительной природой пространственных искусств. От изображения требуют того, что, в сущности, противоречит его естественным качествам: оживать и действовать, проявлять активность в длящемся времени.

Нет смысла утверждать, что этого делать нельзя. Повествовательность постоянно и неизбежно порождается самой нашей привычкой и потребностью воспринимать жизнь в движении и развитии (точно так же, как изобразительность неизменно вно-

сится в литературу столь же неистребимой потребностью представлять себе мир наглядно и конкретно). В тех или других формах изобразительное повествование сохранится, нужно полагать, и при дальнейшем развитии искусства.

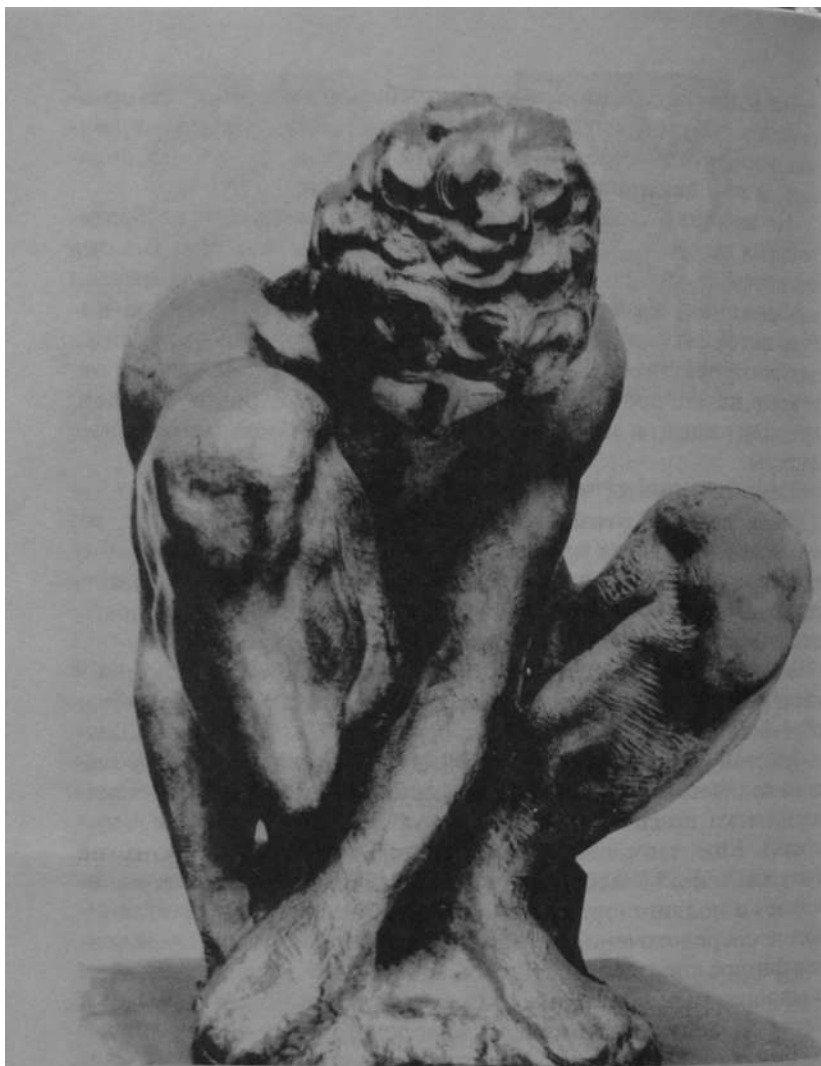
Но все-таки характерные качества и возможности изобразительных искусств отчетливее выступают для нас там, где они существуют, так сказать, в чистом виде. Нередко мы встречаем изображения, которые не стремятся поведать нам какую-нибудь историю. Они лишены действия, не имеют никакой литературной основы и не поддаются словесному пересказу, не отвечают на вопрос *о чем* они. Они только показывают людей, природу, вещи, а иной раз и просто какие-то геометрические фигуры.

Означает ли это, что у них нет содержания?

Ведь нередко этим словом обозначают именно сюжет, то, что можно без труда пересказать, перевести в словесную форму повествования. Между тем смысл изображения не укладывается, конечно, в этот пересказ (а иначе и не стоило бы рисовать, лепить, писать красками — проще сказать словами).

Из всех изобразительных искусств меньше всего склонна к сюжетности скульптура. Стремясь к выразительному богатству объемной формы, она избегает пестрых повествовательных подробностей, дробящих объем, ограничивает композицию небольшим количеством фигур (вылепленной на одном пьедестале толпе нелегко придать художественную выразительность и цельность). Еще чаще она довольствуется одинокой человеческой фигурой в покое или движении. Памятник на площади напоминает о подвиге героя, но не воспроизводит этот подвиг: внимание сосредоточено на человеке, а не на событии. Обнаженная фигура спортсмена с диском или копьем — не рассказывает о мировом рекорде. Тема этой статуи более общая: красота и сила молодости, живая энергия здорового человеческого тела.

Бывает и еще проще. Не нужны ни диск, ни копье. Обнаженная фигура мальчика (Микеланджело, около 1524 г.) скорчилась в неудобной позе. Неясно, что он там, склонившись, делает (скульптура не совсем закончена), вероятно, просто схватился за ушибленную ногу. А между тем небольшая статуя создает ощущение необычайной драматической силы. Неудобная, сжатая в комок поза заставляет напрячь все мускулы маленького тела. Мы чувствуем, как они перекатываются под кожей. Микеланджело удивительно умеет передать в неподвижности каменная текучую подвижность работающей мускулатуры. Поэтому не



Микеланджело. Мальчик. Мрамор. Италия. Ок. 1524.

до конца обработанная шероховатая поверхность со следами грубого инструмента кажется здесь необычайно живой, телесной.

Высеченная скульптором из кубического куска мрамора, как бы вплотную втиснутая в его компактный и угловатый объем, фигура сохраняет, можно сказать, «память» о его форме, об уже невидимых гранях, к которым она так тесно прилегала изнутри, но за которые ни одна ее деталь выступить, конечно, не могла. От всего этого и ощущение туго сжатой пружины, которая полна скрытой, но мощной энергии, готовой в любую секунду освободиться, распрямляя гибкое и сильное тело. Чувство почти героического напряжения сил создается не скромным (и не до конца ясным) сюжетом, а живой *пластикой* фигуры, то есть выразительными качествами самой объемной формы, главным художественным средством языка скульптуры.

Впрочем есть вид скульптуры, относительно больше способный к повествованию, это *рельеф*. Выразительность его тоже в основном пластическая, выразительность объема, хотя и несколько условного, уплощенного. Однако композиция рельефа строится на плоскости, подобно живописной, она может быть многофигурной и многопланной и это позволяет развернуть довольно сложный сюжет.

Но и для самих живописи и графики повествовательность вовсе не обязательна. Есть замечательные произведения, в которых показ явно господствует над рассказом, а то и вовсе исключает его. Есть целые жанры изобразительного искусства, не повествовательные по самой своей природе: *портрет, пейзаж, натюрморт*. Эти жанры замечательны тем, что они не знают противоречия между неподвижностью изображения и подвижностью натуры. Мы видим в картине не «остановленное мгновение», а длящееся, вполне естественное состояние покоя. Время на картине совпадает здесь со временем вне ее — временем, в котором живет зритель.

7. Портрет

Человек — главный герой искусства. Рассказ о человеке, о людях — его вечная тема. Мы видим множество людей и в бытовых картинах, и в исторических, человеческие образы господствуют, хотя и в преображенном виде, в произведениях мифологических и религиозных. Все это — повествова-

тельные жанры, где люди — участники тех или иных событий. И лишь в портрете человек выключается из потока событий и оборачивается к нам, к зрителям: предстает не действующим лицом какого-то сюжета, а просто человеком, личностью, со своими индивидуальными качествами. «Кто он?» (а не «что он делает?» или «что с ним происходит?») — вот вопрос, на который нам отвечает портрет.

Но не всякое отдельное изображение человеческого лица или фигуры мы называем портретом, а лишь образ определенного реального человека. И притом, смысл портрета в интересе именно к его личности. Если же художник изображает голову натурщика, чтобы потом превратить его в персонаж своей картины или просто для изучения формы человеческой головы, это не портрет. Его этюд (подготовительная или учебная работа с натуры), хотя и может быть в этом случае похож, не решает все-таки портретной задачи, не стремится создать целостный образ определенной личности.

Однако портрет не всегда делается с натуры. Он может изображать человека отсутствующего, давно умершего, чей образ воссоздается по памяти, по каким-то сохранившимся изображениям, наконец — по воображению, если ничего достоверного не осталось. Но такой «воображаемый портрет» все же крайность, исключение из правил. Потому что нет другого такого жанра искусства, произведение которого так придирчиво сверялось бы с прототипом, с натурой как портрет. «Похож или не похож?» — этот вопрос неизбежно возникает при его оценке. Причина этого понятна — она в самом назначении портрета быть образом конкретного человека, его своеобразным «заместителем» для зрителя или памятью об умершем и непосредственному восприятию недоступном. С последней задачи — сохранения образа умершего — и начинается история портрета — одного из древнейших жанров изобразительного искусства.

Портрет должен быть похож, во всяком случае он должен убеждать нас в том, что перед нами именно этот человек, а не кто угодно другой.

Но что это такое — сходство в портрете? Совпадение черт лица — формы носа и губ, цвета волос? Вероятно, это необходимо, но достаточно ли? Не менее важно передать и более общее впечатление о человеке, уловить его повадку, манеру поведения, жест. Еще глубже лежит сходство внутреннее, ощущение характера — властного или робкого, деятельного или за-

думчивого... Портретист может попытаться проникнуть и в переживания своего героя, приоткрыть зрителю мир его чувств. Он может обратить наше внимание на место этого человека в обществе, передав его скромное достоинство или надменное величие, словенную гордость.

Такой вот царственной гордости полон Франческо д'Эсте, герцог Моденский в мраморном бюсте, исполненном в середине XVII в. итальянским скульптором **Лоренцо Бернини**. Скульптурный бюст — скупая художественная форма. Внимание сосредоточено на лице, повороте и наклоне головы, движении плеч. Здесь нет, как в живописи, звучных красок, нельзя передать окружение человека, жизненную его обстановку. Выключенный из своего привычного мира, он с нами здесь один на один. Однако Бернини сумел придать своей работе эффектность театрального зрелища, дворцовую пышность, торжественность придворной церемонии. Бюст весь пронизан капризным сложным движением, поверхность мрамора будто трепещет от нервного возбуждения. Волнуются и кипят развевающиеся складки мантии, окутавшей плечи герцога, бурным водопадом скатываются на нее роскошные локоны его длинного завитого парика. Высокомерно-холодное лицо подпирается виртуозно высеченным в мраморе нежнейшим кружевным воротником. Прозрительный взгляд отведен в сторону, избегая встречи с глазами зрителя. Всей своей горделивой осанкой он словно освобождает вокруг себя просторное, только ему принадлежащее пространство, привычно отстраняя от себя зрителя на почтительную, максимально отдаленную дистанцию.



Л.Бернини. Портрет герцога д'Эсте. Мрамор. Италия. XVII в.



Рембрандт. Портрет старушки. Масло.
Голландия. XVII в.

Почти в одно время с этим мраморным прославлением надменного властителя, в той же самой середине XVII века, исполнен был на другом краю Европы, в Голландии, скромный живописный портрет старой женщины, о которой мы не знаем ничего, даже имени. Ничего, кроме того, что может сообщить нам о ней сама живопись великого художника Рембрандта. Но он вроде бы совсем и не стремится рассказывать, безжалостно убирает из картины

все подробности, все внешние обстоятельства жизни, бытовую обстановку, вещицы, которые бы могли характеризовать владющую ими женщину. Совсем скупо изображен и ее скромный домашний наряд — широкие рукава, в которые зябко спрятались руки, желтовато-белая манишка и темная бархатная накидка на голове, мерцающая на сгибах холодноватыми винно-красными бликами. Но благородный бархат здесь не создает ощущения роскоши. Это просто привычная старая вещь, согретая живым телесным теплом. Ее мягкая теплота воспринимается почти осязательно, как бы наощупь.

Плавные очертания фигуры в ее темных и широких одеждах тонут в глубоком сумраке коричнево-черного фона. Резкой тенью окружено под накидкой старое лицо, освещенное слева красновато-желтым, явно искусственным светом, отблесками живого домашнего огня. Боковой свет безжалостен к старческому лицу, он не смягчает морщины, резко лепит потерявшую упругость форму щек, но не добирается до погасших, погруженных глубоко в себя глаз. И вместе с тем в этой демонстрации разрушений, произведенных с челове-

ским лицом возрастом и судьбой, вовсе нет холода и равнодушия.

Полуфигура старушки устойчиво и плотно размещена в своей раме, на которую как бы опираются ее сложенные руки. Поза спокойна, но не кажется скованной благодаря легкому сдвигу вправо и наклону головы, смягчающим симметрию портрета. Создается ощущение тишины, одиночества, медленно текущего времени. Только золотисто-теплый свет на ее лице кажется подвижным и мерцает красноватыми отблесками пламени. Неопределенный, мягко текучий цветовой мазок Рембрандта не только лепит форму лица, но и придает живую теплоту увядшей старческой коже. В нем есть трепет жизни, неуловимая тонкая вибрация.

Старая женщина изображена как бы наедине с собой, вся в своих мыслях. Глаза ее опущены, затенены, мы не можем с ними встретиться взглядом. Но в то же время дистанция, столь подчеркнутая в портрете герцога, здесь сокращена до предела. Обведенное темнотой лицо приближено к раме и концентрирует на себе все внимание зрителя. Оставаясь обыденным, оно предстает необычайно содержательным, богатым тонкими оттенками живого чувства. Поэтому не вступая с нами в прямой контакт — глаза в глаза — героиня портрета оказывается открытой для сочувственного вживания в тихий мир ее дум. Она буквально втягивает нас туда к себе — в сумрачную атмосферу портрета и еще глубже, в тот внутренний душевный мир, которым она так поглощена. Нет ничего, что могло бы нарушить ее задумчивость, и потому время в этом портрете длится бесконечно. Отрешенная от всего, что вне ее, она вся в себе, может быть, в себе не только сегодняшней. Так портрет становится отображением целой человеческой жизни, ее, можно сказать, душевным итогом.

Здесь можно говорить о портрете психологическом, становящемся концентрацией внутреннего существа человека. Но психологизм в живописи, конечно, не тот же, что в литературе. Писатель может непосредственно ввести нас в мысли и чувства своего героя. На холсте же перед нами только их отблеск, позволяющий о чем-то догадываться и сопереживать.

Переведем теперь взгляд на другой портрет, во многом противоположный этому и по настроению, и по образу запечатленной художником модели, и по его художественному языку. После рембрандтовского глубокого сумрака — взрыв чистых, высветленных, прозрачно сияющих красок. Розовое рядом с бирюзо-



О. Ренуар. Портрет Жанны Самари.
Масло. Франция. 1877.

художником **Огюстом Ренуаром** в 1877 году. Другая эпоха и страна, иная художественная культура и соответственно — другой выбор модели, иное, радостно-легкое настроение и совершенно новый живописный язык. Впрочем, и для многих современников Ренуара портрет этот оказался чересчур смелым по живописи. Их смущала и воздушная легкость мазка, и незаглаженная, рыхлая поверхность, и зеленовато-голубые полутени у губ и висков. Все средства изображения, тогда еще непривычные, новые, направленные на передачу мимолетной легкости и мгновенной остроты впечатления, в их глазах вылезали на первый план, мешая живому общению с героиней портрета.

Здесь все неумовимо подвижно, изменчиво, не выражено со всей отчетливостью. У переливчато-бирюзовой ткани ее платья будто и нет определенной поверхности, она пенится, словно морская волна. Узор на ней остается неразборчивым, как и голубоватые на розовом узоры фона. Еле различима розово-золотистая бутоньерка у плеча. Но прямой взгляд на зрителя — глаза в глаза, на предельно коротком расстоянии, создает ощущение живого и очень тесного общения, дружеской, почти интимной беседы молодой женщины и зрителя. Лицо ее неумовимо изменчиво, в нем есть намек на улыбку и мягкая грусть в глазах,

вым — сочетание почти пронзительное, не каждый художник решится построить колорит своей картины на таком остром цветовом контрасте. Но здесь розовые и светло-сиреневые мазки связались и сплелись с зеленовато-голубыми в сложнейшей игре оттенков и переливов, соединились в мерцающую и подвижную празднично-нарядную атмосферу, которая так идет героине портрета — изящной молодой женщине с золотящейся рыжеватой челкой.

Этот небольшой портрет актрисы Жанны Самари написан французским

слегка сентиментальная мечтательность и подвижная легкость характера. Никакой другой жанр не допускает этой позволенной портрету близости героя и зрителя, прямого взгляда на нас оттуда, из глубины холста, из дали времен...

Поэтому одна из самых важных характеристик портрета, определяющая его задачу и настроение, это то расстояние, на котором он держит зрителя. В портрете парадном, возвышающем и прославляющем героя, дистанция увеличивается, в портрете интимном, лирическом она сокращается до предела. Герой такого портрета не только приближает нас на расстояние свободной дружеской беседы, но и приоткрывает нам мир своих чувств и переживаний.

Присмотримся теперь к портретам двух мальчиков, таким разным, хотя они, кажется, ровесники. Здесь два понимания возможностей и задач живописного искусства, а в частности, — портрета, два отношения к ребенку и к детству вообще. Между этими портретами более трех столетий, потому-то они так непохожи друг на друга. Это две эпохи, два мира культуры.

Итальянский художник **Пинтуриккио** написал своего мальчика где-то в конце XV века, это характерный портрет эпохи Возрождения. Он очень наряден, но и строг, полон ясного, возвышенного покоя. Мы верим в точность портрета, потому что видим зоркое внимание мастера к характеру детского лица, к пухлым его губам и круглым щекам, к красивым глазам маленького итальянца, спокойно и как бы издали глядящим на нас.

Странное дело: он, вроде бы, не уходит от зрителя, глядит в глаза и притом весь такой отчетливо достоверный. А вот соприкосновения с его внутренним миром, ощущения живого характера нам все же не дано. Он так и остается далеким, немного загадочным в своем ярком розовом кафтанчике и в синей шапочке на аккуратно расчесанных длинных волосах. У него детские мягкие черты, но совсем не детская замкнутость позы, лица, взгляда. Он полон сдержанного достоинства, приличного, по мнению его современников, человеку, с которого пишут портрет. И с прекрасной итальянской природой, на фоне которой он написан, у мальчика нет внутреннего, душевного контакта. Это только пространство мира, в котором он существует.

Искусство Возрождения познает человека с сочувственным вниманием и пристальностью, но пока преимущественно в его внешних, зримых качествах. В его внутренний мир оно проникнуть не стремится. И детство, как особый мир, особое состояние человека, с психологической стороны художника не вол-



Б.Пинтуриккио. Портрет мальчика. Темпера. Италия. XV в.



В.Тропинин. Портрет сына. Масло. Россия. Ок. 1818.

нует. Мальчик держится так, как вообще подобает держаться портретируемому, его поза и взгляд принадлежат не моменту жизни, а чему-то более общему и важному. Это тот возвышенный, отдаленный от суетливой повседневности облик, в котором и надлежит предстать перед современниками и потомками.

Напротив того, маленький сын русского художника **Василия Тропинина**, написанный отцом в начале XIX века, предстает перед нами в быстром движении, в порыве, не скованном никакими условностями полагающейся «достойной» позы. Живой, подвижный мальчишка схвачен кистью художника будто в мгновенном, сиюминутном состоянии. Он как бы и не позирует, его непринужденная поза готова в следующий же момент измениться. Быстрый поворот головы продолжен движением взгляда, скользнувшего только что мимо нас куда-то в сторону. Ему явно не до зрителя, не до отца, пишущего его портрет, он весь в своем мире, в своих детских интересах и увлечениях. Он дома, в обыденной, привычной своей обстановке, и ощущение домашнего уюта и тепла, непринужденной свободы домашнего — не напоказ — поведения составляют едва ли не главную тайну обаяния этого небольшого, скромного по колориту портрета.

Теплотой этой прогрета очень цельная коричневатая гамма красок. Цвет стены с проемом окна за головой мальчика близок к мягкому тону его по-домашнему небрежного и тоже вполне будничного костюмчика с широко распахнутым воротом на хрупкой шейке. Сильный боковой свет, лепящий беспокойные тени в складках и золотящий мягкие кудри мальчика, подчеркивает подвижность фигурки.

Как много, оказывается, может рассказать и о человеке, и о его времени лишенное какого-либо намека на сюжет простое изображение лица и позы! Мы видим, что бессюжетность портретного жанра ничуть не ставит его на второе место, не делает менее содержательным, чем жанры повествовательные.

8. Пейзаж

Прежде чем изображение природы, мира, существующего вне нас, независимо от человека, стало самостоятельной темой искусства, прошли тысячелетия. В отличие от портрета, пейзаж сравнительно молодой жанр. Веками изображения природы служили лишь скромным фоном для исторической или мифологи-

ческой сцены, своего рода «обстоятельством места действия», не претендующим на отдельный интерес. Еще раньше, мы помним, никакое «пустое» пространство вообще не входило в круг внимания художника, как бы и не воспринималось им. При изображении людей и вещей «пустые» места в композиции сжимались или пропускались. В средневековом искусстве дерево или домик лишь обозначали место действия, не представляя его во всей полноте и конкретности — это не казалось нужным и интересным.

Лишь с открытием перспективы «пустота» мира природы оказалась предметом изображения, перестала быть чем-то неопределенным и бесформенным. Она предстала не отсутствием вещи, но пространством, имеющим свой порядок, определенную организацию, поддающуюся математическому анализу. Ее теперь воспринимали и осознали очень четко. Все вещи существуют в этом пространстве, и от их взаимного расположения, расстояний и поворотов существенно зависит весь характер изображения.

В картинах мастеров эпохи Возрождения прекрасная и нарядная природа очень часто образует фон — дальние планы за мифологической или евангельской сценой, или за героем портрета (как в «Мальчике» Пинтуриккио). Далекий вид, замкнутый голубыми горами, стройные прозрачные деревца на фоне ясно-го неба и рассыпанные по долине замки, деревни, мельницы. Мы уже путешествовали по фонам таких картин, знакомясь с открытием воздушной перспективы и передачи глубины пространства. Пейзажные фоны той эпохи любовно составляли из множества по отдельности наблюдаемых в натуре деталей, наполняли бесчисленными подробностями, ими явно любовались, но еще не считали, что они могут быть темой самостоятельной картины.

И даже становясь, наконец, самостоятельным жанром, изображение природы на первых порах обычно сохраняет прямую связь с традиционной исторической, мифологической или библейской картиной. Проявлялась эта связь прежде всего в том, что природа предстала на холсте не в своем обыденном скромном облике, но как некий величаво-прекрасный мир, бесконечно отдаленный от зрителя — не только расстояниями, но и веками. Древний, легендарный мир, где именно и могло бы разворачиваться действие подобной картины.

Таковы пейзажи **Клода Лоррена**, французского мастера XVII в., работавшего в Италии. Теплом и солнцем благодатного

Средиземноморья светятся эти нарядные холсты, уводящие глаз в сияющие дали облагороженной, полной ясного покоя природы. В его «Пейзаже с похищением Европы» (1655) перед нами цветущая страна, где плещет в каменистые берега темно-бирюзовое море, оживленное кораблями и лодками, и высится на мысу громадная купа старых деревьев. Порода их трудно распознать, это скорее всего «деревья вообще», могучие и пышные символы вечно цветущей земли. За ними на холмах руины древнего города и горы в голубеющей дымке. Эта благодатная страна издавна обжита, и люди в пейзаже живут и дышат в одном ритме с дружественной им природой: пастух, отдыхающий над берегом посреди своего стада, босоногие девушки с букетами полевых цветов...

Сильный боковой свет золотит темные массы зелени, заливая сиянием голубеющую даль. А на прибрежные волны между тем набегают густая тень — это облачко на минуту прикрыло солнце. И от этого весь стройно организованный, дышащий покоем пейзаж оживляется колебаниями света, перекличкой освещенного берега со светлой далью через темнеющую воду залива.

Какую же волшебную страну показывает нам художник?

Ясно, что он изобразил не какое-либо конкретное место, увиденное в натуре. Пейзаж, несомненно, «собран», искусно составлен из частей, характеризующих мир природы с возможно большей полнотой и многообразием. Тут горы и море с островами, тенистые рощи и древние руины. Все объединено строгим и ясным порядком, уравновешено, сведено в стройное единство.

Это мир, каким ему должно быть, каким он рисуется в сказаниях о давно миновавшем прекрасном Золотом веке. Вот почему такое изображение природы не может обойтись без мифологии, остаться вполне «чистым» пейзажем. В центре, на переднем плане, выделено сильным светом изображение девушки на спине белого быка. Эта маленькая группа занимает совсем немного места в картине, но расположена и высвечена так, что оказывается как бы ключом ко всей композиции. Она и вносит в пейзаж мифологическую тему, отодвигая его тем самым в далекие баснословные времена. Античный миф рассказывает о дочери финикийского царя Агенора Европе, похищенной Зевсом, принявшим облик быка.

Мифологические (а иногда — библейские) сюжеты часто воплощены в пейзажах Лоррена рукой другого художника, однако

являются неотъемлемой частью его замысла. Они помогают придать «просто» природе ощущение исторической глубины и философскую возвышенность.

Сильвестр Шедрин — русский художник первой трети XIX в. — писал свои пейзажи тоже в Италии. И в них снова теплое и тихое море, скалистые берега и мысы, купы деревьев, мачты кораблей и рыбацьи лодки. И все-таки у него совсем иной мир, чем у Лоррена.

Прежде всего это мир реальный, а не созданный воображением художника. Мы верим в подлинность изображенного места, в то, что вид этот был отыскан и выбран в самой природе и запечатлен вот на этом небольшом холсте прямо с натуры. «Колизей заказал мне написать с него портрет», — чуть иронически сообщал в письме сам художник об одной из картин, изображающей руины древнего амфитеатра. В самом деле — его пейзажи это своего рода портреты местности, а не живописные сочинения об идеально прекрасной природе. Их названия определяют точное место: «Вид на Капри» или «Малая гавань в Сорренто». И люди, оживляющие его картины, отнюдь не мифологические персонажи, а просто итальянские рыбаки, сворачивающие свои сети на мелкой воде у берега. Они мирно обжили эти прекрасные берега, и их деловитые фигурки придают пейзажу вид уютный, но будничней.

Между тем стройная красота южной природы нисколько от всего этого не страдает. Хотя и с натуры, в которой ничего не передвинешь, не поменяешь местами, художник организует композицию не менее стройно, чем Лоррен в его сочиненном пейзаже. Он находит такую точку зрения и так намечает границы избранного вида, что весь пейзаж получает ясный порядок, естественно делится на несколько планов, постепенно ведущих наш взгляд от одной уходящей в море гряды камней к другой, от серо-голубого дальнего мыса за полуразрушенной башней к еще более далекому, мерцающему на фоне золотистого неба нежно-сизыми оттенками.

Мягкий цвет — главное выразительное средство художника, он избегает открытых ярких красок, сильных контрастов. Тихое море переливается перламутровыми оттенками — от розового до серо-голубого, рябь у берега играет сильными бликами (Шедрин не любит бурной погоды). Точка зрения выбрана против света, башня и край скалы темнеют на светлом небе, где клубящиеся золотистые облака скрыли солнце. Небо — в сложном



И. Левитан. Сумерки. Стога. Масло. Россия. 1899.

движении. Синевато-серая тучка и косая сизая полоса далекого дождя оттеняют золотой свет, льющийся из-за облаков. Щедрин ловит холодноватую серебристость морского воздуха — поэтому будто свежестью тянет от скромной небольшой картины.

После тонких и подробных, тщательно отделанных, небольших холстов С. Щедрина картина **Исаака Левитана** «Сумерки. Стога» (1899) — одна из последних, поздних работ мастера — может сперва показаться какой-то незаконченной, «пустой», еле намеченной в своих самых общих очертаниях. Но это совсем не так. Просто мы встречаемся здесь с другим художественным языком, другим строем живописи, передающим очень тонко и проникновенно совсем иные состояния души художника, иное отношение к природе и к самому себе.

Левитан выбрал очень простой, подчеркнуто скромный мотив: на скошенном лугу, окаймленном по горизонту темнеющими перелесками, расставлены рядами уводящие наш глаз в глубину темные стога. С точки зрения художника начала прошлого века здесь, вероятно, вообще нечего было бы изображать. В его глазах этот сотни раз виденный луг со стогами просто не стал еще предметом искусства, не возбуждал к себе творческого отношения. И время — неопределенное, изменчивое —

между днем и ночью, скрывающее под-линный цвет земли и стогов, скрадывающее детали изображения — не показалось бы пригодным для живописи.

Между тем для Левитана именно это тихое угасание дневного света становится как бы сюжетом картины, разыгрывающимся у нас на глазах в безлюдном пространстве, ключом к ее меланхолическому настроению. Мы, кажется, видим, как темнеют стога, теряя в зыбком полумраке свой объем и обращаясь в упругие мягкие силуэты. Видим, как наливается оранжево-красным светом повисшая над самым центром пейзажа полная луна, чуть занавешенная снизу вуалью сизого облака.

Художник пишет широко, крупно. Он не выписывает детали, а дает им раствориться в сгущающемся сумраке. Неяркий и как бы выбрирующий цвет мягко лепит очертания стогов, неровности почвы, зыбкие сгущения облаков, но смазывает, размывает детали. Мгновенная цельность впечатления, лирический общий строй пейзажа важнее Левитану, чем конкретные подробности места, лишенного каких-то особенных красот и выбранного им только потому, что в нем оказалось возможным воплотить свое собственное душевное состояние.

Природа подвижна, но даже в своей изменчивости устойчива и постоянна. Тысячелетиями чередует она свои закаты и рассветы, весны и осени, веками бьет прибой в скалистые берега. На месте упавшего дерева вырастет из семечка другое, подобное первому. Многие поколения людей видят одну и ту же природу, но изображают ее не одинаково. Причина этого в том, что горы и леса на холсте — не просто отражение видимого. В пейзажной живописи художник выясняет свои собственные отношения с окружающей его стихией природы. Он ищет в ней вечный идеал возвышенной красоты, не удовлетворяясь реальным, сознательно конструирует стройный порядок ее бытия. С восхищением и ужасом перед сверхчеловеческой мощью природных сил он громоздит на холсте горные вершины и пропасти, вздымает вверх океанские волны, создавая пейзаж «героический», где можно было бы противопоставить стихиям волю к подвигу, преодолевающему их могущество. Он живо радуется многообразию форм и красок окружающего мира, с кистью в руках ищет способы передать их естественную гармоничность. Стремясь к душевному контакту с природой, пейзажист делает ее зеркалом своих чувств и настроений, в ее постоянной подвижности находит отклик собственным переживаниям. Нетопливо обживает он свой мир, любовно ощупывает взглядом



Ф. Гварди. Вид в Венеции. Масло.
Италия. 1770-е гг.

ближние и дальние планы. Из преображенной человеческим трудом населенной долины переносится в недоступную глушь, с бесконечного морского простора переводит взгляд в затесненное старинными домами, забитое пестрой толпой пространство города.

Но городской и вообще архитектурный пейзаж — особая и важная разновидность жанра. Природное, «дикое» пространство предстает в нем обжитым, приспособленным к потребностям, вкусам, общественным идеалам людей. Здесь живопись отчасти заимствует свои средства у другого вида искусства — архитектуры. Но здания в архитектурном пейзаже не просто де-

монстрируют нам свою красоту. Окутанные воздухом, пронизанные и одухотворенные светом, оживленные своими многочисленными обитателями, они объединяются с зеленью садов, колышат свои отражения в текущей мимо них воде. Искусственное и естественное складываются здесь в единую подвижную среду, где кипение человеческой жизни неотделимо от живого дыхания природы.

9. «Мертвая» натура

Круг вещей, принадлежащих человеку и созданных его трудом, это тоже человеческий мир. Он отражает наши умения и вкусы, образ жизни, представления о целесообразности и удобстве, о богатстве и красоте. Но самостоятельное место в изобразительном искусстве он, как и пейзаж, получил сравнительно поздно. Приблизительно до XVII в. комната изображалась лишь как вместилище и фон для находящихся в ней людей, место действия, арена каких-то событий. А отдельная вещь в руках человека или рядом с ним служила атрибутом, то есть символом профессии или власти, определя-

ющим роль и значение своего владельца. Все это могло быть красивым и богатым, изображаться тщательно и любовно. Но все-таки оставалось в картине чем-то второстепенным. Главным же были люди и их действия.

А вот у голландских мастеров XVII века обжитое пространство комнат — будничная бытовая среда — приобретает самостоятельную ценность.

В картине Эммануэля де Витте «Интерьер с дамой у клавесина» изображены и люди — та самая дама, посаженная спиной к зрителю, служанка, подметающая пол на дальнем конце длинной анфилады, наконец, еще кто-то, чуть угадываемый в темноте, за слегка отдернутым пологом постели. Но почти демонстративно все они включены в эту композицию таким образом, что не могут в ней играть сколько-нибудь важные роли. Они подчинены более общему — размеренному пространству богатого голландского дома. Сквозь двери, уводящие наш взгляд в глубину, видим мы одну за другой три комнаты, освещенные с правой стороны прямым солнцем. Геометрически четкие прямоугольники света лежат на черно-белом простом узоре мраморного пола. Два четких ритма — узора и световых пятен — соединяясь в один, более сложный, ведут в пространстве тонкую, музыкально-подвижную игру. Благодаря ей мы будто слышим звучащую в картине стройную и строгую мелодию старинного клавесина.

И жанр натюрморта — изображение небольшой группы вещей, увиденных вблизи, подробно и крупно, создающих самим своим подбором и взаимным расположением стройный образ того же самого устойчивого, упорядоченного быта — становится в тогдашней Голландии любимым и широко распространенным. С одной такой картиной Ван Бейерена мы уже познакомились в первой главе.

Иной раз подбор вещей в натюрморте имел символический подтекст, должен был как бы невзначай проповедовать важную моральную идею — например, о краткости жизни и тщете земных радостей и занятий. Тем самым этот скромный жанр получал в глазах моралистов того времени дополнительную значительность, оправдывал свое существование. А между тем искренняя любовь к той же самой быстротечной и хрупкой красоте окружающего мира очень ясно проступает в самой живописи небольших, тщательно отделанных холстов.

Была одна очень характерная разновидность натюрморта, где каждая тесного и прямого соприкосновения с написанным на



Г. Теплов. Натюрморт с нотами и попугаем.
Масло. Россия. 1737.

холсте предметом воплощалась с простодушной наглядностью. Это «обманка»: картина, где предметы не погружались в перспективное пространство, пусть неглубокое, а изображались как бы снаружи, находясь прямо на плоскости холста. Задача этих картин была, в сущности, не очень художественная: обмануть глаз зрителя, чтобы он принял написанные вещи за настоящие. Но в лучших таких натюрмортах воплотилось и очень конкретное позитивное ощущение вещи.

Изобрели «обманку» тоже голландцы, а в первой половине XVIII в. она была популярна у русских живописцев, впервые тогда осваивавших приемы и принципы западноевропейской пространственной живописи.

Перед нами плотно сбитый выструганный деревянный щит с прибитой к нему полочкой, на которой выстроились книжки и разные мелкие предметы. Другие вещицы заткнуты за прибитую к щиту тесемку или подвешены на крючочках. Все близко, рядом, так что можно не только рассмотреть, но, кажется, даже и пощупать. Между тем и древесные слои с трещинами и сучками, и полка, и вся мелочь на ней и под ней тщательно написаны на холсте красками. И простодушный обман глаз оборачивается для нас очень живым и близким соприкосновением с повседневным бытом людей позапрошлого века.

Художник пишет не искусственную «постановку» вещей, а их естественное и как бы случайное сочетание, непринужденный домашний беспорядок. И вещи эти не новенькие, обжитые, согретые теплом человеческих рук. Они потерты, помяты, залоснились. В трубку свертываются залистанные листы календаря, не все зубья целы у гребешка. Это свои, хорошо прижившиеся друг к другу и к хозяину вещи, его будничный мир. И в то же время мир новой для тогдашних русских людей европей-

ской культуры и высоких духовных интересов. Здесь книги, гравюры, картины, такие же обжитые, домашние, как гребешки или ножницы. С наивной гордостью они выставлены нам на показ и на удивление.

Некоторая наивность такого рода натюрмортов не мешает выразиться в них с особой наглядностью одному важному качеству, присущему вообще этому жанру. Предельно близкое общение зрителя с изображенной на холсте вещью позволяет нам переживать не только зрительные, но с их помощью отчасти также осязательные (а то и вкусовые) ощущения. И именно это качество дало скромному жанру неожиданно важную роль в художественных экспериментах конца прошлого и первых десятилетий нынешнего века. Натюрморт стал тогда любимой творческой лабораторией мастеров нового, *авангардного*, как его обычно называют, искусства. Он помогал им преодолеть холодноватую обособленность картинного мира, его отгороженность от зрителя, замкнутость в своем особом пространстве.

В главе II мы уже встречали «Натюрморт с вишнями» Д. Штернберга (1919), где слоистая поверхность досчатого стола, вывернутая прямо на плоскость картины, играет, в сущности, ту же роль, что и в старинных «обманках»: придает осязаемую рельефность расположенным на ней предметам, приближая их к зрителю.

А иной раз осязательная конкретность поверхности вещей усиливается благодаря введению в красочный слой настоящих предметных фактур — присыпкой песка или опилок, наклейкой дерева или печатного листка бумаги. Таков и большой, яркий (хочется сказать странное для этого тихого жанра слово — «шумный») натюрморт П. Кончаловского «Сухие краски» (1913). Он изображает стол в мастерской живописца, заставленный материалами и инструментами художественного труда, его рабочую «кухню». Это живопись, посвященная самой себе, живописи. И не внешней только стороне работы художника, а самой сути его труда, дающего нам возможность почувствовать обычный мир мертвых вещей как удивительно богатый, напряженный и полный жизни. Искусство, показывает нам мастер, имеет дело не с одной только бестелесной видимостью, а с весомой плотью вещей, с их угловатой конструкцией и округлой лепкой, с их материалом — гладким или грубо шероховатым, с цветом. А цвет для Кончаловского тоже далеко не бестелесен. Он связан не с наружностью только, а с коренными свойствами вещества. И в этой его картине цвет выделен и представлен нам

концентрированным, так сказать, в химически чистой форме. Его воплощают насыпанные в стеклянные банки тяжелые и плотные порошки сухих красок: оранжевый, синий, желтый. Цвет в его массе, сыпучий, не имеющий определенной поверхности.

Беспорядочно заставленный посудой стол образует, однако, на удивление стройную композицию, полную какой-то скрытой энергии. Ее объединяет выразительный цветовой аккорд банок с красками в центре холста и организует сложная ритмическая игра форм и масштабов, перекличка высоких и узких банок с низкими и широкими. Симметричность их очертаний кое-где сознательно нарушена, и это придает особую напряженность тугой лепке округлых форм. Художник пишет широко, даже грубо, резкими и смелыми мазками, не заглаживая поверхность холста и не выписывая тоненькой кисточкой детали. Мы видим его крупные кисти здесь же в картине, они стоят в белом кувшине слева.

И вот с этим чисто живописным напряжением сталкиваются вдруг и спорят вполне натуральные печатные наклейки на банках с олифой и лаком. Смело внесенные в картину кусочки «самой натуры» делают взаимодействие живописи с реальностью особенно острым, подчеркивая и неразрывную связь, и непроходимую грань между ними.

Так «бессюжетные» жанры оказываются далеко не лишены многообразного, порой по-своему драматического содержания. Мы видим, что они позволяют художнику широко и полно воплотить в них свое восприятие богатства окружающего мира.

Глава IV. ИЗОБРАЖЕНИЕ И ВЫРАЖЕНИЕ

1. Правда и выдумка. Изображения познавательные и художественные

У произведений искусства (любого, а не только изобразительного) есть одна удивительная особенность. То, о чем они нам рассказывают и что показывают, не обязательно должно соответствовать какой-то реальности. Художник может сочинять, выдумывать, представлять, как живых, тех людей, которых никогда не было на свете, повествовать о событиях, которые никогда не происходили, а во многих случаях — заведомо не могли происходить, изображать то, чего нет, — виды небывалых стран, городов, иные миры. Он вправе изобретать небывалых чудовищ, немыслимые механизмы и прочее. Но мы, понимая все это, не считаем его обманщиком. Мы сами в этом фантазеру-художнику подыгрываем, наполовину верим в невозможное и явно выдуманное им. Мы сопереживаем несуществующим людям как реальным, радуясь их успехам и огорчаясь несчастьям, любим их или ненавидим по воле автора, любимся несуществующими красотами выдуманных пейзажей...

«Над вымыслом слезами обольюсь» — строчка Пушкина замечательно выявляет это противоречие, лежащее в природе искусства. В самом деле: для чего же печалиться о том, чего заведомо нет и не было никогда? Нам надо в вымысел хотя бы отчасти поверить, иначе он никак не сможет волновать нас. Мы как бы отключаем на время свое понимание того, что истинно, а что вымышленно. Но это понимание исчезает далеко не полностью и может вносить поправки в наши художественные впечатления.

Такое право на вымысел решительным образом отличает искусство от всякого рода деловой, практической информации — от научного труда, от газеты, сообщающей о происходящих в мире событиях, наконец, даже от обыденного быто-

вого разговора. Там всякое несовпадение с реальностью делает сообщение ошибочным, а если такая ошибка допущена сознательно, то и просто ложью, обманом. Наука, в частности, тратит главные свои усилия именно на то, чтобы любое свое утверждение обосновать, любое предположение проверить, установить его достоверность или хотя бы степень его вероятности. Журналист отвечает за правдивость своего сообщения, он не вправе выдумывать новости. Только искусство здесь в особом положении.

Ведь даже когда оно рассказывает о чем-то вполне реальном — дает нам портрет исторического лица, сообщает историю его жизни, воспроизводит подлинное событие, писатель или художник дополняет известные ему факты своей фантазией, восстанавливает с помощью воображения пробелы сохранившейся информации. Он может даже сознательно изменить некоторые, иной раз всем известные факты. Художественный образ реальности неизбежно похож на нее лишь отчасти. Пропущенный через фантазию автора, он вышел на свет, быть может, более цельным, ярким и эффективным, чем был в сухих документах, но тем самым и определенным образом измененным.

И все-таки он побуждает нас верить ему.

«Там, где кончается документ, там я начинаю», — говорит Юрий Тынянов, автор биографического романа о Грибоедове. Мысли и чувства героя, о которых никто не мог знать, кроме него самого, обстоятельства и подробности описываемых событий, а порой даже и сами эти события — результат домысла, фантазии автора. Между тем, Горький, прочитав роман и удивившись образу Грибоедова, которого, по его же словам, не ожидал встретить таким, писал Тынянову: «...должно быть, он таков и был. А если и не был, теперь будет».

Так образ, созданный писателем, во многом — придуманный им, домысленный за пределами известных ему документов, получает в сознании читателя своеобразную реальность. Он может сильно повлиять на представления о своем прототипе — историческом лице, жизнь которого стала темой повествования.

Между тем, редкий читатель бывает столь наивен, чтобы не подозревать об авторском домысле. Значит, его в художественном произведении волнует не буквальная правда каждого факта, а скорее какая-то трудно определяемая убедительность заве-

домо выдуманного, внутренняя достоверность характеров, обстоятельств и обстановки. Он удовлетворяется возможным, соглашается здесь, в искусстве, принимать его за реальное. «Если бы это было, то было бы, вероятно, вот так», — такова достаточная для художника может экспериментировать со своей «действительностью», воображая ее не только такой, какой она быть могла бы, но и допускать заведомо *невозможное*, изображать его как бы существующим.

Однако эта свобода в обращении с фактами не делает искусство беспочвенным фантазированием, равнодушным к правде, к реальности, к подлинной жизни. Напротив. Все образы искусства создаются как воплощения правды, повествуют о том, каков наш мир — по видимости и на самом деле, каким он может и должен, по убеждению художника, быть, а каким может стать, но ни в коем случае не должен.

Искусство обращено к действительности и отражает ее. Но художественное отражение совсем не то же самое, что зеркальное. Правда зеркала — это внешняя, поверхностная правда. В нем можно увидеть только то, что видимо и при прямом взгляде на предметы, которые оно отражает. К пониманию же этих предметов оно нас ничуть не приближает. Правда искусства — это реальность, пережитая человеком, прошедшая его отбор и оценку, повернутая к зрителю теми ее сторонами, которые взволновали художника. Это его личная правда, которой он делится с нами.

Поэтому далеко не всякое изображение мы считаем произведением искусства. И дело тут главным образом не в качестве работы художника, его талантах и умении, а прежде всего в задаче, которая перед ним стояла.

Геометрическая схема помогает нам уяснить и доказать теорему, то есть делает очевидной математическую истину. Чертеж прибора позволяет понять его устройство. Вид местности в учебнике географии характеризует облик определенной климатической зоны. Все эти и множество других подобных изображений обращаются к нашему рассудку, сообщают некие полезные сведения, помогают разобраться в научной проблеме или решить задачу, делают наглядными какие-то отвлеченные понятия. Иные из них могут иметь и значительные художественные достоинства, как, например, старинные географические карты, представлявшие зримо и

ярко землю с горами и лесами, города со стенами и башнями, море с китами и кораблями. Но все равно, это достоинства, так сказать, дополнительные и побочные по отношению к основному — познавательному — назначению такого рода рисунка или чертежа.

Между тем, главная цель художественного изображения иная. Нельзя сказать, что оно не затрагивает нашего ума, не вызывает на размышление, не открывает истин. Но в первую очередь, оно обращено все-таки к живому эмоциональному восприятию, к непосредственному переживанию и отклику. Его задача — возбудить личное отношение зрителя к себе и своему предмету.

Но чем это достигается, какие средства есть для этого у художника?

В первую очередь, это сам выбор предмета изображения, сюжет картины. Есть темы, к которым всякий человек заведомо равнодушен, переживает их как свои личные. Темы жизни и смерти, любви и ненависти, человеческой судьбы и судеб мира вызывают у нас не только познавательный интерес, но и душевный отклик. Но так же можем мы переживать и не какое-то определенное событие, а сам мир, окружающий человека, — величественную и прекрасную природу, живую и яркую человеческую личность, наконец, даже тесный мирок красивых и уютных вещей, сделанных человеческими руками. Все это тем самым оказывается предметом искусства, сферой его внимания и изображения.

Между тем, есть, конечно, события, которые в равной степени могут заинтересовать и художника, и ученого-историка, но подойдут они к ним неодинаково и воспроизведут их по-разному. И так же совсем разные смыслы ищут в одном и том же уголке леса художник-пейзажист и ботаник, исследователь природы. А значит, произведение искусства создается не предметом самим по себе и даже не тем, что он нам представлен наглядно, в изображении. Создается оно тем, *как* этот предмет передан, как выражен в самом изображении его художественный смысл.

Тем самым язык искусства, которым мы сейчас занимаемся, получает совсем особенное значение. Без него не будет и самого искусства, оно создается лишь при помощи этого языка, его *выразительными средствами*. Только они и могут превратить «просто изображение» в волнующий нас, наполненный человеческим смыслом *художественный образ*.

2. «Правда жизни» и язык искусства

«Куда? Уж эти мне поэты!»

— Прощай, Онегин, мне пора.

«Я не держу тебя; но где ты

Свои проводишь вечера?»

— У Лариных. — «Вот это чудно...»

Два героя пушкинского романа непринужденно беседуют. Их реплики живы, свободны, вполне естественны. А между тем, возможен ли был вот точно такой разговор в жизни? Кто же беседует четырехстопным ямбом, да еще в рифму? А если бы так случайно и вышло, они, конечно же, заметили бы сами и рассмеялись...

Мы слышим, однако, самый обычный, то есть прозаический разговор. Между тем, поэт передал его стихами, притом так, что ощущение прозы, точнее сказать — прозаическая интонация, в них сохраняется. Значит эти стихи вовсе не копия подлинной речи, но лишь *средство* ее изображения. Художественные средства в любом искусстве не копируют натуру, а так или иначе характеризуют ее, передают впечатление реальности. Можно сказать, что язык изображения всегда более или менее отличается от «языка» самой жизни. И кроме изобразительных есть у него и другие — *выразительные* задачи (а иначе незачем было бы прибегать к стихотворной речи).

Культура художественного восприятия состоит, в частности, в том, чтобы ощущать эту грань между изображением и тем, что изображено (а она может быть, в зависимости от вида искусства, художественной эпохи и творческой задачи художника, резкой или малозаметной, сглаженной). Ведь цель искусства не в том, чтобы обмануть зрителя, заставить его принять копию за саму натуру, вымысел — за реальность. А вот чувства и мысли, которые оно в нас возбуждает, должны быть подлинными, наше соучастие и волнение — непритворными. И есть у художника средства, с помощью которых он этого добивается.

Так каковы же они, эти художественные средства выражения?

Их множество, и они весьма многообразны и разнородны. Буквально все, с чем мы встречаемся в произведении — от выбора и расположения предметов до характера наложения цветового мазка на холст — влияет на наши впечатления, придает тот или иной оттенок выразительности картины. Неполно и

кратко основные элементы изобразительного языка были названы выше — в главе I. Подробнее мы пока успели познакомиться с различными способами построения художественного пространства, а это тоже важная составная часть языка искусства. Ведь каждый раз новая культурная эпоха по-новому воспринимала и передавала пространство своего мира. Различным образом организованное, пространство это не одинаково относилось к человеку — не только к нарисованному персонажу, но также и к смотрящему на него зрителю. Несомненно, и сами создатели каждого из этих миров по-разному чувствовали в них себя, не одинаково ощущали свое место в обществе и в пространстве природы, свое отношение к миру людей и богов.

Теперь так же конкретно нужно нам рассмотреть и другие средства художественной выразительности произведения.

3. Выбор природы и ее выразительность

Он смотрит на нас с холста в упор и как бы чуть свысока, с высоты своего могучего роста — величественный старец, крепко сжимающий в руке тяжелый посох. Но в этой его величавости нет ничего нарочитого, наигранного. Он просто вот такой. Массивная фигура плотно заполняет картину, как, видимо, наполнял и вытеснял собою реальное пространство живой прототип репинского «Протодьякона» (1877), как заполнял пространство церкви тяжелый и мощный бас, главное его богатство и слава.

Конечно же, находкой художника был в этой картине сам ее герой, переданный со всей возможной достоверностью своего характера, повадки и облика, о чем так вообще заботилась живопись второй половины XIX века. Встреть мы где-нибудь такого вот человека живым, он тоже привлекал бы к себе наше внимание, удивлял величавостью движений, мощью характера.

И вот еще персонаж, запечатленный тем же Репиным и в том же 1877 г. — «Мужичок из робких», нахоженный, как испуганная птица, взъерошенный, с недоверчивым блестящим глазом в упор, на зрителя. (Другой глаз резко затенен, почти не виден, а от этого тот, что виден, глядит еще острее, пронзительнее). И если протодьякон естественным образом занимает центральное место в своем пространстве, как бы чувствует себя осью мира, то робкий мужичок, напротив, человек с краешка, ни к какому самоутверждению неспособный, осторожно жмующийся к раме картины.



И.Репин. Протодьякон. Масло. Россия. 1877.



И.Репин. Мужичок из робких. Масло. Россия. 1877.

По форме и смыслу оба эти изображения — портреты определенных людей, писанные с натуры и к ней, безусловно, очень близкие. Но ведь недаром названы эти картины не именами персонажей, а их «родовыми» определениями, относящими того и другого к определенным сословиям, к социальным группам. Не упуская индивидуальных черт, художник хочет подчеркнуть также и общественную характерность каждого типа. Они должны представлять нам не только самих себя, но и породившую их среду, отведенное им место в обществе.

Мы видим, что значительная доля выразительного богатства картины может быть извлечена художником из самого предмета изображения, открыта в нем и запечатлена для нас правдиво и точно. Достоинство произведения, где использованы в первую очередь именно такие возможности, в том, что оно создает особое ощущение достоверности. Мы соприкасаемся вроде бы и не с картиной, а почти что с самой жизнью, можем непосредственно общаться с персонажами. Сам художник в этом как будто и не участвует, отходит в сторону, не навязывая нам своего отношения к тому, что изображает. Но конечно же, эта его позиция лукава. Художник на самом деле активно строит образ, выделяя существенные для него, влияющие на наше впечатление особенности и детали в облике и поведении человека.

Все это, разумеется, относится не только к портретам. Для многих пейзажистов важнейшую роль играл поиск «мотива», то есть выразительного, соответствующего творческой задаче художника вида, открывающегося ему в реальной, живой природе. И в развитии этого жанра немалую роль играла смена мотива — переход от изображения приукрашенной парковой природы к естественной; для русской пейзажной школы — замена итальянских, прекрасных, но далеких пейзажей своими, местными.

Наконец, строя бытовую картину, художник подбирает порознь в натуре и сводит воедино детали, дающие всей сцене жизненную достоверность и в то же время характерность и выразительность. Известно, например, как долго и тщательно высматривал П. Федотов обстановку купеческой гостиной для задуманного им «Сватовства майора» (1848), искал нужную люстру (нашел в трактире); как он разыскивал такого, как нужно, купца (отца невесты) и, найдя, «обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху».

Сюжет картины, конечно, сочинен, и сцена построена, как в театре, с расчетом на то, чтобы действия и отношения персо-



П. Федотов. Сватовство майора. Масло. Россия. 1848.

нажей ясно читались. Но все, до мелочей, проверено по частям в натуре и отвечает представлениям художника о жизненной правде.

4. Художественное преувеличение

От выбора наиболее выразительной натуры один шаг до того, чтобы эту выразительность нарочно подчеркнуть, усилить. Зорким глазом подметив в человеке то, что характерно именно для него, отличает его от всех других, художник часто преувеличивает эти отличия, особенности лица и фигуры, мимики и осанки своего героя, делает их еще более заметными. Опытный портретист знает, что такие, часто еле ощутимые, подчеркивания делают портрет не менее, а гораздо более похожим, чем фотографически-точная передача тех же черт.

Легко почувствовать это в портрете поэта Георгия Иванова, выполненного в 1921 г. одним из самых острых русских портретистов Ю. Анненковым. Не нужно даже сравнивать его с другими изображениями поэта, чтобы увидеть, как усилил художник брезгливую складку его крупных, несколько отто-



Ю. Анненков. Портрет Георгия Иванова. Рисунок. Россия. 1921.

добие диктуют выделение главного, а значит, и некоторое его преувеличение.

Подчеркнуть можно не только черты лица, но характер действия, усилив движение, выделив определенные жесты. Так в «Сватовстве майора» при всей тщательности в передаче натуры, Федотов придает сценически-отточенные, «говорящие» жесты каждому из своих героев.

Преувеличение — сильный, но опасный прием, требующий от художника строгого чувства меры. Иначе оно легко оборачивается наигрышем, фальшью, пустым внешним эффектом. «Он пугает, а мне не страшно», — говорил Лев Толстой о писателе Леониде Андрееве, грешившем такого рода преувеличениями. То же самое может относиться и к изобразительному искусству. А между тем, даже самое резкое, нарочито неправдоподобное преувеличение оказывается вполне уместным, когда применяется не с тем, чтобы мы поверили его буквальному смыслу.

Так резко преувеличивает смешные и отвратительные черты своих персонажей искусство юмористическое и сатирическое. Художник здесь не скрывает своей односторонности и пристрастности. Для шаржа, карикатуры заведомо неправдоподобное

пыренных губ (а на оригинале они еще резко выделены в черном рисунке красным цветом), высокомерно-усталый взгляд в сторону, металлический блеск косой пряди черных волос. И благодаря этому так отчетливо проступают здесь сквозь внешность также и манера поведения, склад характера, жизненная позиция портретируемого. Не случайно писатель Е. Замятин (сам — герой одного из портретов Анненкова) говорил о его способности давать «экстракты из лиц, из людей». Именно стремление художника передать суть, а не только видимость, характерность, а не вялое правдоподобие

(и именно тем смешное) преувеличение — основной прием, самое сильное средство выразительности.

Как это делается в рисунке, хорошо знают все. Но к сатирическим преувеличениям прибегают также живопись и скульптура. Одна из вершин такого рода искусства — целая серия небольших скульптурных портретов французских политических деятелей, вылепленная из глины замечательным сатириком О. Домье в начале 1830-х годов (впоследствии они были отлиты в бронзе). Постоянных героев своих сатирических литографий Домье вылепил, чтобы в нужную минуту иметь каждого из них перед глазами. Вылепил свободно и смело, и в каждом резко подчеркнул господствующие отрицательные черты облика и характера. Портретно похожие на свои прототипы, они в то же время оказались настоящими воплощениями тупости, злобы, жадности, обжорства. Конечно же, зритель понимает, что все эти люди в жизни далеко не так явно демонстрировали свои пороки и уродства. И все-таки художник заставляет нас верить тому, что нарушения внешнего правдоподобия не отменяют внутреннюю правдивость образа, а напротив, лишь сильнее подчеркивают его суть.



О. Домье. Персиль. Бронза. 1830-е гг. Франция.

5. Детализация и обобщение формы

Небольшой триптих — трехстворчатый алтарь, показывающий в раскрытом виде три связанные воедино картины — был написан нидерландским живописцем первой половины XV в. Явом ван Эйком. В средней части изображена Мадонна (Богородица) с младенцем Христом на руках, сидящая на троне посреди церковного зала, а по сторонам — святая Екатерина и Ангел Михаил, а рядом с ним, на коленях перед Мадонной —

заказчик этого маленького алтаря. Вся композиция поражает мягкой чистотой сияющих нарядных красок, ощущением благоговейной тишины, поэтичности, ясности духа. И еще — необычайной любовной внимательностью художника к живописной проработке мельчайших деталей изображения. Не только сама Мадонна, торжественно помещенная в самом центре, к которому ведет наш взгляд сходящаяся в глубину архитектурная перспектива, но и все частности церковной архитектуры — резные капители колонн — все разные, не повторяющие друг друга, узорчатые мраморные мозаики пола и нарядный ковер на ступенях трона, и сложная игра прожилок полированного мрамора, и пышный балдахин, и далекий замок в окне за спиной св. Екатерины — все выписано здесь с неутолимимым вниманием и любовью.

Живой и любовный интерес к бесчисленным и всегда прекрасным подробностям видимого мира, к разворачивающемуся в глубину архитектурному или природному пространству проснулся, как мы знаем, в Западной Европе в эту эпоху Раннего Возрождения. И нигде не был он доведен до такой пристальной зоркости к мельчайшим деталям изображения, как у нидерландских мастеров XV в. и, в частности, у ван Эйка. После церковной живописи средневековья с ее обобщенно-условными формами, в которых символическое, знаковое начало, изображение не столько видимого, сколько заранее известного и должного так явно господствовало над пестротой обыденных впечатлений, эти художники обратили свое религиозное чувство к видимой и осязаемой реальности. Вместилищем и воплощением божественной красоты и гармонии стал весь мир, и всякая его подробность воспринималась с искренним благоговением и не могла быть упущена. И потому все прекрасные частности ван Эйка — это составные части прекрасного и единого мира. Удивительный такт помог художнику объединить их в сложное художественное целое, ни капельки не повредив его стройности, господствующему в нем спокойному, ясному порядку.

Между тем, столь стройное единство целого и его мельчайших подробностей существует в искусстве скорее в виде исключения. Оно не было свойственно ни древним этапам его развития, большей частью очень решительно упрощавшим и обобщавшим форму, выбирая и сильно подчеркивая только главное, ни средним векам. И после XV века стремление к столь тонкой детализации вновь пошло на убыль. Чувство естественной гармонии целого и его частей утрачивалось. И если предпочтение

все же отдавалось деталям, сколь угодно красочным или забавным, то целое нередко оказывалось измельченным, сухим, терялось в этих подробностях, стремившихся «перекричать» друг друга. Такая картина «читалась» преимущественно по частям, не создавая ощущения их неразрывной связи, органической целостности создаваемого художником мира. Он распадался на занимательные частности.

А противоположное стремление к цельности, к концентрированной силе образного впечатления побуждало художника жертвовать второстепенными подробностями, сильно и смело обобщая зримую форму, выделяя ее главные, наиболее выразительные качества. В разных случаях эти качества могли быть весьма различными. Одни мастера подчеркивали цельность световоздушной среды, подчиняющей себе, растворяя в своих тонких переливах, предметные мотивы картины (так писали импрессионисты, см. гл. II, 7), другие укрупняли, усиливали объемные формы и массы.

У Поля Сезанна, французского живописца конца XIX века, вещи и люди будто лепятся из упругой и плотной, ощутимо весомой цветовой материи. Его интересует не поверхность формы, а ее тяжелая плоть, вся масса и он передает ее крупными, открыто положенными мазками. «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать в этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите» — утверждал художник. И в самом деле, простые геометрические основы объемных форм ощутимы в его холстах. Однако мастер не доводит это сходство до сухой, мертвой схемы, но смягчает и обогащает естественными от нее отклонениями, придающими каждой вещи индивидуальную характерность и конкретность. Ни яблоко, ни человеческая голова не становятся у него просто «шарами», а лепятся обобщенно, но точно.

6. Выразительное богатство способов изображения

Видимый мир передается на холсте или бумаге с помощью определенных средств изобразительного языка. Главные изобразительные средства — это *линия*, *тон* (отношение темного к светлому) и *цвет*. Перо или карандаш обегает части плоскости,

отделяя их от фона, превращает в предметы и фигуры, дает нам представление об их форме. Кисть прокладывает на рисунке темные тени, более светлые переходы от тени к свету (полутень), оставляя нетронутыми освещенные части формы: тон, передавая светотень, лепит объем. Наконец, цвет — самое богатое и гибкое изобразительное средство, наряду с естественной окраской вещей, может передавать такое освещение, характер поверхностей, атмосферу.

Средства эти могут применяться по отдельности — в линейном рисунке, светотеневом рисунке пятном, в воздушном цветном изображении, избегающем контуров и теней. Но чаще они объединяются, используются все вместе, дополняя друг друга. При этом в живописной картине может быть четко выделен линейный контур или сильная светотень, а цвет может лежать на поверхности как плоский узор или клубиться размывающей формы атмосферой. Наконец, кисть может лепить мощные объемы, используя не контрасты светлых и темных тонов, а чисто цветовые отношения.

Но зачем изобразительному искусству все это богатство разнообразных возможностей для передачи одного и того же окружающего нас мира? Как и почему выбирает каждый раз художник те или иные средства изображения и что меняется в результате этого выбора? Можем ли мы считать, что какие-то одни средства принципиально лучше — «правильнее», полнее — чем другие, представляют нам этот видимый мир?

Вопросы эти вовсе не простые, они касаются самой сути искусства. И самым убедительным на них ответом будет, видимо, внимательное рассмотрение разных способов изображения на ясных и конкретных примерах. На них мы сможем убедиться, что выбор изобразительных приемов — вопрос не только технический. В зависимости от этого выбора мы получим от произведения далеко не одинаковые впечатления. Увидим, может быть, одних и тех же людей, ту же обстановку, предметы, но попадем все-таки в совершенно разные художественные миры. И пусть все это изображено очень конкретно, точь-в-точь с натуры, художники, значит, наблюдали в этой натуре, считали в ней главными разные ее видимые качества. Они не одинаково относились к видимому миру, по-разному ощущали его. И эта разность ощущений воплотилась не в выборе предмета изображения, а в самом способе его передачи.

Из этого следует, что изобразительный язык не нейтрален. Он не только «показывает», но и активно характеризует окру-

жающий нас мир. Все элементы и средства этого языка есть в то же время средства выразительности. А наше к ним внимание обращено не к технической только стороне искусства, но к тем его глубинным смыслам, которые не поддаются простому пересказу. Язык линии, тона, цвета говорят нам не только о предмете изображения, но и о его значении, о том, для чего этот предмет изображен, как его воспринимает и как к нему относится автор.

Проверим это утверждение сперва на самых ясных примерах, взятых из искусства графики. Ведь она часто обходится минимумом изобразительных средств. И мы сможем здесь найти произведения, в которых каждое из них выступает, так сказать, в чистом виде, наиболее наглядно демонстрируя свои особенности и возможности.

7. Линия

Рисунок английского скульптора и мастера рисунка конца XVIII в. Джона Флаксмана — одна из его иллюстраций к «Илиаде» Гомера: Ахилл, оплакивающий убитого друга Патрокла. Добиваясь предельной строгости, классической ясности рисунка, художник свел его целиком к гибкой и чистой линии. Она четко обрисовывает контуры человеческого тела, скупо намечает мускулатуру, струится мягкими складка-



Дж. Флаксман. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Англия. 1795.

ми античных одежд, заплетается в орнаменты на немногочисленных предметах обстановки. И хотя здесь нет больше ничего — ни рельефной лепки объемов светом и тенью, ни воздушной глубины пространства, рисунок только линией нам вовсе не кажется плоским. Упругая подвижность контуров, очертивших напряженные тела в их скорбных позах, чуть заметные утолщения линий заставляют ощутить их объемность и почувствовать характер движения. Вся композиция, выстроенная почти без глубины, напоминает античный рельеф, выступающий из гладкой плоскости фона. Скульптор классицист Флакسمан сознательно шел от этих рельефов, воплощающих в его представлении дух античной культуры. А в строгой линейности рисунка, возможно, опирался и на приемы древней вазописи.

Однако рисунок линией не всегда отличается такой чеканной жесткостью. Он может быть и очень мягким, подвижным. В литографии А. Матисса «Спина» (1914) контуры обнаженного тела обведены несколькими широкими взмахами карандаша. Мы видим и форму тела сидящей натурщицы, и уверенное движение

руки художника, свободно и плавно ведущей линию, как бы лепящей это гибкое тело из белой глади листа. Бумага внутри контура не тронута ни одним штришком (лишь волосы на голове чуть намечены). Но так упруго и точно обтекает фигуру гибкая линия, что мы ощущаем в этой белизне живую игру мускулов мягко склонившегося вперед и вправо тела.

Однако точность этого рисунка особого рода. Она не в буквальном следовании анатомическому строению фигуры (что казалось совершенно необходимым классицисту Флакسمану). Главное для Матисса — органическая слитность форм тела, его упругая лепка и свободная плавность



А. Матисс. Спина. Литография.
Франция. 1914.



П. Пикассо. Бегущие. Рисунок. Франция. 1931.

движений. Добиваясь этого, он не боится несколько нарушить симметрию — это подчеркивает живую подвижность фигуры.

Еще свободнее использует линейный рисунок другой французский мастер нашего века П. Пикассо. В его «Бегущих» (1931) изображение не замкнуто, фигуры сплелись в тесную группу и неразличимы по отдельности. Художнику важнее передать общий ритм порывистого, бурного движения, чем формы или пропорции бегущих, которые он свободно нарушает, чтобы усилить и их порывистую подвижность, и нервную быстроту, и энергию образующих этот рисунок линий.

При всей кажущейся незатейливости простой линейный рисунок необычайно богат выразительными возможностями. Ведь линия тянется следом за рисующей рукой, чутко реагируя на каждое ее колебание, нажим, поворот. Мы ясно чувствуем характер этого движения — уверенного или колеблющегося, твердого или воздушно-легкого, нервного или спокойного, быстрого или медленного. Вот почему так живо передает рисунок линией душевное состояние художника, его характер, ощущение

жизни. У человека, рисующего линией, есть, как и у пишущего, свой почерк — манера вести линию, обрисовывать контуры предмета, обрывать и перегибать ее. И почерк этот может быть точно-каллиграфическим — как у Флаксмана, небрежно-беглым и непринужденным или упругим и энергичным.

Равномерно-нейтральный белый цвет бумажного листа получает от бегущей по нему линии новые качества. Стянутая округлым контуром белизна уплотняется, как бы выпирает из него, становится телом, имеющим объем, а внешнее поле приобретает легкость и пустоту свободного пространства. Линейный рисунок вполне способен передать и бесконечные дали пейзажа. Такова иллюстрация художника **Н. Кузьмина** к «Евгению Онегину» Пушкина (1932), сделанная подвижным, быстрым пером — художник стремился сохранить небрежную легкость наброска. Вдали, за речкой, в волнистых купках деревьев дом Онегина. Тонкий месяц над ним превращает белую бумагу в меркнувшее вечернее небо. Высоко на обрыве Татьяна глядит вместе с нами туда, вдаль. Чем же передана столь отчетливо осязаемая глубина пространства?

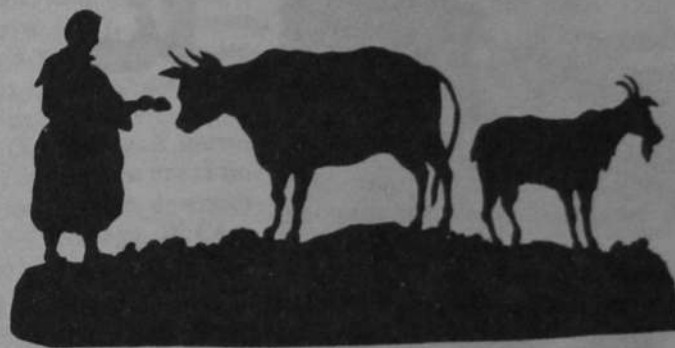
Разумеется, рисунок этот организован по правилам перспективы. Но еще и широкие полосы не тронутой пером белизны, отрывающей дальние планы от ближнего, создают это чувство отдаленности, отбрасывают этот усадебный парк с домом туда, вдаль.



Н. Кузьмин. Иллюстрация к «Евгению Онегину» А. Пушкина. Тушь. Россия. 1932.

8. Пятно и тон

Если контур линейного рисунка залить изнутри ровным цветом, получится силуэт — плоскостное цветовое изображение. Деталей в нем не прибавилось, однако оно приобрело некоторую массу, стало весомым, определенное отделилось от плоскости листа. Казалось бы, выразительность силуэту дает все та же линия контура. У него ведь и нет ничего другого, кроме равномерно закрашенной поверхности. Но все-таки это цветовое ровное пятно воспринимается уже не совсем как плоскость, но как масса.



Ф. Толстой. Крестьянка с бычком и козлом. Силуэт. Россия. XIX в.

Посмотрим на рисунок Пикассо из серии, посвященной бою быков (1959). Здесь контур совсем сбит, расплылся; рисунок сделан широкой, грубой кистью, небрежными мазками туши. Выразительна в нем именно масса пятна, а не его неопределенные края, как бы размытые слепящим солнцем на белом песке арены. Между тем, это тоже силуэтный рисунок, и при кажущейся на первый взгляд бесформенности этих черных «клякс» он очень выразительно передает и яростный натиск быка, и устойчиво-упорную позу всадника с пикой. Общее впечатление художнику здесь важнее деталей, он хочет сразу схватить и передать целое, одним мазком выразить и объем, и движение, и даже окружающее, сверкающее светом пространство.

Но рисунок пятном может и не быть силуэтным, то есть сплошь залитым ровным цветом. Большей частью в нем ис-

пользуются градации тона, то есть постепенные переходы от темного к светлому. Они позволяют наглядно передать объем и свет, пространство, наполненное воздухом, его туманную, дымчатую глубину.



П. Пикассо. Бой быков. Тушь. Франция. 1959.



Н. Купреянов. На лестнице. Черная акварель. Россия. 1928.

Рисунок **Н. Купреянова** «На лестнице» (1928) выполнен черной акварелью. Сюжет его незатейлив: женщина с керосиновой лампой в руке, открывая дверь, выходит на темную лестницу. Но есть в этом простом наброске с натуры какое-то поэтическое обаяние и романтическая таинственность. Главное выразительное средство в нем и, можно сказать, «главный герой» рисунка — свет. Сияющий вблизи лампового стекла, скользящий по ступеням и стенам, выхватывающий из полутьмы лицо и грудь женщины, но оставляющий в глубокой тени большую часть ее фигуры. Здесь нет никаких контуров, резких границ света и тени, предметов и окутывающего их темного

пространства. И потому оно кажется таким подвижным, наполняется живой игрой разбегающихся от лампы густых теней, сжимающихся и колеблющихся по мере движения светильника. Белизна и чернота в этом рисунке — не свойства изображаемых предметов, не отображение их цвета. Они принадлежат только свету, внесенному в это темное помещение и преобразившему его.

Своеобразной магией пространства и света поражает рисунок французского мастера **Ж. Сера**, изображающий певицу на эстраде (1887—1888). Он выполнен карандашом, но не обычным карандашным штрихом, а покрывающей



Ж. Сера. Рисунок. Карандаш. Франция. 1887—1888.

всю поверхность листа мягкой равномерной тушевкой, создающей нарочито неясные, как бы размытые очертания фигур и предметов. Здесь нет контуров, и даже темный силуэт дирижера на фоне сероватых кулис мягко круглится, как бы окутанный серебристой дымкой. Художника интересует не сама фигура, но ее взаимодействие с окружающей средой, с таинственной атмосферой театрального пространства, с темным залом и освещенной эстрадой. Черный тон карандаша ложится на выпуклости зернистой, шероховатой бумаги, а между ними мерцает и светится стиснутая черным белизна. Бархатисто-черный и сияюще-белый цвет не сталкиваются, а проникают друг в друга, объединяются неуловимо плавными переходами. В этом мареве исчезают, «ссыдаются» все подробности лиц, костюмов и обстановки, зато осязаемо конкретной оказывается подвижно-зыбкая световоздушная среда.

Неопределенно мягкий по своей природе тональный рисунок именно поэтому сравнительно редко встречается в таком

чистом виде. Чаще всего тон взаимодействует с линией, дополняя и уплотняя намеченную контуром форму.

Выразительные возможности тона проще всего показать на примерах одноцветного, чисто тонального рисунка. Однако отношения темного и светлого играют порой решающую роль и в построении живописного произведения. К концу XVI в. на смену ясному и ровному, все заливающему свету картин эпохи Возрождения приходят поиски напряженных светотеневых контрастов, острых эффектов освещения. Пространство картины погружается в глубокую тень, внимание зрителя концентрируется лишь на определенных, резко выделенных и вылепленных светом, наиболее выразительных и важных деталях. Систематически разрабатывал и утверждал в своей живописи эту систему сильных светотеневых контрастов итальянский мастер рубежа XVI—XVII веков Микеланджело Меризи да Караваджо (см. гл. I, 2). Творчество художника оказало огромное влияние на его современников не только в Италии, но и во всей Европе.

9. Цвет

О цвете, о том, как он живет и работает в картине, мы уже кое-что знаем. Ведь говоря об изображении в картине света и воздуха (гл. II, 7), мы встретились с ролью цвета в передаче освещения и среды, пространственных далей и даже течения времени. Но конечно, художественная роль цвета этим всем не ограничивается. В живописи именно цвет — одно из главных изобразительных (и в то же время выразительных) средств. Он передает почти все богатство зрительных впечатлений, и он же создает настроение, определяет эмоциональный строй картины. Играет цвет некоторую, хотя обычно не определяющую, роль и в графике (она тоже может быть цветной), и даже в скульптуре, где нередко применяется раскраска, а если ее и нет, существенным бывает цвет самого материала.

Многообразие способов использования цвета в картине необозримо и не без труда поддается какому-либо упорядочению и внятным разъяснениям. Краска то лежит на поверхности холста плотным и ровным слоем, то дробится рябью мелких многоцветных мазков. Цвет лепит рельефные объемы или клубится в пространстве переливами неуловимых оттенков. В одних картинах все краски подчинены объединяющему, обычно неярко-

му тону, а другие встречают нас смелыми контрастами открытых и звучных цветов... Казалось бы, все они изображают один и тот же окружающий нас мир, но почему-то он оказывается окрашенным совершенно по-разному.

Чтобы разобраться в этом, нужно понимать задачу, которую сознательно или интуитивно ставил себе художник в каждом случае.

Простейшая, с самых первых шагов развития искусства решаемая цветовая задача — обозначить в изображении реальную окраску предмета. Просто закрасить его сплошь тем же цветом, как, скажем, в древнеегипетских росписях: стебли папируса — зеленым, человеческое тело — красно-коричневым (цветом загара), волосы — черным. Такой цвет называют *предметным* или *локальным*. Легко заметить, что древний живописец не всматривался при этом в оттенки. Он красил каждый предмет привычным основным его цветом, простым и определенным, заранее хорошо известным. Цвет четко отличает предмет, принадлежит ему раз и навсегда и придает его изображению необходимую достоверность.

Лишь много позднее возникает потребность не просто обозначить цвет, но и передать с его помощью характер окрашенной поверхности — гладкость или шероховатость, качества материалов, отличие человеческого тела от тканей одежды, шерсти животных от травы. Для этого художник уже должен вглядываться в свою натуру и искать нужные средства для точной передачи ее особенностей. Он может использовать для этого просвечивание одного цвета сквозь другой, варьировать способы нанесения краски на холст — мазок, создающий ту или иную *фактуру* — неровность живописной поверхности, дающей представление и о характере изображаемых предметов, порой почти осязательно воспроизводящую свойства их материалов. Это уже не раскраска, а живопись в полном смысле этого слова, ее цвет и точнее, и сложнее, но по-прежнему это тот же *предметный* цвет.

Другая задача — передать цветом форму предмета, обозначить его объем. Самый легкий и тоже достаточно древний способ для этого — подмешать в тени черной краски, в самые светлые места — белил. Светотень лепит объем очень убедительно, но цвет от подмесей явно теряет свою чистоту и силу, выглядит белесым в светах, тускнеет в тенях. Однако есть и более тонкие способы изображения цветом объема, когда тень передается не чернотой, а другими оттенками достаточно чистого цвета. Тог-

да тени кажутся прозрачными, а вся живопись — более цельной и звучной.

Начатки цветовой лепки объемов возникали уже в древнеримской живописи в первые века нашей эры. Затем она вновь появилась с конца эпохи Возрождения, прежде всего у венецианских живописцев. Но наиболее последовательно и целенаправленно ее разрабатывал в конце XIX в. Поль Сезанн. «Не существует линий, не существует светотени, существуют лишь контрасты красок. Лепка предметов вытекает лишь из верного соотношения тонов», — утверждал он. При этом Сезанн стремился передать не только форму предметов, их круглоту или угловатость, но и дать с помощью цвета ощущение массы, плотности и веса вещей. Это тоже одна из возможностей живописи — густое пятно сочного, плотного цвета, оттененное цветной тенью и плавно, нерезко очерченное, создает впечатление массивности.

При помощи цвета живописец может характеризовать не только предметы, но и падающий на них, отражающийся от них свет. В сущности, без света вообще нет и цвета, мы можем что-либо видеть лишь с помощью освещения. Вполне наглядно свет обнаруживает себя в светотеневой лепке объемов. Здесь у него уже есть и определенное направление, а значит, — источник. Но самостоятельным предметом внимания художников свет становится на достаточно поздней стадии развития искусства, когда они начинают замечать и передавать *рефлексы*, то есть отблески одного цвета на другом, связанные с ними цветные тени (например, голубые тени на снегу — рефлекс ясного неба), своеобразные эффекты не белого искусственного освещения, цветной свет в сумерки и т.п. Со многими из этих явлений мы уже встречались выше — в портретах Рембрандта и Ренуара, в пейзаже Левитана (гл. III, 7 и 8).

С развивающейся способностью наблюдать в природе и передавать на холсте свет в его сложном взаимодействии с цветом и фактурой различных поверхностей, с воздушной средой, влагой, туманной далью связаны сложность и тонкость цветовых впечатлений живописи Нового времени. В мерцании света, в богатстве цветовых переливов она научилась передавать подвижность светоцветовой среды, избегая застылости, создавать ощущение живого течения времени (см. гл. II, 7). А между тем погоня за оттенками в значительной мере лишила эту живопись способности пользоваться яркими открытыми цветами, плотными цветовыми массами, смелыми контрастами.

Все сказанное относится лишь к разным способам видеть, понимать и передавать краски изображаемого мира. Между тем живописный цвет принадлежит не только миру изображения, но и самой картине — вещи, находящейся вместе с нами в нашем пространстве. Картина не только показывает и рассказывает, она часто *украшает* наши комнаты. Украшает, кроме всего прочего, нарядностью и богатством своего колорита. Декоративную — «украшательскую» — задачу вполне сознательно может ставить и решать живописец.

Для этого он обычно подчеркивает в картине не ее сюжетную, повествовательную сторону, не пространство с его глубиной, не материальную объемность вещей, а саму плоскость картины: бегущие по ней узоры четко выделенных контуров, красивые контрасты сильных красок. Цвет чаще всего ложится на такую поверхность ковром, ровным и плотным слоем без светотени и без воздушных распылов. Обычно он сохраняет определенную связь с цветом изображенных предметов и одежд, с красками природы. Но все-таки это уже не реальный предметный цвет, а *декоративный* — условный и плоскостной, усиленный и измененный для того, чтобы сделать наиболее нарядной, орнаментально красивой саму живописную поверхность.

Так, в «Пейзаже с павлином» (1892) французского художника Поля Гогена буйное богатство тропической природы почти сведено к узорчатому платку, к причудливым арабескам гибких контуров, к прямым контрастам цвета, очищенного и усиленного настолько, что намеченная в пейзаже даль, в которую, изгибаясь, устремляется красная дорога, уже не воспринимается как пространственная глубина. Очень ярко выражена эта декоративная плоскостность сильных красочных пятен в картинах Матисса, в частности — в его «Танце» (см. гл. I, 6).

Цвет в искусстве — сильнейшее выразительное средство. Подобно музыке он способен непосредственно действовать на наши чувства, возбуждать, независимо от предмета изображения, от сюжета картины сложные и глубокие переживания. И конечно, этими его возможностями изобразительное искусство пользуется широко и многообразно, на всем протяжении своего исторического развития.

Цвет в иконе, ровный и плотный, не знающий рефлексов и других эффектов освещения, мог бы показаться простой логической раскраской, приблизительно передающей естественные краски вещей, не будь он таким насыщенным и чистым. Смелые контрасты красных и зеленых, темно-вишневых, голубых,

золотистых, белых поверхностей придают ему напряженность и силу. Конечно, в этой силе и определенности цвета, отличающегося от более или менее смешанных красок обыденного мира заключено определенное эмоциональное начало.

Разумеется, изобразительная конкретность цвета в живописи, его непосредственная связь с натурой вовсе не противоречат выразительности. В звонком красочном аккорде «Золотой осени» (1895) И. Левитана или в свежести розово-голубых переливов «Поля маков» Клода Моне есть наряду с зоркой наблюдательностью умение воплотить эмоциональный смысл красочного впечатления. И именно это делает такие картины не просто воспроизведением натуры, а явлениями высокого искусства.

Но с конца прошлого века нередко выразительные качества колорита оказываются в картине определяющими, диктуют художнику весь ее цветовой строй. Настоящими взрывами страсти, то радостными, то трагическими, становились многие картины **Винcenta Ван Гога**, голландца, написавшего свои зрелые работы во Франции в конце 80-х годов XIX века. Эта страсть воплощалась в бурных, резко разделенных мазках и в самом цвете — в напряженных сочетаниях насыщенных, сильных красок. Не случайно для объяснения драматических возможностей колорита очень часто используются слова самого художника о его известной картине «Ночное кафе в Арле» (1888): «Я пытался показать, что кафе — это место, где можно погибнуть, сойти с ума или совершить преступление. Словом, я пытался, сталкивая контрасты нежно-розового с кроваво-красным и винно-красным, нежно-зеленого и веронезе с желто-зеленым и жестким сине-зеленым, воспроизвести атмосферу адского пекла, цвет бледной серы, передать демоническую мощь кабака-западни».

Между тем в сюжете картины, изображающей почти пустой зал с бильярдом посредине, ничего драматического нет. Все ее напряжение создается контрастами цветов: лилово-красной с зеленым тяжелой окраски стен и пронзительно желтого под лампами сверкающего неровного пола. Непokoйная, почти горячая атмосфера картины втягивает в себя, заражает своей скрытой тревожностью. А между тем вполне будничны облик тихого кабака здесь, конечно, преображен, краски его сгущены, их контраст резко подчеркнут, заострен. Тем не менее художник заставляет нас верить ему, переживать этот слепящий желтый свет как психологическое событие, как душевную драму.

«Цвет достигает своей полной выразительности тогда, когда он организован и его интенсивность соответствует интенсивности чувств художника», — говорит другой мастер преображенного, эмоционально насыщенного цвета — Анри Матисс. Убедительность цвета не так зависит от его соответствия натуре, всегда одностороннего и неполного, как от цельности колористического строя картины, то есть от его подчиненности ясно поставленной художественной задаче, определенному принципу выбора и сочетания красок.

10. Конструктивность и пластичность

Итак, прихотливые перегибы текучей линии, клубящаяся масса пятен туши, контрасты и переливы красок не только передают видимый мир, но и характеризуют его. Они могут сделать изображение легким или массивным, подвижно-нервным или спокойным. Сами по себе, еще до того как мы разберемся в том, что изображено, краски, формы и линии создают определенное настроение, придают произведению тот или иной характер. А значит, они сами наделены какой-то собственной вы-



Эрехтейон. Портик кариатид. Мрамор. Афины, Греция. V в. до н.э.

разительностью и влияют (порой очень сильно) на смысл произведения независимо от предмета изображения и от сюжета рассказа.

Попробуем определить некоторые такие выразительные качества на примерах.

Перед мраморной стеной античного храма (Эрехтейона на афинском Акрополе, V в. до н.э.) шесть стройных женских фигур несут на головах тяжелое, тоже мраморное, перекрытие портика. Обычные колонны заменены здесь скульптурами. И в этом есть ясный художественный смысл. В древнегреческой колонне были сильно выражены скульптурные качества. Она ведь не просто столб, хотя бы и украшенный, поддерживающий горизонтальную балку, а сложная, тонко рассчитанная объемная форма. Ствол колонны утончается кверху, но не равномерно, а по плавной кривой, придающей ей мягкий силуэт и создающей ощущение упругости, чуждой на самом деле камню. А покрывающие этот ствол продольные желобки — каннелюры — превращают ее в пучок вертикальных линий, подчеркивают силу сопротивления давящей сверху нагрузке.

И поднятые на высокий парапет портика шесть мраморных почти одинаковых кор (девушек) ничуть не нарушают конструктивной слаженности архитектурных форм колоннады. В них столь же четко выражено, теперь уже чисто скульптурными средствами, такое же ощущение уверенного преодоления тяжести. Фигуры устойчивы, выпрямлены, спокойно величественны. Ниспадающие складки их одежд, конечно, более живописно сложные, чем простые каннелюры колонн, играют все-таки ту же роль, подчеркивая вертикальность формы. Так прямо и твердо выступали греческие девы, поднимаясь от источника с тяжелым кувшином воды на голове.

Так ясно выраженная в этих фигурах *конструктивность* — впечатление организованной силы — проявляется не только там, где скульптура физически «встраивается» в архитектуру. Это вообще одно из важнейших выразительных свойств скульптурной формы — выражение силы, крепости, способности к действию. Так, стоявшая на том же Акрополе статуя Афины Лемния, исполненная Фидием, ничего не несла на себе, но по своей композиции и выразительности перекликается с корами Эрехтейона. И уже знакомый нам Дорифор Поликлета (см. гл. II) тоже очень хороший пример конструктивной скульптуры. Его крепкая фигура — воплощение спокойной, уравновешенной силы. При всей естественности позы, в ней четко выражены все си-

лы, действующие в человеческом теле, ясная связь его частей, работа мускулов, дающих ему такую упругую устойчивость.

Однако далеко не всегда так подчеркивается в скульптуре это конструктивное начало. У нее есть выразительные возможности совсем иного рода. Вот небольшая (около 20 см в высоту) фигурка «Клоун с мячиком» (1963), выполненная современным русским скульптором Аделаидой Пологовой из майолики — обожженной глины с цветной глазурью. Поза клоуна необычна: лежа на спине, он жонглирует мячом с помощью ног. Конечно, вся его фигура напряжена — ведь он опирается на землю лишь лопатками и затылком. Однако здесь подчеркнута не конструкция фигуры, а плавная слитность ее форм (этому отчасти помогают и клоунская одежда). Точно найденное движение в этой трудной позе, ощущение неустойчиво-подвижного равновесия, балансирования придает скульптуре выразительную остроту.

Упругой волной проходит движение через вскинутый, пружинящий торс к взметнувшимся вверх ногам. Все наше внимание сосредоточено на этом движении. Подробности, мелкие детали здесь убраны, и поверхность оказалась на редкость текучей и цельной, а объем гибким, слитным и напряженным. Такая обобщенность и плавность формы, передающая здесь упругую живую подвижность сложной акробатической позы клоуна, называется *пластичностью*, то есть выразительностью *лепки*, самого скульп-



Фидий. Афина Лемния. Мрамор.
Греция. Сер. V в. до н. э.

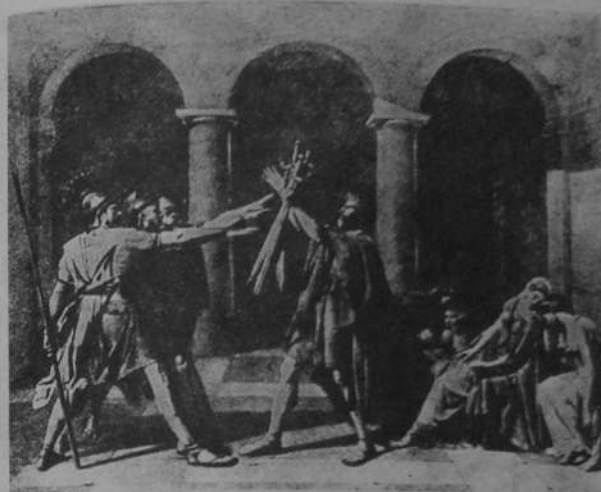


А. Пологова. Клоун с мячиком. Керамика. Россия. 1963.

птурного объема. Слово «пластика» и означает скульптуру, главным образом — вылепленную из мягких (пластичных, под давлением меняющих форму) материалов.

Можно сказать, что там, где форма становится относительно более жесткой, приближается к геометрической правильности, четко членится на части, создается ощущение конструктивности. Текучая, мягкая, неопределенно-подвижная и слитная форма тяготеет к пластичности.

Так четко выявленные в скульптуре — искусстве реальных объемов — конструктивность и пластичность не чужды также живописи и графике. В картине французского художника Луи Давида «Клятва Горациев» (1784) с редкой настойчивостью утверждается конструктивное начало. Позы трех юношей, клянущихся умереть за отечество, устойчиво энергичны, по-театральному широкий жест резок и четок. Они насыщают всю картину своей энергией и волей. Твердость их шага, строгое равновесие позы, сила жеста не случайно согласованы с мощным ритмом коренистой колоннады, в темные пролеты которой так точно вписываются три группы героев — мужественные юноши, отец, вручающий им мечи, и оттеняющая их героизм поникшая группа плачущих женщин справа.



Л. Давид. Клятва Горациев. Масло. Франция. 1784.



П. Пикассо. Бегущие. Гуашь. Франция. 1923.

А в «Бегущих» П.Пикассо (гуашь, 1922) торжествует пластическое начало — по-скульптурному мощная обобщенно-упругая лепка женских тел, плотная округлость укрупненных слитных объемов. Для усиления их пластической выразительности художник не боится резко нарушить естественные пропорции, подчеркнуть округлую массивность формы.

11. Материалы и инструменты художника. Выразительность художественной техники

Мы говорили о выразительности линии и пятна, цвета и объемной формы. Но художник оперирует не просто линией, цветом, объемом. Он пользуется карандашом и пером, кистями или резцами, применяет различные виды красок, мягкие или твердые скульптурные материалы.

Все это относится к технической стороне художественного творчества, к его ремеслу. Различные способы изготовления художественного предмета — картины, статуи, рисунка, гравюры — так и называются «техниками». Работа может быть исполнена в технике живописи маслом (т.е. масляными красками) или, скажем, в технике гравюры на дереве и т.п. Но техника в искусстве не безличное «средство», о котором зритель может забыть и не думать, не обращать на нее внимания. Техническое — не значит не относящееся к художественному смыслу, не влияющее на него. У каждой техники свои, только ей данные выразительные возможности. Выбор инструмента и материала определяет впечатление, влияет на смысл работы.

Перо скользит по бумаге легко, свободно, требует не физического усилия, а лишь точно выбранного «маршрута», правильности направлений и поворотов. Линия пера гибка и подвижна, упруго пульсирует утолщениями нажимов. Она передает не только форму того, что ею обрисовано, но и все движения рисующей руки с пером. Еще легче скользит по лакированной цинковой пластинке игла офортиса. Она не знает нажимов, линия ровна и оводобна, однако травление кислотой придает ей некоторую мягкость, она как бы слегка размыта и от этого бархатиста. Резец гравера вгрызается в твердый материал, режет его. Здесь кроме точности нужна и некоторая сила. И хотя видим мы не саму доску, а ее отпечаток на бумаге, эта сила,



В.Фаворский. Пушкин-лицеист. Рисунок и гравюра на дереве.
Россия. 1934—1935.

приложенная к инструменту, ощущается и в оттиске, придает линиям гравюры особую упругую напряженность. Свои «голоса» и у зернистого серого штриха карандаша, у воздушно мягкого рисунка углем и так далее.

Плотные слои масляной краски, рельефно положенные на холст, производят совсем иное впечатление, чем легкие, не имеющие видимой толщины мазки акварели, сквозь которые просвечивает белая бумага. Цвет в живописи маслом гораздо насыщеннее, глубже. Ее выразительность связана и с толщиной красочного слоя, с его сложностью — просвечиванием одного цвета сквозь другой, с фактурой мазка, то есть неровностью живописной поверхности, следами кисти на ней. Но от прозрачной акварели отличается и непрозрачная матовая гуашь, которой тоже пишут на бумаге.

В скульптуре — податливая глина, из которой лепят руками, добавляя недостающее, создает совсем иную форму и другую поверхность, чем твердое дерево, которое рубят стамесками, убирая ненужное. По-своему ведет себя камень, который тоже рубят, но иначе, иными инструментами. Статуя, отлитая из бронзы, воспроизводит лепку, и на нее непохожа скульптура, выколотая, выдавленная из тонкого медного листа. Твердость или податливость материала, упругая гибкость или хрупкость, сло-

истость или зернистость, тяжесть или легкость сказываются и на самом общем нашем впечатлении от произведения. Его способность поддаваться той или иной обработке и сама мера усилий, для этого необходимых, — качества не только технические, но и художественные.

Важно, что ощущение определенной техники приобщает зрителя к самому процессу работы, к ее ритму, к увлеченно быстрому или старательно медленному ходу. Мы следуем за художником, как бы мысленно соучаствуем в его творчестве, вместе с ним ведем линию, пробегаем глазом по ее изгибам и утолщениям, вместе с ним кладем красочные мазки быстрой кистью или лепим, формируя тугой объем скульптурной формы. Живой почерк художника, присущий только ему неповторимый способ вести линию или класть мазок заставляет ощутить его темперамент, дает возможность через произведение общаться с самим автором.

Не во всех случаях это одинаково легко. Один художник оставляет ясно видимым весь ход своей работы, не скрывает движение своей руки, ход инструмента, видит в этом сильное средство выражения своего чувства, своего отношения к изображаемому. Другой, напротив, прячет следы труда, сглаживает, сливает мазки, шлифует скульптурную форму, как бы изгоняя самого себя из результата работы. Конечно, личный характер творчества, присутствие автора в его произведении от одного этого не исчезает, а как бы уходит глубже — с поверхности в более тонкие слои художественной структуры.

12. Экспрессия и деформация

Говоря о сатирическом преувеличении, разглядывая скульптуры О. Домье (гл. IV, 4), мы уже встречались с сознательным и резким нарушением зрительного правдоподобия. Такое острое усиление определенных черт натуры выводит, казалось бы, изображение за грань реальности, но одновременно и усиливает нужное художнику впечатление, нагнетает его до предела возможного. Подобная повышенная, перенапряженная выразительность, *экспрессия*, достигнутая путем *деформации*, то есть заведомого искажения реальных форм изображаемой натуры, применяется художниками не только в сатирических целях. Мы только что видели это в «Бегущих» Пикассо.

На лице немолодой женщины, написанном красками на деревянной дощечке почти два тысячелетия тому назад, сразу выделяются глаза — громадные, напряженно глядящие, явно преувеличенные и подчеркнутые. Без сомнения, именно они заключают в себе главный смысл древнего портрета. Между тем глядит она хоть и прямо вперед, но мимо зрителя. Встретиться с ней взглядом, войти в контакт невозможно. Эта женщина существует не в будничной сфере обыденных человеческих отношений. Прямолinéйнными, почти грубыми средствами подчеркивает в ее лице неизвестный нам древний живописец черты страстной одухотворенности, отрешенности от мира.



Фаюмский портрет. Темпера.
Египет. III в.

Перед нами *фаюмский портрет* — очень своеобразное явление искусства, возникшее в первые века новой эры в Египте, на скрещении местной, древнеегипетской и принесенной завоевателями античной культуры. Египтяне клали на лицо мумии умершего изображающую его черты портретную маску. Пришедшие в Египет греки, а за ними и римляне переняли древний обычай, но заменили маску дощечкой с живописным портретом. По Фаюмскому оазису, где в некрополях (кладбищах) были найдены в конце прошлого века первые такие портреты, они и получили название фаюмских.

Живопись нашего портрета кажется огрубленной, упрощенной, будто изображается не живой человек, а его схема: густым коричневым контуром, одной напряженной линией обведено изможденное лицо, такой же резкой линией намечены контуры шеи, очертания удлинённого носа. Красно-коричневый темный цвет скорее обозначает, чем действительно передает смуглый оттенок кожи. Многочисленные старческие морщины на лице и шее переданы просто коричневыми полосками...

Может быть, это работа неумелая, «примитивная»? Но таковы и другие фаумские портреты III века. А между тем, еще столетием раньше это искусство создавало необычайно конкретные, яркие образы людей своей эпохи, точно лепило характеры, да и внешность стремились и умело запечатлеть зримо и полно. С таких же деревянных дощечек они глядят на нас (именно на нас, на зрителя, а не в бесконечность) очень живо... Так что же случилось за столетие?

Победил интерес к некоему духовному началу в человеке, отрешенному от его внешности и характера и не выразимого через них, с их помощью. Средством его воплощения и стал последовательный уход от телесного, внешнего правдоподобия, схематизация облика человека и преувеличение глаз — зеркала души. В это время языческому многобожию древности все активнее противостоят искания новых духовных откровений, новой религии. Они найдут свое завершение в христианстве, и не случайно многие черты поздних фаумских портретов переймет и использует новое христианское искусство — иконопись.



А. Модильяни. Портрет Анны Зборовской. Масло. Франция. 1918.

От третьего перейдем сразу к нашему XX веку, когда разного рода деформации, порой очень резкие, для многих художников стали необходимым и сильным средством выражения всей остроты и яркости своего ощущения реальности, способом воплощения собственного, нередко трагического мировосприятия.

В портретах А. Модильяни, рано умершего итальянского мастера, работавшего в 1910-х годах в Париже, привлекает необычайно острое и цельное восприятие неповторимой индивидуальности каждого из героев. Он умеет не просто запечатлеть взглядом со стороны их облик и характер, но и пережить встречу с человеком как со-

бытие. Из того, что он видит, он многое решительно отбрасывает — все то, что ему представляется несущественным, лишь затемняющим подлинную сущность человека. Но важное, то, в чем воплощено его физическое и духовное своеобразие, смело преувеличивает. Сохраняя и подчеркивая характер, он меняет пропорции, гнет и вытягивает шею, подчеркивая характерную лепку лица, не боится нарушить его симметрию. Ему нужно не отражение, а как бы обобщенная формула человека, но обязательно вот этого самого, во всей его характерности. Неразделимое единство физического и духовного облика человека, его телосложения и характера, мимики, манеры держаться и двигаться придают таким, как будто бы «неправильным» — деформированным — персонажам этих портретов редкую жизненную убедительность.

Но искусство нашего века знает примеры и гораздо более резкой деформации, решительно разрывающие с привычными зрительными образами предыдущих столетий.

В 1937 г. Пикассо написал громадный — почти 8 м в длину — холст, пронизанный ощущением катастрофы, трагической гибели. Летом того же года это панно было выставлено на Всемирной парижской выставке в павильоне Испании. Тема его была очень конкретная и притом актуально политическая. В Испании, на родине художника, разгоралась беспощадная гражданская война. В апреле фашистские самолеты бомбили и разрушили старинный маленький город Гернику в стране басков. Тысячи людей погибли там в один день.



П. Пикассо. Герника. Масло. Франция. 1937.

Пикассо назвал свой холст «Герника», но не изобразил на нем ни самолетов, ни взрывов. Кажется, он воплотил сам ужас внезапной, неотвратимо нахлынувшей смерти, а не ее реальную причину. И этим ужасом искажено и искорежено все, что видно на огромном полотне. Поражает его мертвенно-холодный и глухой серый колорит, ослепительные вспышки белого, черные провалы тьмы, но ни пятнышка живого, теплого цвета. Все пронизано резким, но хаотичным движением, безвыходно замкнутым в тесном, несмотря на размеры холста, сдавленном пространстве. Мы видим сперва лишь отдельные части тел — головы, руки, ноги, грубо деформированные, скрученные судорогой смерти. Глаз с трудом собирает из них подобия целых фигур. Здесь все кричит — разодранные воплем рты, растопыренные пальцы вскинутых рук, разъехавшиеся по утратившим человеческий облик лицам безумные глаза. Звериный, инстинктивный страх уравнивает людей с животными. В предсмертном ржании распахнута лошадиная пасть, отчаянно человеческими глазами глядит в упор на нас бычья голова.

Так что же это, изображение бомбардировки испанского города?

Нет, конечно. Это доведенный до отчаянной остроты обобщенный протест против войны, жестокости и насилия. Поэтому здесь нет конкретных примет события и смешиваются все времена: слепящая электрическая лампочка под потолком и сломанный меч, каким уже не сражаются в нашем веке, в руке лежащего воина.

Предметный, зримый смысл изображенного не всегда совпадает со смыслом художественным. То, что в самом деле волновало художника и побудило его к творчеству, получает часто в его образах далеко не прямое выражение. Мысль и чувство не всегда поддаются переводу в жизненно конкретные ситуации. В трагических образах «Герники» существенны не столько реальные, сколько обобщенно-символические их смыслы. Картина эта *иносказательна*, полна сложной, лишь отчасти поддающейся расшифровке символики.

13. Иносказание

На старинной гравюре всадник в латах и шлеме поражает копьем яростного дракона. Рядом с драконом — свирепый лев, в которого ударяет молния. Исходит она от державы, которую



Фронтиспис книги «Политиколепная апофеозис». Гравюра на меди.
Россия. 1709.

сжимает в когтях двуглавый орел — русский государственный герб. Скипетр в другой лапе орла обвит лавровой ветвью. «Покориша льва и змия» — гласит надпись на вьющейся над всадником ленте.

Что может означать эта странная композиция?

Гравюра помещена в книге, вышедшей в Москве в 1709 году и посвященной только что одержанной полтавской победе. Она и прославляет победу, но не изображением самой битвы, а иносказательно, при помощи аллегории.

Аллегория — это и есть иносказание. Одно явление служит в ней обозначением другого, отвлеченное, не имеющее зримого облика понятие, сложная идея получают условный, но зато конкретный, доступный изображению образ. Здесь всадник — это Георгий Победоносец, но одновременно — в метафорическом, переносном смысле — победитель при Полтаве, то есть Петр I. Орел представляет, конечно, Россию, а

дракон и лев — побежденного врага (лев был гербом Швеции). Лавровая ветвь — один из знаков победы. Обращаясь не к прямому изображению победного сражения, а к его аллегорическому истолкованию, авторы хотели, с одной стороны, возвеличить событие — этот условный образный язык предоставлялся особо возвышенным, торжественным, а с другой — передать не столько обстоятельства, сколько смысл и значение происшедшего.

Подобного рода иносказания широко распространены в изобразительном искусстве различных эпох и народов. Благодаря им этому искусству становится доступным зримое представление отвлеченных идей и понятий. Однако язык иносказаний в разных культурах может быть весьма различен. Ведь это — язык условный, не определяемый самой природой вещей. Аллегорический смысл *приписывается* некоторым персонажам, предметам, знакам культурной традиции того или иного народа. Определенные значения получают в этих культурах цвет, животные и растения, особенно цветы (эта символика очень подробно разработана в странах Дальнего Востока, где натюрморт из цветов может представлять собой символическое пожелание счастья).

Европейское искусство, начиная с эпохи Возрождения, широко пользовалось наследием античной культуры. Древняя мифология, лишившаяся с победой христианства над язычеством своего живого содержания, оказалась для нового времени неисчерпаемым источником готовых аллегорических образов. В сущности весь этот огромный, сложный мир греческих и римских богов и героев был в XVI—XVII веках истолкован как единая аллегорическая система — некий условный язык, широко использовавшийся искусством.

В нем с узнаваемыми образами мифологических персонажей связывались определенные понятия. Например, богиня Афина представляла «мудрость», музы обозначали те или иные искусства и т.д. Сами же эти божества узнавались по определенным признакам — *атрибутам*. Афина, например, носила шлем (это была богиня-воительница), и ее могла сопровождать сова. У Фемиды — богини и символа правосудия — были весы и повязка на глазах. Именно в этих атрибутах сосредоточено, таким образом, значение аллегорической фигуры, а потому эти предметы или животные могли и сами по себе выступать в качестве знаков тех же понятий: сова — мудрость, весы — правосудие, коса Сатурна — смерть, лук и стрела Амура — любовь. Из этих знаков составля-

лись целые композиции — эмблемы, своего рода законченные фразы на символическом языке.

Язык этот был в то время разработан очень подробно, им занималась специальная область знания, она называлась «иконологией». Ученые-специалисты составляли обширные словари знаков и эмблем — «Иконологические лексиконы» с объяснениями их различных значений, а нередко и с иллюстрациями. Источниками иносказательного языка служила не только античность. Наряду с мифологическими использовались и христианские образы, и геральдические знаки (то и другое мы видим в аллегории полтавской победы), и прочие.

В каких-то случаях аллегорический характер композиции является несомненным и единственным, без него она лишается всякого смысла, ее просто нельзя иначе понять и расшифровать. Но часто аллегорический подтекст присутствует в произведениях, имеющих вполне конкретное содержание, например, в обычном натюрморте. Об этом уже вскользь говорилось при знакомстве с этим жанром искусства.

Рассмотрим одно из многочисленных произведений такого рода — натюрморт фламандского мастера XVII века П. ван дер Виллиге. Попробуем «прочитать» его.

В нарядной и пестрой группе вещей на столе среди пышных знаков военного искусства (оружие), музыки (музыкальные инструменты), богатства (серебряный чеканный сосуд) резко выделяется помещенный в самом центре человеческий череп. За ним — песочные часы. То и другое — напоминание о неминуемой смерти и о скоротечности отмеренных человеку минут



П. Ван дер Виллиге. Аллегория бренности. Масло. Фландрия. XVII в.



Д. Левицкий. Екатерина II — законодательница. Масло. Россия. 1783.

знали все образованные люди и наряду с красотой ценили в живописи также нравоучение.

«Говорящие» вещи — знаки нередкие и в старинных портретах. Они помогали художнику обозначить общественное положение человека, сферу его деятельности, заслуги, профессию и прочее. А иной раз портретист, стремясь воспеть подвиги и добродетели своего героя, превращал его изображение в настоящую аллегорию.

Таков портрет «Екатерины II — законодательницы», написанный в 1783 г. Д. Левицким. Он полон величавой торжественности. Неясное пространство с развевающимися складками пышного занавеса представляет, по словам самого художника, «внутренность храма Богини правосудия». Статуя этой богини с ее атрибутом — весами в руке — поднята на высокий пьедестал. У ее подножия царица указывает широким жестом на алтарь, где она сжигает маковые цветы — символ сна. Это значит, что она «жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя». У ног ее «победоносный орел» сидит на книгах законов, охра-

жизни: они утекают, как струйка песка в часах. Жизнь исчезает без следа — лопаются, как мыльные пузыри, тоже изображенные в картине. А рядом с ними — орудия для их производства — раковина с мыльной водой и расщепленная соломинка. Искусство, война, слава — все это проходит, все тленно, поучает картина. И только колосок, обвитый вокруг голого черепа — это знак вечной жизни души, намек на заботу о ее спасении.

Конечно, для человека, не знакомого с «иконологическим» языком, натюрморт изображает лишь грудку красивых вещей. Но ведь он писался в те годы, когда этот язык был в большой моде, его

несли их. «Вдали видно открытое море и на развевающемся Российском флаге изображенный на щите Меркурия жезл означает защищенную торговлю», — продолжает свои пояснения художник.

Мы видим, что у картины есть целая программа, вне которой нельзя понять ее замысел. Характерно, что она и составлена была не самим художником, а его ученым другом, писателем и архитектором Н. Львовым.

Но и «просто» портрет в XVIII нередко насыщен такого же рода знаками, характеризующими место человека в обществе и

жизненную позицию. Большой портрет Прокофия Демидова (1773) Д. Левицкий строит тоже очень торжественно. И самый жест его такой же, как у Екатерины — законодательницы. Однако указывает он не на алтарь, а всего лишь на фаянсовые горшки с редкими цветами: у Демидова была на всю Москву знаменитая оранжерея. Был он богат и самодур, а еще знаменитый благотворитель. В значительной мере на его деньги строился в Москве Воспитательный дом — то здание, которое изображено в фоне портрета. В память о благодеяниях портрет этот и был заказан попечителями Дома. Так что это должен был быть портрет официальный и парадный. Торжественности в нем, правда, довольно. Но вот опирается герой на садовую лейку и в раскрытой на столе книжке изображен цветок, а рядом лежит луковица — опять садоводство! И наконец, несмотря на блеск атласных складок, нельзя не заметить, что облачение Демидова — это просто домашний халат.

Важный барин, Демидов не был человеком государственным, нигде никогда не служил. И тем он, видимо, гордился. Халат на нем и есть признак человека без мундира, не служащего. А под-



Д. Левицкий. Портрет П. Демидова. Масло. Россия. 1773.

робно изображенное садовое хозяйство говорит о заботах частных и домашних. Они — предмет его гордости. Как видим, это целая программа, воплощенная в «говорящих» предметах.

Между тем, как мы уже видели, иносказание не всегда воплощается в простые, однозначно переводимые на словесный язык символы. Произведение может нести, особенно в искусстве новейшего времени, сложную систему скрытых смыслов, обращенную скорее к интуиции зрителя, чем к какому-то годному для разных случаев «словарю».

14. Произведение искусства как художественное целое. Композиция

Мы изучаем язык изобразительного искусства потому, что хотим понять, что такое художественное произведение, как оно устроено и как воздействует на нас, почему производит то или иное впечатление. Нам нужно знать, *какими средствами* такое впечатление достигается. Разбираясь в этих средствах, мы все время, значит, расчленяем произведение, рассматриваем порознь отдельные его особенности. Между тем произведение искусства, конечно же, не простая сумма составляющих его частей и не набор выразительных приемов. При всей его сложности оно представляет собой строго организованное целое, подчиненное общей задаче и построенное по определенным принципам. Это стройный организм, где все части служат своему целому.

Замечательный русский художник **В. Фаворский**, который был и глубоким теоретиком искусства, очень ясными словами объяснял этот принцип целостности в искусстве: «Всякое художественное произведение цельно и сложно. Цельность дает ему единство, а сложность — многообразное содержание. Например, цельность глины не будет художественной цельностью. Аморфная ее масса лишена членений, которые нуждались бы в объединении. А сложность кучи камней не будет художественной сложностью. В ней нет главного и второстепенного, основного и подчиненного, элементов разного качества — все составляющие ее части имеют равную цену. Только логически члененное и при этом объединенное цельным художественным строем произведение становится действительно художественным».

Зрительная и смысловая организация произведения, взаимное подчинение и приведение к стройному порядку всех составляющих его элементов называется *композицией*. Художник размещает в пространстве и одновременно — на плоскости своего холста изображения фигур и предметов. Он организует взаимодействие и взаимное расположение персонажей, но также и узор цветовых пятен на поверхности, движение линий и форм по плоскости и в глубину.

Все, что относится к построению произведения *как целого*, входит в понятие композиции. Это и организация пространственной глубины изображения (чему у нас посвящена II глава), также нам уже известные возможности выбора формата — вертикального или продольного, прямоугольного или округлого, выбор точки зрения — нормальной, высокой или низкой и т.д. Можно говорить и о композиции сюжетной — то есть о пространственной организации изображенного действия (о мизансцене, выражаясь языком театра) и о цветовой композиции, создающей выразительное взаимодействие красок, приведенных к единству колористического строя картины.

Именно композиция делает произведение осмысленным и законченным целым, а не случайным фрагментом реальности, отразившимся в мертвом материале. А это значит, что композиция представляет собой не просто внешний порядок, а важнейшее средство выражения художественного замысла.

Но как она создается?

Придает ли художник эту стройность своему произведению от себя, повинаясь лишь своей интуиции, или он руководствуется какими-то правилами, признанными законами самого искусства? А может быть, он находит ее источник в самой изображаемой реальности, выявляя и утверждая уже ей свойственный порядок? Ведь должны же мы, в самом деле, узнавать в картине какие-то достоверные черты известной нам действительности...

Но ответить на этот простой вопрос не так-то просто, и ответы на него давались самые разные.

Попробуем сравнить две картины из разных столетий, на темы повседневной жизни, построенные достаточно сложно, но не содержащие развернутого повествования. Первая — это «Пряхи» Веласкеса, испанского мастера XVII века. Несколько женщин, расположившихся вдоль переднего плана картины, заняты своей неторопливой работой. Вращается колесо прялки, его спицы слились в мерцающий круг, клубки шерсти катаются под ногами. Нет сомнения, что их непри-



Д. Веласкес. Пряжи. Масло. Испания. XVII в.

нужденные позы и спокойные жесты подмечены художником в натуре. Однако в том, как все они развернуты перед нами, чувствуется стремление художника придать будничной рабочей сцене значительность, почти торжественную. Две женщины у одного края холста, две у другого. Пятая фигура помещена между ними, почти в самом центре композиции. При всем разнообразии их поз и свободе движений создается впечатление строгого равновесия и покоя.

Горизонтальный формат картины, позволяющий так свободно разместить эту группу работниц, тоже разделен по вертикали на три почти равные части: в глубине, в самом центре композиции помещена ярко освещенная ниша, делающая по контрасту темноватой обширную рабочую комнату. Этот четкий вертикальный строй тоже придает картине некоторую торжественность, подчеркнутую еще красным занавесом слева — его отдергивает одна из женщин. А приставленная вкось к стене переносная лестница, напротив, нарушает слишком жесткую симметрию, вносит легкую ноту беспорядка и непринужденной подвижности.



Э. Дега. Репетиция танца. Масло. Франция. 1870-е гг.

Между тем, сияющая светом ниша тянет взгляд в глубину картинного пространства. Если по краям оно кажется неглубоким и внимание наше привлечено здесь к фигурам, помещенным у самой поверхности холста, то в центре открывается за ними в некотором отдалении совсем иной, контрастный ближний мир. В приподнятом на несколько ступенек узком, светлом пространстве нарядные дамы рассматривают висящий на стене гобелен. (Очевидно, вся картина изображает гобеленовые ткацкие мастерские.) Это как бы еще одна картина в картине, для которой все обширное затемненное пространство впереди служит глубокой и широкой рамой. Притом противопоставленные друг другу в пространстве эти два мира связываются, в духе той эпохи, аллегорическим способом. Гобелен, который рассматривают дамы, прославляет искусство ткачества. На нем выткана мифологическая сцена соревнования искуснейшей ткачихи Арахны с богиней Афиной.

Мы видим, что пространство картины продумано и построено весьма четко и лишь в рамках этой пространственной системы дозволена персонажам некоторая непринужденность пове-

дения. Сама мера их свободы строго выверена и не нарушает, вопреки будничности сюжета, торжественности картинного строя, продиктованного, очевидно, художнику духом времени, его художественным стилем.

«Репетиция танца» — картина Эдгара Дега, французского живописца, близкого к импрессионистам, была написана более чем двумя столетиями позже, в 70-х годах XIX века. По сравнению со строго организованным полотном Веласкеса его композиция может показаться вполне случайной, беспорядочной, фотографически схваченной с натуры.

В самом деле — главное, по-видимому, действие — старательные упражнения пестрой стайки балерин — не только задвинуто в глубину холста, в левый его угол, но и наполовину скрыто от нас винтовой лестницей. Ближе к нам справа отдыхающая танцовщица, кутающаяся в зеленую шаль, и еще одна, которой пожилая женщина что-то поправляет в костюме. Но эта небольшая группа видна не вся, она срезана краем холста. Все это, вместе с подвижной беглостью самой живописи, очень обобщенной, избегающей мелких деталей, создает ощущение случайности нашего присутствия на этой репетиции, мимоходом брошенного на нее беглого взгляда.

Художник подчеркивает прозаизм обстановки, деловитую будничность закулисной жизни театра, разобщенность групп, занятых репетицией, и ожидающих своей очереди балерин. Более стройная организованность придала бы всей атмосфере репетиционного зала некоторую приподнятость, которой ему нужно было избежать.

А между тем, столь вольная, на первый взгляд, композиция организована по-своему очень точно, уравновешена так же тонко, как и у старого испанского мастера. Дега столь же энергично раскрывает свое пространство в глубину холста, но не по центральной оси, а вкось, по диагонали. Высокая точка зрения выделяет обширную поверхность пола, убегающую из-под перегибов лестницы к далеким окнам и открытую для танца. А другая диагональ холста, пересекающаяся с этой воздушной, напротив, нагружена двумя группами балерин, которые она связывает. Верхний виток лестницы намечает это направление очень четко. И то, что дальняя группа танцовщиц полуспрятана за этой лестницей, тоже прием, заставляющий воспринимать всю колышущуюся массу танцующих как целое, а не рассматривать в ней отдельных балерин. Лишь одна из них, стоящая в трудной позе впереди других, видна нам целиком, и не случайно она

балансирует как раз над центром холста, точкой подвижного равновесия двух его половин.

Мы видим, что «случайности» в композиции Дега не случайны, они точно продуманы и построены так, чтобы дать нам ощущение свободы, подвижной неопределенности, естественности. Между тем картина остается стройной, внутренне законченной, уравновешенной и легко обозримой. Представляя якобы беспорядок, композиция у Дега остается порядком, организованной цельностью произведения. И при том в ней воплощена не отвлеченная «правильность» геометрического построения, а определенное представление о мире — о соотношении в нем закономерности и свободы, покоя и подвижности, о его пространственном устройстве, связях и членениях. Но все это — не в отвлеченном философском смысле, а в живом, непосредственном ощущении естественного порядка вещей. Меняется восприятие мира в его самых общих закономерностях и принципах — меняется и композиционная структура художественных произведений.

15. Вертикаль и горизонталь — опорные линии композиции

Композиционный порядок на холсте или на листе бумаги создается, конечно, при помощи специальных художественных средств, способных придать плоскости нужную структуру, расчленить и упорядочить ее, выделить узловые точки. Некоторые из этих средств связаны с самой формой изобразительной поверхности, с ее границами, с ее высотой и шириной. Еще до того как на нее будут нанесены первые штрихи, поверхности будущего произведения уже свойственны важнейшие композиционные качества.

Ведь это уже определенная, обычно плоская, форма, четко ограниченная (замкнутая своими краями) и ориентированная. На ее поверхности любой знак будет по-разному восприниматься в ее центре или сдвинутый к какому-либо краю. У нее есть те или иные пропорции — отношение высоты к ширине (а мы уже знаем, как формат влияет на восприятие произведения, гл. II, 8). Для нее выбраны главные пространственные направления — вертикальное и горизонтальное: нельзя начать рисовать, пока мы не расположили лист в вы-

соту или в ширину, не решили, где у него будет верх и низ, правая и левая сторона.

Вертикаль и горизонталь — опорные линии, позволяющие нам утвердиться и ориентироваться в пространстве. С ними связано представление об устойчивости, опирающееся на само устройство нашего земного мира и на конструкцию человеческого тела. *Вертикаль* — это направление действия силы тяжести, ее легко установить с помощью отвеса, нити с привязанным грузом. И все силы, противодействующие тяжести, тоже действуют по вертикали: тяжесть вниз, а сопротивление ей вверх. Вверх тянутся стволы деревьев, вертикально выкладываются стены (наклонится — упадет!). Человек стоит и ходит в вертикальном положении.

А *горизонталь* — это поверхность ровной земли и пола, возможность свободного движения в любую сторону. Вместе горизонталь и вертикаль — основные координаты нашего пространства. Наклонные линии мы воспринимает как отклоненные от вертикали или горизонтали, определяем их крутизну по величине такого отклонения. Естественно, что и в организации пространства художественного вертикаль и горизонталь играют определяющую роль.

Как мы воспринимаем горизонталь и вертикаль, очень точно и образно описал В. Фаворский: «Горизонтальная линия, — говорит он, — есть образ нашего движения вокруг собственной вертикальной оси при рассматривании горизонта или нашего движения вокруг чего-либо вертикально стоящего. Отсюда линия может быть для нас горизонтальной, будучи прямой только в проекции, в нашем горизонте, а на самом деле — хотя бы окружностью, нас окружающею, и тем самым горизонталь может быть замкнутой, и движений по ней будет бесконечным и равномерным, все ее куски будут соизмеримы.

Вертикаль же должна быть вертикалью со всех сторон; и отсюда не может быть замкнутой или бесконечной; она должна быть ограничена, и так как она рассматривается в разных условиях (низ ее и верх — нужно поднимать или опускать голову), то ее части несоизмеримы, они разной цены. Например, если мы хотим разделить линию пополам, то нам придется поставить ее относительно нас в горизонтальное положение, чтобы все ее части были в равных условиях. Если же мы попробуем разделить пополам вертикаль, то мы ошибемся, деление поставим ближе к верху, то есть преувеличим значение верхнего отрезка и поэтому уменьшим его, а нижний увеличим, так как труда на



К. Петров-Водкин. Утро в детской. Масло. Россия. 1925.

его рассмотрение затратим гораздо меньше. Следовательно, вертикаль на ее протяжении не будет одинакова, а будет изменяться в своей ценности». Конечно, речь здесь идет не о геометрической, а о чисто зрительной «несоизмеримости» отрезков вертикали.

В композиции вертикальная форма — ось пространства, вокруг которой совершается движение, хотя бы зрительное, от которой ведется отсчет расстояния. Поставит ее художник в центре — композиция будет уравновешенной, спокойно-торжественной; сдвинет в сторону — станет более подвижной и напряженной. Если же сама ось наклонена, вертикали изображенных предметов и фигур отклонились от вертикальных краев холста, тогда подвижность пространства резко возрастает, в нем все становится зыбким. Кажется, что и сама точка зрения здесь становится неустойчивой, подвижно-текучей.

К такому приему, обостряющему ощущение напряженной текучести пространства, часто прибегал К. Петров-Водкин, русский художник начала нашего века. Так сделана и его картина «Утро в детской» (1925). Кроватка со спящим ребенком, жен-

щина в проеме двери увиденны будто в смутном сне, откуда-то сверху, вкось, в остром ракурсе. От этого мирная домашняя сцена приобретает не свойственное тихому ее сюжету драматическую напряженность.

16. Границы художественного произведения. Целое и его фрагмент

Композиционная построенность придает произведению искусства два его принципиально важных качества: *единство* и *замкнутость*. Как бы ни была сложна по своему сюжету и организации та или иная картина, она представляет нашему взгляду целостное, подчиненное общему замыслу зрелище, связанное единством смысла. Края холста без остатка вмещают в себя это целое, но отсекают, оставляют за рамой все, что к нему не принадлежит. Второстепенные, лишь дополняющие общий смысл части изображения (если такие есть) занимают подчиненные места, уступают в композиции очевидное первенство главному. Благодаря этому картина есть целый маленький мир, противопоставленный, с одной стороны, нашему, зрительскому миру, который не изображен, а реален, из которого мы лишь заглядываем «внутри» нее, с другой же — отделенный и от всего того, что могло бы продолжить ее вширь, что смутно мыслится уходящим куда-то дальше, за раму.

Вот почему край изображения, внешняя граница композиции — линия далеко не случайная, а напротив, выразительная и важная. От того, как и где она обрезает изображение, во многом зависит наше восприятие всей картины. С ее помощью художник может подчеркнуть и замкнутость картинного мира, полную сосредоточенность в нем всего смысла произведения, и напротив — относительную его раскрытость, связь с чем-то внешним для него, хотя и не настолько важным, чтобы его следовало изобразить, ввести в композицию.

Пересекая рамой существенную часть изображения, обрезаая фигуру (как мы это видели у Дега), художник демонстрирует «открытую» композицию, заставляет нас мысленно продолжить ее вовне. А если он собирает своих героев (или хотя бы вещи в натюрморте) в стройную, целиком размещающуюся в пределах его холста группу, да еще обращает движение и взгляды крайних фигур к центру (как у Веласкеса), он этим свою композицию замыкает.

«Открытость» изображения, наглядно показывающая, что оно лишь часть чего-то более обширного, характерным образом сближает живописную или графическую композицию с фотографической, свойственной построению фотоснимка или кинокадра. Они ведь и в самом деле строятся не «изнутри» — организацией взаимодействия частей в пространстве картины, а «извне» — выбором точки зрения на «готовую» натуру и определением границ кадра. Рамка видоискателя просто отсекает все лишнее, вырезает из бесконечности видимого нужный фрагмент. Ей, а не структуре самого изображения, принадлежат и границы. Между тем, фотоискусство по-своему выразительно научилось использовать такую возможность вырезать, выхватывать, изолировать от случайного и пестрого окружения нужные фрагменты реальности. Поле зрения профессионально точного снимка избирается и ограничивается таким образом, чтобы оно оказалось художественно завершенным и цельным. Особая, своя композиционность свойственна, таким образом, и фотографии.

Нередко в книгах, где большая картина предстает в репродукции слишком сильно уменьшенной, ее дополняют, воспроизводя отдельные, выхваченные из нее фрагменты. Такое фрагментирование безнадежно разрушает композиционную цельность картины. Между тем, увеличенные детали кажутся порой очень выразительными, более эффектными, чем в сложном ансамбле целого. Там они подчинены своей роли, часто — довольно скромной, здесь оказываются вдруг (вопреки воле автора!) как бы самостоятельными произведениями. Так переносится на живопись тот же самый фрагментирующий, вычленяющий части из целого фотографический способ художественного видения.

Традиционную целостность восприятия картины он, конечно же, нарушает и искажает. Однако нынешнему, «фотографически поставленному» глазу и современному, нередко более аналитическому взгляду на искусство оказывается порой близким и нужным.

17. Движение и покой. Ритм, симметрия. Порядок и свобода

Итак, композиция — это неразрывная и закономерная связь изображаемых людей и предметов, масс и форм, контуров и цветовых пятен. Все вместе они образуют сложное художест-

венное целое, замкнутое в самом себе и подчиненное общему порядку. Благодаря этому произведение воплощает не один только конкретный сюжет — будь то историческое событие или скромная группа бытовых предметов, — но и то, как вообще его автор воспринимает и понимает мир. Именно композиция передает нам устройство этого мира, отделяет главное от второстепенного, закономерное от случайного, устанавливает в нем связи и противопоставления. Поэтому в ней важно все. Композиция может быть недвижимо-застылой, утверждать ничем не нарушимый покой и порядок или же стремительной, бурной — и там и тут в ней все строго уравновешено, приведено к цельности, связано в единую цепь. Стоит сдвинуть что-либо, и равновесие нарушится, цепь оборвется. Смысл затуманится или просто станет иным. Движение потеряет стремительность, покой лишится устойчивости.

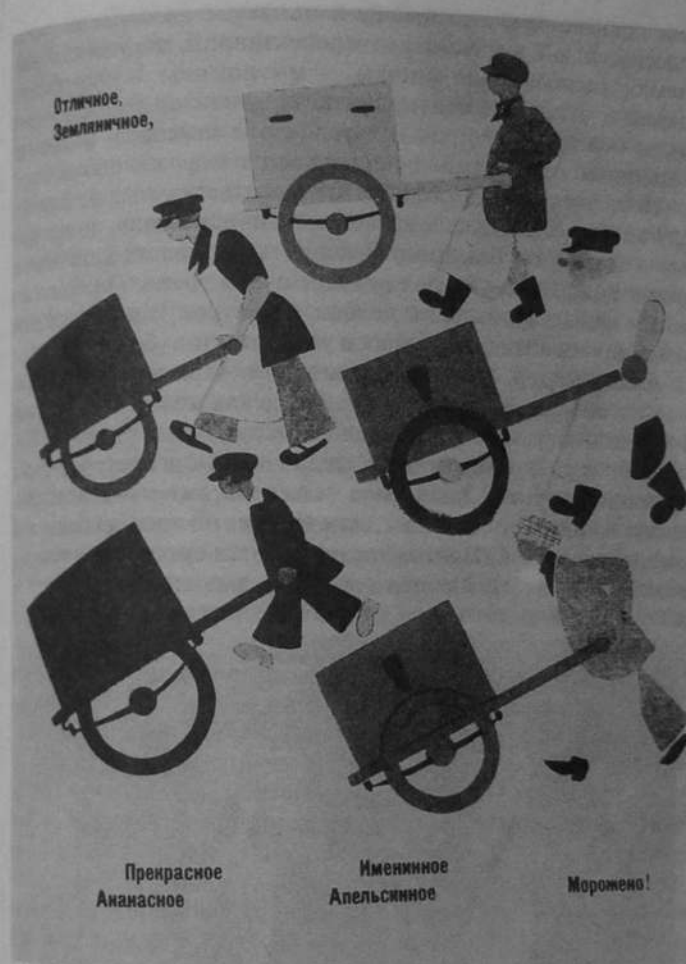
Но что же в неподвижных изображениях говорит нам о движении и о покое? Что может сделать остановленный раз и навсегда мир все-таки живым, подвижным и чем, напротив того, застывшее изображение может подкрепить впечатление неподвижности своего реального прототипа?

Попробуем понять это на нескольких характерных примерах.

Вот, по странице веселой детской книжки стремительно катятся громоздкие ящики на колесах — тележки мороженщиков. Лет 70 тому назад (книжка-то старая — 1925 года) в таких сундуках развозили они по городу свой сладкий товар... Но почему они так весело катятся? Как не на подвижном экране, а здесь, в книжке, удалось художнику так живо их представить в движении?

Ну, во-первых — позами мороженщиков. Когда нарисован бегущий человек, мы верим, что он бежит. Но этого все же мало. Здесь очень ощутимо катятся сами ящики, гремят и скачут в такт веселым стихам Маршака, напечатанным на той же странице, будто подхватывают их быстрый ритм: «Отличное — Земляничное — Прекрасное — Ананасное — Именинное — Апельсинное — Морожено».

Вот в ритме-то все и дело. Ритм — это система повторов, регулярное чередование каких-либо однородных, похожих элементов: звуковых (например, в музыке, в стихах) или зрительных. Разноцветные тележки разбросаны по странице не как-нибудь, а с точным расчетом; так, чтобы посредством повторов создать ощущение подвижности. Художник расположил свой сюжет прямо на поверхности страницы. Не прибегая к перспективной глубине, он сделал ближних и дальних мороженщи-



В. Лебедев. Иллюстрация к книге С. Маршака «Мороженое». Россия. 1925.

ков одинаковыми по размеру и направил их движение вдоль плоскости, как в древнем, доперспективном, искусстве. Профильное расположение фигуры — мы помним — способствует передаче движения. Имеет значение и наклон тележек — они будто под горку катятся, и чередование красок, и мелькание, тоже точно рассчитанное, черных сапог мороженщиков.

Повтор связывает сходные фигуры, ведет глаз от одной к другой подобной, дает ощущение и направления, и скорости этого движения. Владимир Лебедев — художник этой замечательной книжки — владел ритмом очень точно. Поэтому движение его схематических забавных фигурок и ярких ящиков, которые они катят, получилось у него таким убедительным.

А вот пример, противоположный по характеру выразительности и смыслу. Знаменитая византийская мозаика VI века изображает императора Юстиниана в окружении его свиты. Изображает очень торжественно, величаво. Они стоят все в ряд, лицами к зрителю. Здесь тоже есть свой ритм — в повторяющихся позах фигур, в движениях их рук, но гораздо более спокойный и строгий. Притом он не кажется сухим, монотонным, обогащается не вполне равномерным размещением фигур на



Император Юстиниан. Мозаика. Равенна, Италия. VI в.

плоскости. Однако ощущения подвижности здесь нет, напротив — неколебимый, величественный покой. Почему?

Во-первых, взгляды всех этих людей, направленные в сторону зрителя, гасят движение вдоль плоскости: здесь главное направление от них к нам, а не куда-нибудь вбок. Во-вторых, каждая фигура поставлена симметрично, а потому и устойчиво. Но главное — четко выделен центральный персонаж — сам император. Он отмечен богатством и цветом одежд, золотым кругом — нимбом вокруг головы — символом власти. Благодаря этому вся группа людей получает сильную центральную вертикаль — ось композиции, по сторонам которой располагаются остальные фигуры, хотя и не вполне симметрично поставленные (и даже не в равном числе), но все же ясно уравновешенные. Движения вправо и влево здесь вполне равноценны, середина явно господствует над краями. Отсюда и впечатление строгого покоя.

Зеркальная симметрия, подобие правой и левой половин композиции дает ощущение равновесия и неподвижности. Поэтому художники применяют симметричные построения, когда нужно добиться именно такого впечатления. Однако симметрия в изобразительном искусстве обычно не бывает полной, а лишь приблизительной. И мера этого отклонения от строгой зеркальности очень важна для нашего восприятия картины. Оно никогда не бывает случайным.

Симметрия — воплощенный порядок. Картина, построенная по закону строгой симметрии, отображает мир, организованный чрезвычайно жестко, упорядоченный не только в целом, но и в мельчайших частностях, полностью подчиняющий себе человека и не оставляющий ему ни малейшей возможности самостоятельного поведения. Любое же нарушение симметрии есть уже капля свободы. Оно повышает роль отдельного элемента композиции, будь это живой персонаж или неподвижный предмет.

Но и движение может быть организовано так же жестко, как покой. Вот шагают в ряд одинаковые древнеперсидские воины с копьями, на равных расстояниях, в затылок друг другу — царская стража у лестницы дворца в Персеполе. Сравните их ровный шаг с бойким бегом мороженщиков в детской книжке. Теперь понятно, почему там повторы оказались не буквальными — герои не одинаково одеты, они разного роста, и позы их, хоть и похожие, но разные. У ящиков — не одинаковый наклон и совершенно разные цвета. Не вполне одинаково и расстояние меж-



Царская стража. Рельеф из Персеполя. Камень. Персия. VI—V вв. до н.э.

ду ними. Отсюда впечатление гораздо большей непринужденности, свободы движения, чем в жестком военном строе персов.

Мера порядка и свободы, та степень жесткости, с какой композиция задает своим персонажам их место в общей системе и поведение, — очень важная характеристика художественного произведения, воплощение его глубинного смысла. Именно в этих отношениях общих правил с индивидуальными отклонениями от них выражаются самые общие представления художника — а с ним вместе часто и целой исторической эпохи — о том, как организован и упорядочен мир, какие в нем царят закономерности и каковы в нем место и возможности отдельного человека.

18. Неизобразительная композиция

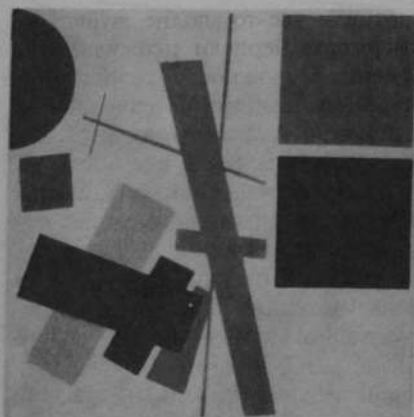
Мы убедились, что художественное богатство произведения зависит не только от того, *что* изображено, но в огромной степени и от того, *как* это сделано. Интереснейший сам по себе предмет, переданный вяло и равнодушно, не произведет на нас

сильного впечатления. И напротив — чье-то вполне заурядное лицо, обыденные вещи в натюрморте черпают неожиданную выразительную силу в напряженной сложности колорита, в стройной ритмической структуре композиции, в подвижности гибких линий, в контрастах света и тени. Художественный смысл заключен не в сюжетах только, а в самом языке искусства, во всех составляющих его элементах и не столько порознь, сколько в их сложном взаимодействии. Как музыка, не имеющая переводимого в слова прямого предметного смысла, картина порою непосредственно, до и помимо ее темы, действует на наши чувства, передает настроение своим общим красочным звучанием и сиянием света, конструктивной слаженностью и четким ритмическим строем.

Не означает ли это, что произведения живописи, графики или скульптуры могут и вообще не быть изобразительными, сохраняя при этом определенный художественный смысл? В смежной с ними области пространственных искусств — орнаменте — пользуясь, в принципе, теми же средствами художественного языка, неизобразительные мотивы применяются издавна и очень широко, не вызывая притом какого-либо недоумения. Цепочки геометрических фигур, пятна цвета, клетки и полосы украшают ткани или посуду, придают им разнообразие и богатство, строгость или нарядность. При этом они не изображают ничего, кроме самих себя, не требуют никакой сюжетной расшифровки.

Разумеется, картина — это далеко не то же самое, что орнамент, придающий ритмическую и цветовую организацию куску холста. Ее ценность самостоятельная, не переносимая на вещь, которую она украшает. Ей свойственна целостность замкнутого в себе художественного мира. Но этот мир может и не быть в известных случаях отображением мира внешнего, существующего за пределами искусства (или хотя бы фантастическим преобразованием такой внешней реальности).

В начале нашего века многие художники обратились к поискам новой выразительности, освобожденной от определенных сюжетов, от каких-либо предметных изображений. Образы, лишь отображающие натуру, вытеснялись активным конструированием небывалой чисто художественной реальности. В этих произведениях «беспредметного», или «абстрактного», искусства особенно ярко воплощалось свойственное тому времени активное волевое начало: утверждались определенные принципы движения и покоя, законы гармонии и мирового порядка.



К.Малевич. Супрематическая композиция. Масло. Россия. 1915.

«Действующие лица» картин Казимира Малевича — русского художника начала нашего века, одного из основателей этой новой живописи — квадраты, круги, прямоугольники и другие геометрические фигуры. Окрашенные в простые плотные цвета — черный, красный, синий, желтый, они существуют в белом поле холста в каком-то напряженном равновесии. Здесь нет симметрии, не выявлены вертикальные или горизонтальные оси, организующие компози-

цию, нет и четкого, связывающего все эти элементы ритма повторов. И вместе с тем эти сочетания фигур вовсе не производят впечатления беспорядочных, случайных. Они крепко связаны между собой сложными пространственными отношениями. Ни одну форму нельзя даже слегка сдвинуть — порядок явно нарушится, тонкое равновесие исчезнет.

Плотный цвет придает каждой геометрической фигуре некоторую материальность, весомость. Они не бестелесны и уравновешивают друг друга на плоскости холста, как могут быть уравновешены реальные массы в пространстве. Не случайно живопись Малевича повлияла на формирование конструктивистской архитектуры, которая отказалась от классической симметрии и строила свои пространственные композиции на напряженном равновесии различных по величине и форме объемов.

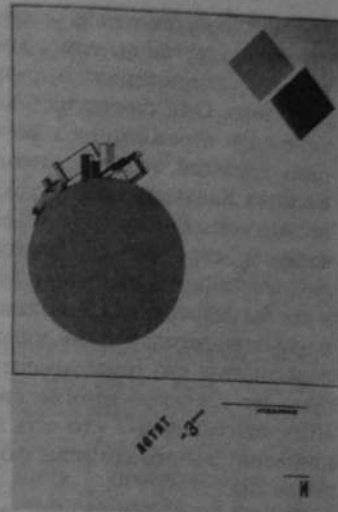
Массивные квадраты и круги дают композициям Малевича твердую устойчивость, однако вытянутые прямоугольники и цветные узкие полосы, направленные обычно вкось и потому неустойчивые, кажутся подвижными. Движение и покой, строго отмеренные и уравновешенные, не могут победить друг друга. В их скрытом противоборстве секрет того драматического напряжения, которым полны отвлеченные, лишенные какого-либо предметного содержания холсты Малевича.

В начале 20-х годов ученик и последователь Малевича Лисицкий сделал его отвлеченные геометрические фигуры персо-

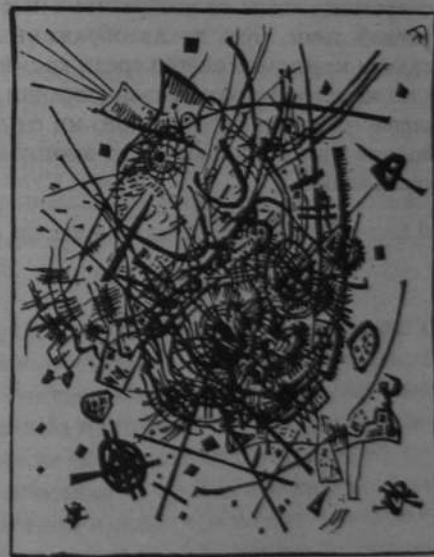
нажами любопытной детской книжки. Круги и квадраты художник включил в фантастический сюжет, и они зажили на ее страницах активной жизнью, получили здесь смысл вовсе не отвлеченный: два квадрата, красный и черный, летят на Землю из космических далей, чтобы установить на ней порядок... Удивительно наглядными становятся в этой книжке для детей многие не простые качества художественного мира Малевича: «космический» характер создаваемого им пространства, не подверженного силам тяжести, не имеющего в сущности, ни верха, ни низа; активная подвижность фигур в этом пространстве, скрытая в их строгой геометрии энергия действия; столь свойственный эпохе утопический дух преобразования мира и, наконец, тесное сродство с архитектурой, конструктивное, организующее начало.

Добавим к этому, что и веселая гонка цветных квадратных ящиков с мороженым по странице другой детской книжки двадцатых годов тоже родилась, видимо, не без влияния подвижной геометрии Малевича (гл. IV, 13).

В то время как одни художники конст-



Эль Лисицкий. Сказ про два квадрата. Иллюстрация. 1922.



В.Кандинский. Из серии «Малые миры». Гравюра на дереве. 1922.

руировали на плоскости угловатые и четкие геометрические построения, другие пытались добиться в своих, тоже неизобразительных, композициях выразительности скорее музыкального характера. Они стремились непосредственно воплотить в картине свои переживания и возбудить в ответ «душевные вибрации» зрителей, говоря словами крупнейшего из этих мастеров **Василия Кандинского** — русского художника первой половины нашего века. Его живопись была обычно лишена геометрической четкости, строилась на бурном вихревом движении неопределенных по форме красочных мазков, пересеченных подвижными и как бы вибрирующими волнистыми линиями, непосредственно и наглядно передающими живое движение руки художника, воплощающими его темперамент и духовное напряжение творчества. Не случайно многие свои работы Кандинский называл «импровизациями» — то есть произведениями, созданными без предварительного замысла, формирующимися в процессе их исполнения.

Водовороты мерцающих красочных пятен создают на холстах Кандинского неглубокое, но напряженное, пульсирующее цветом и светом сложное пространство. Неопределенность растворяющихся в нем цветовых форм заставляет глаз искать в их очертаниях какие-то изобразительные намеки, признаки конкретной темы, будь то преобразенные земные пейзажи или сияние неведомых светил среди космических вихрей. Но нет — цвет и свет и напряженно-подвижная линия живут в этом пространстве своею собственной, ни от чего не отраженной свободной жизнью, имеют чисто эмоциональное, а не предметное содержание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вот и все?

Можем ли мы уже сказать, что все тайны «языка искусства» здесь объяснены, открылись нам, и этим обеспечена возможность без труда понимать любое трудное произведение?

Нет, конечно.

Во-первых, искусство — бесконечно сложное и многообразное явление. Ни в одну, ни даже во множество книг не свести всего, что может послужить его пониманию. И кроме путей, предложенных в этой книге, существуют какие-то иные, имеющие и свои достоинства, а может быть, и преимущества перед нашими. Да и наши, конечно же, этой одной книгой не исчерпываются. За помещенными здесь главами могли бы последовать и другие, обращающие внимание на те стороны языка искусства, на те художественные проблемы, которые пока остались в тени.

Но это не главное.

Главное же в том, что вообще «научить» понимать искусство нельзя. Понимание искусства — это большая работа, и не только умственная, но и душевная. Способность чувствовать, сопереживать, входить в чужие миры, проникаться ощущением жизни, свойственным людям иных веков и культур, иного человеческого опыта — все это не дается какой-либо прочитанной и даже изученной книжкой.

Зачем же она тогда?

Она намечает лишь пути, самые первоначальные подходы к тому, чтобы затем уже самостоятельно — своим разумением, а главное — своим живым чувством проникать в этот загадочный мир, часто странный, а иногда и страшный, но все равно увлекательный. Эта книга должна показать самую возможность такого проникновения и понимания. И притом понимания не на простейшем только предметном и сюжетном уровне — «что изображено?», «о чем?», а на многих и разных, гораздо более тонких и глубоких.

Но поскольку понимание искусства — это работа души, а не только холодного рассудка, оно оказывается открытым лишь доброжелательному взгляду. Искусство становится понятным и доступным тому, кто готов войти в его мир, проникнуться им, пережить его изнутри, а не просто логически «разобрать». Кто же подходит к его созданиям свысока, с пренебрежением к его «выдумкам», как к чему-то заведомо «смешному и глупому», тот так и уйдет ни с чем — искусство не пустит его в свои глубины, не откроет своих тайн, каким бы толстым словарем «художественного языка» он ни вооружился.

Между тем, за труд души искусство щедро награждает того, кто оказывается готовым к этому труду. Оно обогатит его радостями путешествий по далеким и неведомым странам с их чудесами — бывальными и небывальными; самым близким знакомством с удивительными людьми; поможет проникнуть в строй души наших далеких предков, в их представления о самих себе и об окружающем их мире. Но и на свой собственный мир, на свое время искусство нередко заставляет взглянуть с неожиданной, непривычной стороны, увидеть его — и себя в нем — по-новому, свежим глазом.

И наконец — это самое главное — оно «строит» самого человека как свободную, духовно богатую, яркую личность. Общение с искусством позволяет зрителю открывать в самом себе такие богатства, о которых он и не подозревал — новые чувства и мысли, способность к сопереживанию и сочувствию. Поэтому немалый труд познания искусства — труд всегда радостный.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

АВАНГАРД, АВАНГАРДИЗМ — так обозначаются те тенденции и течения в искусстве XX века, которые наиболее решительно отходят от изобразительных традиций старого искусства в поисках наиболее активных и острых средств художественной выразительности.

АЛЛЕГОРИЯ — иносказание, представление отвлеченного понятия в виде какого-либо конкретного образа, которому приписывается соответствующее значение (например, в облике мифологической фигуры).

АНФИЛАДА — сквозной ряд помещений, связанных по одной оси дверьми или арками.

АРХАИКА — древность, ранний период развития какой-либо культуры, в частности — античной.

АТРИБУТ — постоянный признак чего-либо, в частности, предмет, позволяющий отличать некое божество или аллегорическую фигуру — лира в руках Аполлона и т.п.

БАРОККО — стиль, господствовавший в европейском искусстве XVII—середины XVIII вв. В эту эпоху на смену гармоническому ощущению мира пришло острое переживание драматических контрастов возвышенного и низкого, прекрасного и безобразного. Искусство барокко открыло для себя бурный мир страстей, драматическую сложность внутренней жизни человека. На смену ясному покою пришло энергичное движение, театральная патетика широкого жеста. Прозрачная глубина пространства сгустилась в живописи этой эпохи в напряженно-це-

СЛОВАРЬ РЕЛИГИОЗНЫХ И МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИМЕН И СЮЖЕТОВ

Алексей Митрополит (ум. 1378 г.), с 1354 г. митрополит «всей Руси» — духовный и государственный деятель Московского княжества, в XV в. канонизирован (признан святым).

Амур — в римской мифологии — бог любви (у греков — Эрот), изображался юношей или мальчиком с золотыми крылышками, луком, стрелами и колчаном.

Арахна — по древнегреческому мифу, искусная ткачиха, вызвавшая на соревнование богиню Афину и в наказание превращенная богиней в паука.

Афина — одно из главных древнегреческих божеств, покровительница наук, богиня мудрости, даровавшая людям законы. Мифы говорят о ее чудесном рождении из головы Зевса. Афина — главное божество Аттики и города, носящего ее имя. Изображалась в виде величественной вооруженной девы — с копьем, щитом и в шлеме.

Благовещение — по Евангелию от Луки Ангел Гавриил послан Богом к деве Марии с благой вестью, что она будет матерью Иисуса, сына Божия.

Борис и Глеб — сыновья киевского князя Владимира Святославича, после его смерти в 1015 г. убитые по приказу их брата Святополка, прозванного Окаянным. В 1071 г. были канонизированы (признаны святыми).

Георгий Победоносец — христианский святой, великомученик. Римский военачальник, сложивший с себя военный сан и казненный за христианскую веру при римском императоре Диоклетиане. Изображался в виде юного воина на коне, поражающего копьем дракона.

Горации — древнеримский патрицианский род. Три брата Горация, по преданию, решили спор между Римом и соседней

Альба-Лонгой поединком с тремя братьями Куриациями, причем двое Горациев погибли.

Давид — библейский пророк, основатель династии царей израильских, псалмопевец. В юности победил в единоборстве богатыря Голиафа, поразив его камнем из пращи.

Дмитрий Солунский — мученик, пострадавший за веру в 306 г., почитавшийся в Византии и на Руси.

Жены-мироносицы — по Евангелию Мария Магдалина и другие женщины приходят к гробу Христа с благовониями (миром, то есть душистым маслом), чтобы помазать тело, но находят гробницу открытой, а гроб — пустым. Ангел объявляет им о воскресении Христа.

Меркурий — в римской мифологии бог изобретений, покровитель торговли, хитрости и воровства, вестник богов (у греков — Гермес). Изображался с крылышками на подошвах и жезлом, обвитым двумя змеями — кадуцеем (первоначально — это эмблема вестников, глашатаев, парламентариев).

Музы — у греков — богини, покровительницы искусств и наук.

Никола — св. Николай, епископ Мирликийский (то есть города Мир в Ликии), жил в IV в. Один из наиболее почитаемых христианских святых.

Положение во гроб — по Евангелию ученик Христа Иосиф из Аримафеи кладет Его тело, снятое с креста, в высеченную в скале гробницу.

Похищение Европы — по античному мифу Европа — дочь финикийского царя Агенора. Зевс, явившийся в виде быка, похитил ее, игравшую с подругами на морском берегу, и унес по морю на остров Крит.

Сатурн — древнеримский бог времени и посева, изображался стариком с серпом в руках.

Св. Себастьян — римский воин, казненный за принятие христианства. Изображался в момент казни, расстреливаемым из луков.

Тайная вечеря — Христос, разыскиваемый врагами, празднует со своими учениками пасху. За трапезой Он говорит, что один из них предаст Его.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Троица — библейский рассказ о трех путниках, явившихся престарелому Аврааму и объявивших ему, что его жена Сарра родит ему сына, трактуется христианской традицией как воплощение трех ипостасей Бога — Отца, Сына и Святого Духа. В русской иконе они изображались в виде трех ангелов за столом.

Св. Федор Стратилат — христианский мученик, убитый в 130 г.

Фемида — греческая богиня правосудия, изображалась с повязкой на глазах (знак беспристрастия), весами и мечом.

Юдифь — героиня древнееврейской повествовательной книги, обольстила и убила ассирийского полководца Олоферна, осаждавшего ее родной город.

От автора. Чему и кого может научить это пособие	3
Глава I. О языке изображения	5
1. Языки словесные и «язык» изобразительный	—
2. Что значит «понимать» изображение?	6
3. Элементы языка изображений	15
4. Система смыслов художественного произведения	17
5. Многообразие художественных языков и трудности их понимания	20
6. Сложные пути развития языка искусства	23
7. Стил, направление, творческая индивидуальность	27
Глава II. Предмет, пространство, изображение	33
1. Изображение человеческой фигуры на плоскости. Фас и профиль	—
2. Изображение человека в искусстве Древнего Египта	34
3. Многофигурные сцены в египетском искусстве. Внепространственная композиция	38
4. Завоевание пространства	41
5. Пространство иконы	45
6. Перспектива	53
7. Свет и воздух	55
8. Организация изображаемого пространства	59
9. Пространство картины и ее поверхность	65
10. Критика теории перспективы и способы изображения пространства в искусстве XX века	68
11. Скульптура и пространство	70
Глава III. Рассказ и показ	80
1. Искусства временные и пространственные	—
2. Сложные виды искусства, объединяющие повествование с показом	83
3. Изображение и слово	85
4. Иллюстрация и образный смысл литературы	89
5. Изобразительный ряд	93
6. Бессюжетные жанры изобразительных искусств	96
7. Портрет	99
8. Пейзаж	108
9. «Мертвая» натура	114

ОГЛАВЛЕНИЕ

Троица — библейский рассказ о трех путниках, явившихся престарелому Аврааму и объявивших ему, что его жена Сарра родит ему сына, трактуется христианской традицией как воплощение трех ипостасей Бога — Отца, Сына и Святого Духа. В русской иконе они изображались в виде трех ангелов за столом.

Св. Федор Стратилат — христианский мученик, убитый в 130 г.

Фемида — греческая богиня правосудия, изображалась с повязкой на глазах (знак беспристрастия), весами и мечом.

Юдифь — героиня древнееврейской повествовательной книги, обольстила и убила ассирийского полководца Олоферна, осаждавшего ее родной город.

От автора. Чему и кого может научить это пособие	3
Глава I. О языке изображения	5
1. Языки словесные и «язык» изобразительный	—
2. Что значит «понимать» изображение?	6
3. Элементы языка изображений	15
4. Система смыслов художественного произведения	17
5. Многообразие художественных языков и трудности их понимания	20
6. Сложные пути развития языка искусства	23
7. Стиль, направление, творческая индивидуальность	27
Глава II. Предмет, пространство, изображение	33
1. Изображение человеческой фигуры на плоскости. Фас и профиль	—
2. Изображение человека в искусстве Древнего Египта	34
3. Многофигурные сцены в египетском искусстве. Внепространственная композиция	38
4. Завоевание пространства	41
5. Пространство иконы	45
6. Перспектива	53
7. Свет и воздух	55
8. Организация изображаемого пространства	59
9. Пространство картины и ее поверхность	65
10. Критика теории перспективы и способы изображения пространства в искусстве XX века	68
11. Скульптура и пространство	70
Глава III. Рассказ и показ	80
1. Искусства временные и пространственные	—
2. Сложные виды искусства, объединяющие повествование с показом	83
3. Изображение и слово	85
4. Иллюстрация и образный смысл литературы	89
5. Изобразительный ряд	93
6. Бессюжетные жанры изобразительных искусств	96
7. Портрет	99
8. Пейзаж	108
9. «Мертвая» натура	114

2. «Правда жизни» и язык искусства	125
3. Выбор натуры и ее выразительность	126
4. Художественное преувеличение	129
5. Детализация и обобщение формы	131
6. Выразительное богатство способов изображения	133
7. Линия	135
8. Пятно и тон	139
9. Цвет	142
10. Конструктивность и пластичность	147
11. Материалы и инструменты художника	
Выразительность художественной техники	152
12. Экспрессия и деформация	154
13. Иносказание	158
14. Произведение искусства как художественное целое. Композиция	164
15. Вертикаль и горизонталь — опорные линии композиции	169
16. Границы художественного произведения. Целое и его фрагмент	172
17. Движение и покой. Ритм, симметрия. Порядок и свобода	173
18. Неизобразительная композиция	178
Заключение	183
Словарь терминов	185
Словарь художников	192
Словарь религиозных и мифологических имен и сюжетов	200

Учебное издание

ГЕРЧУК ЮРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГРАМОТЫ

Язык и смысл изобразительного искусства

Зав. редакцией *Т.А. Савчук*

Редактор *А.Г. Кувакин*

Художник обложки *Г.В. Самойлик*

Компьютерная верстка *А.И. Попов*

Корректор *Л.С. Верещагина*

Изд. лиц. №071217 от 15.09.95 г.

Сдано в набор 01.10.96. Подп. в печ. 12.05.97.

Формат изд. 60×90^{1/16}. Усл. печ. л. 13,0 + 1,0 илл. Печать офсетная.

Тираж 10 000 экз.

Зак. 982.

ISBN 5-524-00009-5



«Учебная литература», 117571, Москва,
проспект Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет,
тел. 437-11-11, 437-46-97, тел./факс 932-56-21.
E-mail: vlados@dol.ru; http://www.vlados.ru

Государственное унитарное предприятие ордена Трудового Красного Знамени
полиграфический комбинат Государственного комитета Российской Федерации
по печати. 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.