

ЛИЦЕЕВ
ГИМНАЗИИ
ПОД СЕНЬЮ
ДРУЖНЫХ МУЗ

ГАЛИНА ПЕРЕПЕЛКИНА

В царстве
АПОЛЛОНА
Изобразительное искусство
Архитектура



Безвозвратно ушло время, породившее античную мифологию, и все же она остается в художественном сознании человечества, а искусство античности, которое питалось этой мифологией, продолжает доставлять нам художественное наслаждение, помогает нашему нравственному и эстетическому воспитанию.

И не только искусство античности, но и остальная художественная культура, созданная за прошедшие века человеческим гением, впитывается, перерабатывается культурой современного общества. Поэтому «великолепная девятка» муз, рожденная в античности, интересна и необходима нам, живущим в конце XX века.

В издательстве «Современник» выходит серия

«Под сенью дружных муз»,

адресованная юному читателю, в которую вошли книги, посвященные различным видам искусства и науки: балету, опере, театру, музыке, поэзии, киноискусству, истории, астрономии...

Стремление к прекрасному, не всегда даже осознанное, живет в каждом из нас. А вот уметь видеть, слышать и вникать в смысл и красоту произведений искусства следует учиться.

Мы надеемся, что книги нашей новой серии послужат развитию этого драгоценного умения.

«Да здравствуют музы! Да здравствует разум!» — некогда восклицал Пушкин. Будем и мы употреблять слово **«муза»**

в пушкинском духе —
широком, вдохновляющем и органичном —
для рассказа о том прекрасном,
что создано человечеством...





ГАЛИНА ПЕРЕПЕЛКИНА

*В царстве
АПОЛЛОНА
Изобразительное искусство
Архитектура*



МОСКВА
«СОВРЕМЕННОСТЬ»

2001

УДК [73+75] (075+7.3)
ББК 85.1 я721.6
П27

Серия основана в 1997 г.

Ответственный редактор серии *О. И. Голева*

Художник серии *Н. Б. Егоров*

- Перепелкина Г. П.**
П27 В царстве Аполлона: Изобразительное искусство. Архитектура. — М.: Современник, 2001. — 239 с.: ил. — (Под сенью дружных муз).
ISBN 5-270-01315-0

Предлагаемая книга в живой, увлекательной форме, с использованием данных современного искусствоведения знакомит с произведениями мастеров русского изобразительного искусства и архитектуры.

Вместе с покровителем искусств древнегреческим богом Аполлоном читатели пройдут по залам Третьяковской галереи, Русского музея и других музеев нашей страны, посетят мастерские известных художников и скульпторов, познакомятся с памятниками скульптуры и архитектуры Москвы и Санкт-Петербурга.

Книга может быть полезна не только учащимся, в качестве пособия на уроках изобразительного искусства и теории мировой культуры, но и всем, кто любит прекрасное.

УДК [73+75] (075+7.3)
ББК 85.1 я721.6

ISBN 5-270-01315-0

© Г. Перепелкина, 1982, с изменениями
и дополнениями
© Н. Егоров, художественное оформление, 2001

*Возвышенная, прекрасная, как осень в богатом своем убранстве...
обширная, как Вселенная, яркая музыка огней,
живопись — ны прекрасна!*

*Архитектура — та же летопись мира:
она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания.*

Н. В. Тоголь



И. Фирсов. Юный живописец. 1765 г.

Вступление

В этой книге пойдет речь о видах пластического искусства, то есть искусства, произведения которого существуют в пространстве (отсюда второе название этого искусства — пространственное), не изменяясь и не развиваясь во времени, и воспринимаются зрением. К пластическим искусствам относятся живопись, скульптура, графика, архитектура, декоративно-прикладное искусство, художественное конструирование.

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

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

Рисовальщик, скульптор, живописец обладают не только знанием действительности, но и богатым воображением. Они не только отображают созерцаемую ими натуру, но и, вдохновляясь ею, придумывают, сочиняют, фантазируют. Как писал известный советский живописец Борис Владимирович Иогансон, художник «вводит нас в мир каких-то новых образов, которых прежде мы не видели, или, наоборот, в мир явлений, как будто нам и знакомых, но художник заставляет нас увидеть их совсем по-иному, с иной точки зрения»¹.

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

Архитектура, декоративно-прикладное искусство, в отличие от изобразительных искусств, не изображают явления действительности. Они сами создают среду для обитания и деятельности человека. Но, как всякое искусство, произведение архитектуры или декоративно-прикладного искусства отражает замысел своего создателя, его переживания и вызывает у нас ответные эмоции.

Каждый художник — человеческая индивидуальность со свойственным ей темпераментом, психическим складом, мышлением, мировоззрением. Он по-своему видит и воспринимает окружающую жизнь. Это особое индивидуальное видение мира определяет его творческое лицо и, следовательно, характер его искусства. Чем богаче, ярче, самобытнее личность художника или архитектора, тем глубже, значительнее его творения.

На характер творчества любого художника оказывает влияние и историческая среда, где он живет и работает. Живописец, скульптор, график или зодчий всегда, хочет он того или нет, связан со своей эпохой и в своих произведениях отображает ее или сознательно и прямо (изображая конкретные события, окружающую жизнь, определенных людей — своих современников), или косвенно, в образах, непосредственно не передающих реальную действительность, но воплощающих идеи, которыми живет современное ему общество. В произведениях

¹ Иогансон Б. В. Как понимать изобразительное искусство. М.: Знание, 1960. С. 14.

искусства всегда отражают мировоззрение и вкусы того времени, в которое оно создается. Эпоха накладывает отпечаток на содержание — на идейную, образную сторону искусства и на способ его выражения — на форму.

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

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

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

Изобразительные искусства, архитектура, предметы декоративно-прикладного искусства повседневно окружают нас, входят в нашу жизнь, обогащают и украшают ее. Чтобы искусство достигало своей цели, чтобы оно раскрывало свое содер-

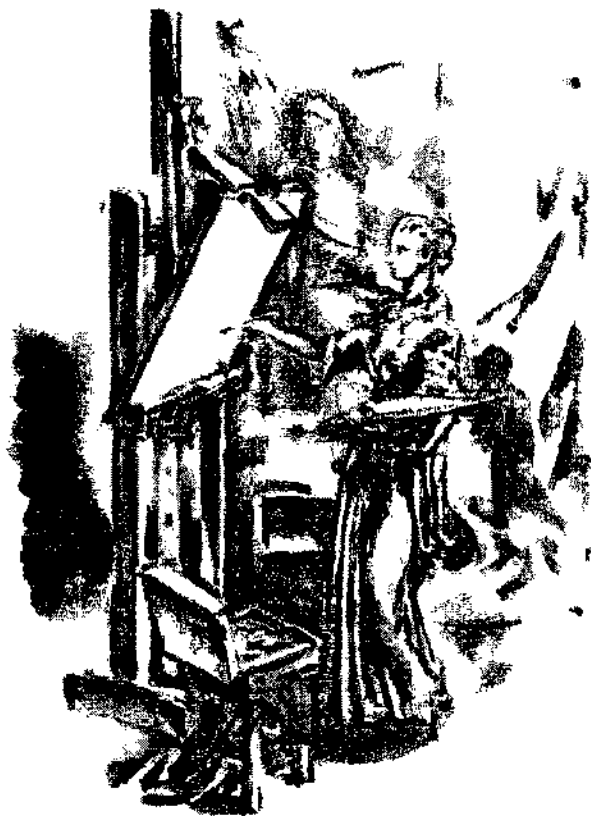
жание, расширяло наши познания, волновало, радовало, надо уметь его видеть. Этому может помочь знакомство со средствами художественного выражения различных видов и жанров пластического искусства.

Русскими и советскими живописцами, графиками, скульпторами, архитекторами создано много глубоких, мудрых и прекрасных творений. В этой книге вы узнаете о некоторых из них, о том, какие средства выразительности использовали их авторы при работе над художественными образами. При этом будет учитываться как мировоззрение и творческая индивидуальность их создателей, так и время, в которое они жили.

Ограниченные возможности издания не позволяют рассказать о декоративно-прикладном искусстве, формы которого неисчерпаемы. Эта резьба по дереву и обработка металла, вышивка и плетение из соломки, изделия из камня, кости, стекла, обработка драгоценных камней, всевозможные игрушки и многое другое. В прикладном искусстве нередко соединяются скульптура, живопись, графика. Столь обширная тема требует отдельного разговора.

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

Животисъ



Живопись изображает окружающий нас мир посредством воспроизведения на плоскости цветными материалами его зримых форм и явлений.

Она может располагаться на стенах и сводах архитектурных сооружений, становиться их неотъемлемой частью, выражая ту же идею, что и архитектура, конкретизируя и развивая ее в своих образах. Такая живопись называется *монументальной*, или *монументально-декоративной*, так как она выполняет и декоративную роль в архитектурном ансамбле. Тесная связь с архитектурным сооружением определяет непреходящую общественную значимость ее содержания, которое выражается в особом образно-художественном строе. Красочными материалами монументально-декоративной живописи могут быть как краски (фреска, темпера), так и твердые вещества: смальта — кусочки непрозрачного цветного стекла — и естественные камни (мозаика).

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

Бумага обычно служит основанием для *акварели* — живописи водяными красками (от лат. *agua* — вода). Акварель часто относят к графическим видам искусства, потому что, как и в графике, изображение здесь возникает на бумаге.

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

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

В основе построения живописного произведения в целом и отдельных его элементов лежит рисунок. Крупнейший русский художник-педагог Павел Петрович Чистяков (1832—1919) называл его «фундаментом, на котором зиждутся искусства: живопись, скульптура, архитектура». Только в живописи рисунок как бы замаскирован, скрыт от глаз зрителя красками, цветом.

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



Павел Петрович Чистяков
*Портрет работы
худ. И. Е. Репина*

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

Используя законы взаимоотношения цветов, живописец решает колористическую (от лат. color — краска, цвет) задачу, то есть добивается взаимосвязи цветовых элементов произведения, богатства и согласованности их оттенков. «Колорист стремится перевести бесконечное многообразие красок природы на ограниченный словарь своей палитры»¹.

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

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

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

¹ Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. С. 56.

зи, а следовательно, объединения цвета в живописном произведении, обогащающий его колорит.

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

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

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

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

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

Тона голубые, синие, фиолетовые мы воспринимаем как холодные; красные, оранжевые, желтые — как теплые; более светлые цвета кажутся нам легче, более темные — тяжелее. С этими ощущениями связано эмоциональное и ассоциативное вос-

приятие цветов. Огромную силу эмоционального воздействия приобретают они во взаимодействии друг с другом, объединяясь в цветовой организм — живописное произведение. Подобно звукам в музыке (высоким, низким, коротким, протяжным) и их созвучиям, рождающим мелодию (радостную или печальную, спокойную или тревожную, нежную или торжественную), цвета (яркие и светлые — легкие, насыщенные и темные — тяжелые) и их сочетания (контрастные и сближенные, в мягких тональных переходах) вызывают у человека соответствующие чувства и настроения — радостные и грустные, спокойные или тревожно-напряженные.

Однако цвет становится действенным в картине лишь тогда, когда он служит раскрытию содержания. Своему идейно-образному замыслу художник подчиняет общий цветовой строй — колорит произведения. В нем может доминировать определенная тональность, или цветовая гамма (светлая, темная, теплая, холодная), он может покоиться на сочетаниях гармонических цветов и вызывать чувство покоя, в нем могут быть подчеркнуты, ярко выявлены цвета остро контрастные, порождающие напряженность, драматизм. «Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке»¹, — писал Илья Ефимович Репин.

Существенным моментом в выразительности живописного произведения является характер его поверхности — фактура. Она определяется тем, каким образом художник накладывает на холст краску, — приемами живописной техники. Краска может быть положена аккуратными мазками, отчего живописная поверхность делается гладкой, ровной. Но может быть нанесена широкими, густыми мазками, как бы энергично и быстро брошенными на холст и образующими неровную, шероховатую поверхность. Приемами лессировок — нанесением очень тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок поверх высохшего плотного красочного слоя (подмалевка) — достигается легкость и звучность тона, особая тонкость в передаче цвета. Живопись, исполненная плотным, непрозрачным слоем краски, называется корпусной. Наносят краску и толстым слоем, так что красочный слой становится заметным для глаза, рельефным. Такой прием называется пастозностью.

¹ Мастера искусства об искусстве. В 7-ми т. Т. 7 М.: Искусство, 1970. С. 41.

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

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

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

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

Сюжетная картина

Сюжетная картина — наиболее сложный вид живописного искусства. Чаще всего она изображает не одного, а нескольких персонажей, находящихся в определенных отношениях, связанных между собой каким-то событием, действием. Сюжетно-тематическая картина рассказывает зрителю, что происходит с героями в данный момент, в каком они состоянии, какие чувства ими владеют. События могут разворачиваться на природе или в помещении. Следовательно, художник, пишущий сюжетную картину, должен уметь изображать не только человека, его фигуру, лицо, душевное состояние, но и пейзаж, и окружающий человека предметный мир.

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

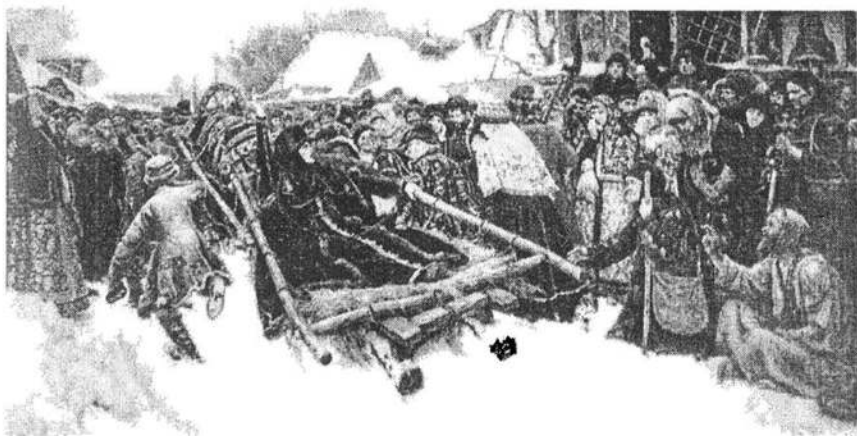
Характер изобразительных сюжетов тоже различен. Одни сюжеты могут быть повествовательными, содержать довольно подробный рассказ о том или ином событии, показывать действие, его кульминацию. Другие сюжеты не показывают конкретное действие, их содержание раскрывается посредством изобразительных деталей,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

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



Василий Иванович Суриков
Автопортрет

Картина крупнейшего русского исторического живописца Василия Ивановича Сурикова (1848—1916) «Боярыня Морозова» (1887) изображает событие, относящееся к XVII веку нашей истории, ко времени правления царя Алексея Михайловича, когда в стране вспыхнуло массовое стихийное раскольническое движение, направленное против церковных реформ патриарха Никона. К нему примкнули представители разных сословий. Раскол породил сильные личности, чьи действия и поступки были поистине героическими. Прежде всего это глава и идеолог раскола протопоп Аввакум Петров и его ученица и ближайшая сподвиж-



В. И. Суриков. Боярыня, Морозова
Государственная Третьяковская галерея

ница боярыня Феодосия Прокопиевна Морозова. Протопоп Аввакум был осужден официальной Церковью, долгие годы провел в ссылке и заточении и наконец в 1682 году по царскому указу был сожжен. Феодосия Морозова состояла в переписке с Аввакумом, оказывала ему материальную помощь. В 1671 году она была арестована, но вопреки угрозам и пыткам осталась верной расколу. В 1675 году Морозова умерла в заточении в Боровске.

Вот эта женщина, сильная духом, страстная, пошедшая на муки, но не отступившая от своих убеждений, и привлекла внимание Сурикова, отвечая его представлениям о героической личности, достойной стать главным персонажем исторической картины. Но Суриков осознавал, что один, даже очень сильный, человек не может создавать историю, историю прежде всего творит народ. «Я не понимаю действия отдельных исторических лиц без народа», — говорил художник. И Суриков первым из русских исторических живописцев сделал героем своих картин народ. Он буквально заполнил весь огромный холст людьми, объединив их вокруг боярыни Морозовой и тем самым связав их с нею. Для этого он избрал конкретное действие: боярыню Морозову, осужденную и закованную в цепи, везут на санях, и народ высыпал на улицу, привлеченный этим событием. Но эту многоликую людскую толпу нужно было организовать, подчинить единому действию и содержанию картины. И вот здесь в полную меру проявился огромный талант Сурикова-композитора — сочинителя картины и Сурикова-колориста.



Собственно сочинению картины Суриков придавал перво-степенное значение. «А какое время надо, чтобы картина ут-раслась, так, чтобы поменять ничего нельзя было. Действи-тельные размеры каждого предмета найти нужно, в саженой картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно най-ти замок, чтобы все части соединить. Это — математика», — говорил он.

Этим «замком» стала фигура боярыни Морозовой — глав-ный образ и по психологической нагрузке, и по расположению на холсте. Она в самом центре внимания, но она не противо-стоит народной массе, а скорее объединяется с нею. Народ почти вплотную подступает к боярыне Морозовой. Некоторые следуют за санями. Взоры всех людей устремлены к ней, на лицах отражаются чувства, которые вызывает в них осужден-ная. А она не может оставить их равнодушными. От ее бледно-го лица, с лихорадочным румянцем, горящими глазами и пере-сохшими тонкими нервными губами, трудно оторваться. В ее фигуре, в том, как она сидит, вытянув и сжав ноги, судорожно вцепившись в боковину саней одной рукой и взметнув вверх другую в двоеперстном знамении, — огромное напряжение и сила. Веришь, что эта женщина могла вдохновлять, вести за собой многих, могла и вызывать ненависть.



В толпе можно увидеть представителей всех сословий России XVII века — бояр, купцов, священников, самый бедный и нищий городской люд. Каждый из них не только внешне обрисованный тип, но и характер, индивидуальность. В каждом можно прочесть его отношение к боярыне Морозовой, к проповедуемым ею идеям. Здесь есть явные противники Морозовой, радующиеся ее позору (смеющийся поп, купец, возница), есть любопытные, но больше тех, кто разделяет ее убеждения, преклоняется перед ней или просто по-человечески ей сочувствует. Народ в картине Сурикова — активный участник происходящего события.

Суриков как бы оживил людей XVII века. Ощущение подлинной жизни вызвано прежде всего движением, пронизывающим картину. Народ, которому, кажется, нет конца, теснится, расступаясь, чтобы дать саням дорогу. Для ощущения огромности толпы художник специально расположил фигуры и головы людей вплотную друг к другу, кажется, им невозможно повернуться. И тем не менее эта людская теснота ярко передает движение: из-за спин стоящих в первых рядах видны в разных поворотах головы стоящих сзади, каждый пытается протиснуться вперед, поворачивается вслед за санями.

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

Подлинную жизнь приносят в картину краски. Поражает их богатство и звучность: сияют синие, красные, желтые, голубые, розовые цвета в нарядной парче, бархате, в узорах и вышивках на шапках, платках, расписных санях, на украшенных живописью стенах часовни и даже на овчинных тулупах и лох-

мотях бедняков. Однако краски предметов преображены под воздействием света ясного морозного дня. Нет просто красных, синих, желтых, черных. Они как бы впитали серебристость и холодноватую голубизну морозного воздуха. Художник показывает, что действие происходит на открытом воздухе, на пленэре¹, где цвета предметов теряют свою локальность, изолированность, вбирая в себя цвет, рефлексы (отражения) от соседних цветов. «На снегу все пропитано светом. Все в рефлексах лиловых и розовых», — говорил Суриков. И вот на воздухе, на снегу черный цвет одежды Морозовой становится сложным, приобретая синие и зеленые оттенки, рубаха юродивого, его голая ступня насыщаются голубыми, лиловыми, розоватыми тонами. Белый цвет снега как бы складывается из мозаики цветных теней и рефлексов.

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

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

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

¹ П л е н э р (от фр. *plein air*) — живопись на открытом воздухе.

До совершенства довел художник изображение любимого им мира вещей: архитектуры, одежды, предметов быта. Вместе с людскими характерами, световоздушной средой, иллюзией движения они усиливают жизненную достоверность изображенного в картине события, воскрешают далекую Русь XVII века. Суриков не только воспроизвел костюмы и предметы народного быта, он их опоэтизировал. Художник достиг в своей картине полной гармонии — не бросающимися в глаза композиционно-колористическими приемами он добился ощущения жизненной непосредственности и значимости, монументальности, которых требовала историческая тема, ее понимание автором как истории народа.

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

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

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

В картине Алексея Гавриловича Венецианова (1780—1847) «На пашне. Весна» (1820-е гг.) сюжетный мотив очень прост. Обычная сцена из крестьянской жизни: по вспаханному полю женщина ведет под уздцы лошадей, тянущих борону. Но не сам трудовой процесс останавливает наше внимание. Нас захватывает безыскусная красота русской весенней природы, очаровывает стройная фигура крестьянки в нарядном сарафане и кокошнике, легко и плавно ступающей по



Алексей Гаврилович Венецианов
Автопортрет



А. Г. Венецианов. На пашне. Весна
Государственная Третьяковская галерея

рыхлой земле. И это не случайно — перед нами не просто бытовая сценка, не рассказ о труде, а образ пробуждения природы, который в сознании художника ассоциируется с полевыми крестьянскими работами.

Поле кажется огромным, уходящим в бесконечность. Немногие детали — ребенок, выкорчеванный пенёк, обломок засохшего дерева, крошечные фигурки работающих крестьян у линии горизонта — отмечают перспективные планы, глубину пространства. Огромным, бескрайним воспринимается и небо, занимающее большую часть холста. Ощущение простора и воздуха дают изображенные в перспективе, а потому не стоящие, а плывущие, слегка окрашенные ровным розоватым светом облака и просвечивающее сквозь четко прорисованную нежную зелень молодых березок небо. Фигура крестьянки благодаря низкому горизонту прорисована наполовину на фоне неба и потому становится особенно величавой. Живописец еще более подчеркнул ее значительность, сделав несоразмерно высокой

по сравнению с лошадьми. Природа и человек здесь полныправны, они прекрасны в своей естественности и простоте, и между ними царит согласие.

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

В картине Венецианова ничего не происходит, нет активного действия, ни о чем, по существу, не рассказывается. И тем не менее мы можем долго смотреть на нее, любясь безмятежной весенней чистотой пейзажа, величавой и естественной красотой крестьянки, пластикой ее движения, то есть долго созерцать картину. Именно созерцательность и поэтичность лежат в основе художественного образа так называемого венециановского жанра.

Художник Павел Андреевич Федотов (1815—1852), расцвет творчества которого приходится на 40-е годы XIX века, — не-



Павел Андреевич Федотов
Автопортрет

превзойденный мастер бытовой картины, где содержание обстоятельно раскрывается через поведение и состояние героев, через многие подробности обстановки. Живописец изображает конкретное действие в самой его кульминации, хотя некоторые детали свидетельствуют и о том, что предшествовало изображенному событию, и даже отчетливо дают понять, что за ним последует. Этот принцип наглядного изображения рассказа, на котором строятся картины Федотова, расширяет сюжетные возможности живописи.

В 1848 году Федотов написал ставшую своего рода классикой русской сюжетной живописи кар-



П. А. Федотов. Сватовство майора
Государственная Третьяковская галерея

тину «Сватовство майора». Название уже само говорит о том, что в ней происходит. А как это происходит, показано и рассказано художником очень наглядно, образно.

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

Фигуры персонажей расположены так, что взгляд наш, падая на одну, невольно переносится и на другие. Прежде всего внимание привлекает фигура невесты в пышном бело-розовом платье в центре картины на первом плане, затем непосредственно связанная с ней фигура купчихи, от нее взгляд невольно скользит в глубь картины и упирается в фигуру купца, а потом пере-

ходит на сваху, обращающуюся к купцу и в то же время указывающую рукой на дверь в прихожую, где виден жених-майор. Порывистое движение невесты направлено в противоположную сторону, и мы, следуя за ней взглядом, замечаем в левой части картины, в глубине комнаты, слуг, накрывающих на стол. Таким образом художник как бы представляет зрителю всех действующих лиц. Но местом положения и цветом он выделяет из них главных: купеческую дочку и майора. Фигура невесты — самое светлое и потому прежде всего заметное цветовое пятно. Фигура майора хоть и помещена на дальнем плане, но, одетая в темное, четко рисуется в освещенном пространстве прихожей и, контрастируя со светлым пятном фигуры невесты, становится не менее значительным цветовым акцентом. Все остальные действующие лица, располагаясь между этими двумя главными, развивают, конкретизируют сюжет.

Как театральный режиссер уделяет большое внимание размещению действующих лиц на сцене — выразительности мизансцен, пластике движений актеров, так и художник продумывает расстановку персонажей, их взаимосвязь и соподчинение, позы, жесты, движения, наиболее наглядно показывающие их характер и роль в происходящем событии. И вот перед нами предстают по-мещански жеманная купеческая дочка, которая, конечно, готовилась к приходу жениха, заранее нарядившись, но в самый последний момент законфузилась, и грубоватая, дородная мамаша, и услужливая сваха, и неуклюжий купчина, радующийся случаю породниться с дворянином, и закручивающий перед зеркалом усы самодовольно-уверенный майор, знающий, что он желанный гость в купеческом доме, и тоже радующийся предоставившейся возможности поправить свои пошатнувшиеся дела.

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



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



Василий Григорьевич Перов
Автопортрет

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

А теперь обратимся к полотну другого, очень непохожего на Федотова мастера сюжетной живописи художника-демократа Василия Григорьевича Перова (1833/34—1882) «Проводы покойника» (1865). Картина эта повествует о трагическом событии в крестьянской семье: умер отец, кормилец семьи, вдова и двое ребятишек-сирот везут его хоронить. На дровнях — грубо сколоченный гроб, прикрытый

рогожей, рядом мальчик и девочка. Впереди — фигура матери. Мы не видим ее лица, но ее поза с низко склоненной головой и ссутулившейся спиной выдает горе, которое согнуло, придавило женщину; она опустила поводья, и покорная крестьянская лошадка, тоже как бы чувствуя несчастье, понуро плетется по дороге.

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

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

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

Когда смотришь на эту небольшую, лишенную ярких красок картину, сердце невольно сжимается от горького чувства, ко-



В. Г. Перов. Проводы покойника
Государственная Третьяковская галерея

торое она навевает. Сюжет ее как бы прочитывается в очень конкретных, пронизанных одним лейтмотивом элементах композиции. Это произведение Перова, показывая тяжелую крестьянскую судьбу со всей обнаженностью, взывало не только к состраданию, к сочувствию, но и служило призывом помочь простому народу. Оно выражало мысли передовой, демократически настроенной части русского общества.

В своей картине Перов поднял важную социальную проблему России 60-х годов — тяжелое, бесправное положение крестьянства, которое хоть и получило освобождение от крепостного права, но не получило земли и продолжало жить в нужде и зависимости от помещиков, господ, земства. Крестьянская тема стала одной из ведущих в творчестве художников-передвижников (о них речь пойдет позже), к которым принадлежал Перов. К ней обращались и многие русские прозаики и поэты. В эти годы Николай Алексеевич Некрасов написал свою знаменитую



Илья Ефимович Репин
Автопортрет

поэму «Мороз, Красный нос». И неудивительно, что картина Перова «Проводы покойника» и по теме, и по настроению перекликается с эпизодом из поэмы Некрасова.

Подлинно народной теме посвящена и картина крупнейшего русского художника Илья Ефимовича Репина (1844—1930) «Бурлаки на Волге» (1870—1873). На ней изображена будничная сцена, какую можно было часто видеть на берегах русских рек, — бурлаки тянут баржу. Но Репин превратил ее в картину величественную, в выражение глубокого социального протеста.

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



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. *Государственный Русский музей*

Репин показал тяжесть изнуряющего, почти нечеловеческого труда. Но смысл картины не только в изображении физического труда. В группе оборванных людей художник разглядел лица и характеры. Впереди всех идет пожилой бывалый бурлак. Это человек сильный духом, его не согнула и не притупила тяжелая бурлацкая доля.



Слева от него выступает могучая фигура богатыря с опаленным солнцем, огрубелым лицом и гривой черных волос на голове. Надрываясь, преодолевая усталость, бредет бурлак справа. За ними выступает еще один яркий тип — высокий худой бурлак с трубкой во рту. Он, по всей видимости, затрачивает меньше усилий, чем остальные. Дальше идет еще не старый, но до предела изможденный бурлак, вытирающий с лица пот. Следом выделяется молодой парень, очевидно еще не свывшийся с бурлацким трудом. Он идет не пригибаясь, а, наоборот, выпрямившись, высоко вскинув голову, рукой схватившись за ненавистную лямку, как будто пытаясь освободиться от нее. Он весь — протест против непосильного труда, против социальной несправедливости. В конце ватаги — человек южного или восточного типа.

Картина Репина, как и полотно Перова, рассказывает о простом человеке-труженике; как и Перов,



Репин всей душой сочувствует его тяжелой доле и этим вызывает осуждение тех, кто вершит его судьбами. Но Репин пошел дальше сочувствия и осуждения. Он не только показал нечеловечески тяжелый труд бурлаков, но раскрыл в стоящих на самой низшей ступени общества людях яркие человеческие индивидуальности, личности. По существу, Репин создал в картине портретные психологические образы. Психологизм в характеристике персонажей — одна из возможностей раскрытия темы в сюжетной картине, которой прекрасно владел Репин.

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

Совсем по-другому выражена социальная тема в картине художника Бориса Владимировича Иогансона (1893—1973) «На старом уральском заводе». Она написана в 1937 году, но рассказывает о дореволюционном прошлом. В основе сюжета картины — остроконфликтная ситуация, молчаливый диалог-дуэль между представителями двух враждебных классов — капита-

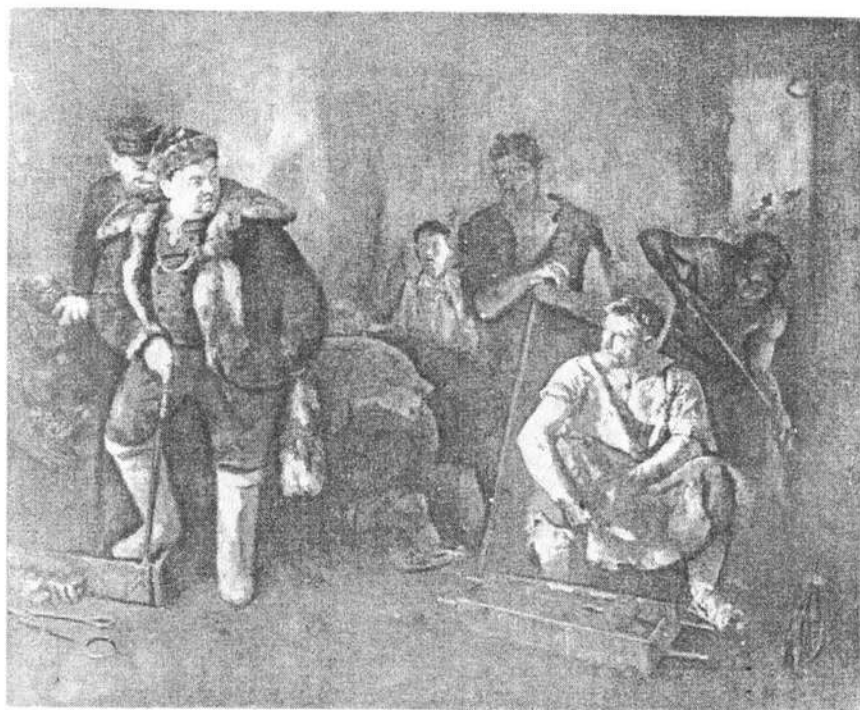


Борис Владимирович
Иогансон

листом-заводчиком и рабочим. Пробуждение классового самосознания рабочего, утверждение его моральной правоты и силы, могущей противостоять силе капитала, — основная мысль, которую развивает художник в своей картине наглядными, нарочитыми художественными приемами.

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

Колорит картины темен. Художник специально усиливает черноту второго плана, почти лишая его света, чтобы по контрасту с ним лучше выделить



Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе
Государственная Третьяковская галерея

центральных персонажей, освещенных пламенем не видимой нами печи. Рабочий и заводчик резко противопоставлены друг другу. В них все противоположно. Заводчик — крупный, полный, немолодой мужчина с гладким розовым лицом, в добротных валенках, в роскошной шубе на меху, с золотой цепочкой на жилете и тростью в руках. Рабочий — в рваной грязной одежде, в лаптях, худ, мускулист, с усталым, но волевым лицом, с крепкими, обнаженными выше локтей руками. Заводчик стоит вполоборота к рабочему и смотрит на него сверху вниз. Рабочий сидит, оторвавшись на минуту от дела, держа в руках нож. Поза его, с широко расставленными ногами, устойчива, голова также повернута к хозяину, глаза смотрят прямо. Ненавидящий взгляд заводчика и гневный, смелый — рабочего сталкиваются, скрещиваются, происходит как бы поединок взглядов, в котором победителем оказывается рабочий, а заводчик уже готов уйти, отступить, хотя и смотрит на рабочего.



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

Рассмотренные сюжетные картины очень разных по творческим индивидуальностям художников, живших в разное время, показывают, какими разнообразными средствами и приемами можно достичь выразительности художественного образа и сколь глубокой по содержанию может быть жанровая живопись.

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





М. А. Врубель. Сирень. *Государственная Третьяковская галерея*

Художники извлекают из цветковых построений как бы неслышимую музыку, звучащую по-разному в зависимости от особенностей и характера этих построений. В картине Михаила Александровича Врубеля (1856—1910) «Сирень» (1900) она звучит тревожно и таинственно. Большое квадратное полотно заполнено цветущим кустом сирени. Его густую листву пронизывают не лучи солнца, не дневной свет, а ночной мрак, и только слабый, серебристый, неизвестно откуда появляющийся свет высвечивает гроздья цветов. И, как бы довершая таинственность, из куста сирени неожиданно вырисовывается хрупкая фигурка девочки, наполовину скрытая черными густыми волосами. Она и выступает из куста, и прячется в него, сливаясь с ним. Невольно у зрителя появляется ощущение какого-то чуда, которое рождается, как в сказке, прямо на наших гла-

зах. Врубель творит эту сказку непосредственно на холсте красками и кистью. Он кладет краски плотными пятнами. От игры соседних цветовых пятен возникают нежные душистые соцветия сирени, ее густая листва, таинственный свет. И вместе с тем эти контрастные цветовые пятна, лежащие на холсте под разными углами друг к другу и образующие грани подобно кубикам мозаики или, скорее, кристаллам, мерцают и горят, превращая изображение в подобие драгоценностей. Цвета звучат с равной силой и одновременно, образуя цветовые аккорды подобно музыкальным. Эти цветовые аккорды слагаются в единую темно-фиолетовую колористическую гамму, напряженную, настороженную и таинственную. Именно созвучия цветов создают художественный образ в картине Врубеля.

Когда подходишь к большому полотну Филиппа Андреевича Малявина (1869—1940) «Вихрь» (1905), то оно вначале ошеломляет. Кажется, что перед тобой огромная палитра художника, где густо замешаны яркие краски самых разных цветов — красные, синие, зеленые, оранжевые. Но это только при первом беглом взгляде. Затем замечаешь, что краски просто положены на холст, они наслаиваются друг на друга, как бы закручиваются, движутся. И наконец видишь, что перед тобой развеваются яркие, пестрые сарафаны, юбки, передники, широченные рукава кофт, платки женщин, кружащихся в неистовой вихревой пляске. Это действительно вихрь — вихрь красок, вихрь народного танца. Художник выбирает такую точку зрения, что зритель смотрит



Михаил Александрович Врубель
Автопортрет



Филипп Андреевич Малявин
Портрет работы худ. Л. С. Бакста



Ф. А. Малявин. Вихрь. *Фрагмент*
Государственная Третьяковская галерея

на пляшущих снизу вверх, в центре нашего поля зрения оказывается их развевающаяся одежда, и только в самой верхней, почти срезанной рамой части картины уже в последнюю очередь мы различаем среди красок несколько смеющихся женских лиц. Они однотипны, лишены какой-либо индивидуальности. Да это и не важно. Важно то, что в буйном смещении горячих, ярких, почти кричащих красок, лежащихся широко в завихряющемся движении на холст, слышится бешеный ритм разудалой русской плясовой с топотом и свистом, звонким смехом. Этот образ народного веселья, льющегося через край, создан художником



Ф. А. Малявин. Вихрь. *Фрагмент*

при помощи цвета не только интенсивностью красок, но и самим способом их наложения на холст, самой красочной фактурой полотна — ее плотностью и подвижностью одновременно.

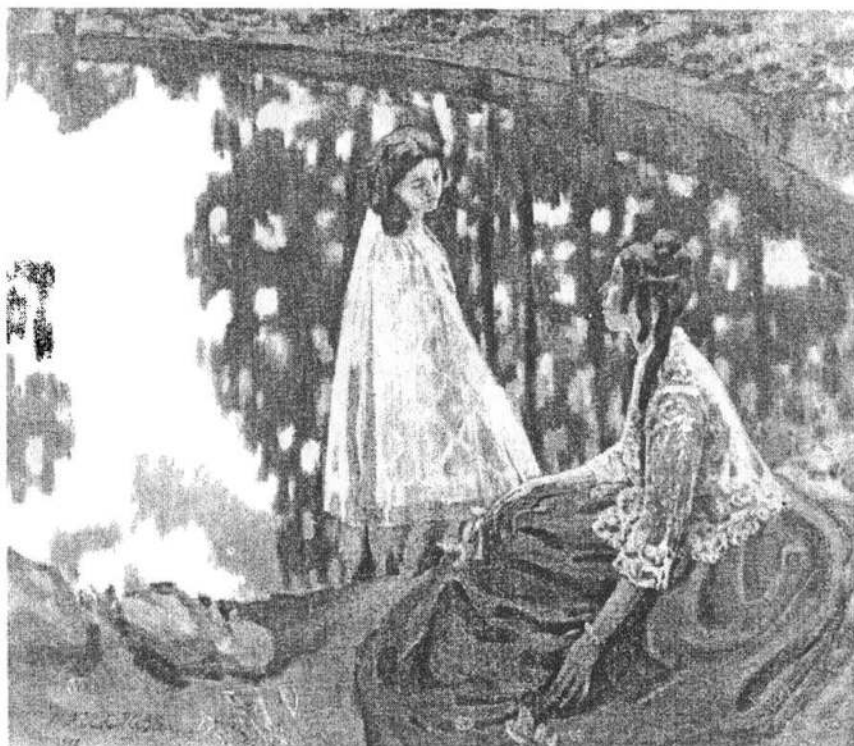
Подобно картинам Врубеля и Малявина, передать словами содержание картины Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870—1905) «Водоем» (1902) трудно. Оно в том настроении, которое вызывается самим композиционно-живописным строем полотна. Это настроение тихой, нежной грусти, светлой печали. Необычная точка зрения, избранная художником, выносит линию горизонта за пределы картины, отчего планы — передний и дальний — сближаются, замыкая и ограничивая пространство, делая его интимно-камерным. Этому служит и дугообразная линия берега водоема, выгораживающая пространство от окружающего большого мира природы, который видится лишь как отражение в водном зеркале.

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

Спокойны и уравновешенны цветовые ритмы. Звучные и чистые синий, розово-сиреневый, зеленый, белый цвета мягко сопоставлены. Каждый из них, варьируясь в тональности и повторяясь в разных частях картины, участвует в ее цветовой гармонии, колористической цельности. Так, голубой цвет, насыщенный и глубокий в юбке стоящей женщины, перекликается с более светлым и нежным голубым цветом неба; золотисто-зеленый цвет берега поддерживается и развивается более звучной и густой зеленью отраженных деревь-



Виктор Эльпидифорович
Борисов-Мусатов
*Фрагмент картины
«Автопортрет с сестрой»*



В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем
Государственная Третьяковская галерея

ев; звонкий розово-сиреневый цвет платья сидящей женщины как бы разбивается на более слабые по звучанию розово-серые и сиренево-серые тона первого плана; и через все эти цвета и их оттенки проходит белый цвет — в одежде женщин, в облаках, прорезающих синеву неба и пронизывающих зелень деревьев.

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

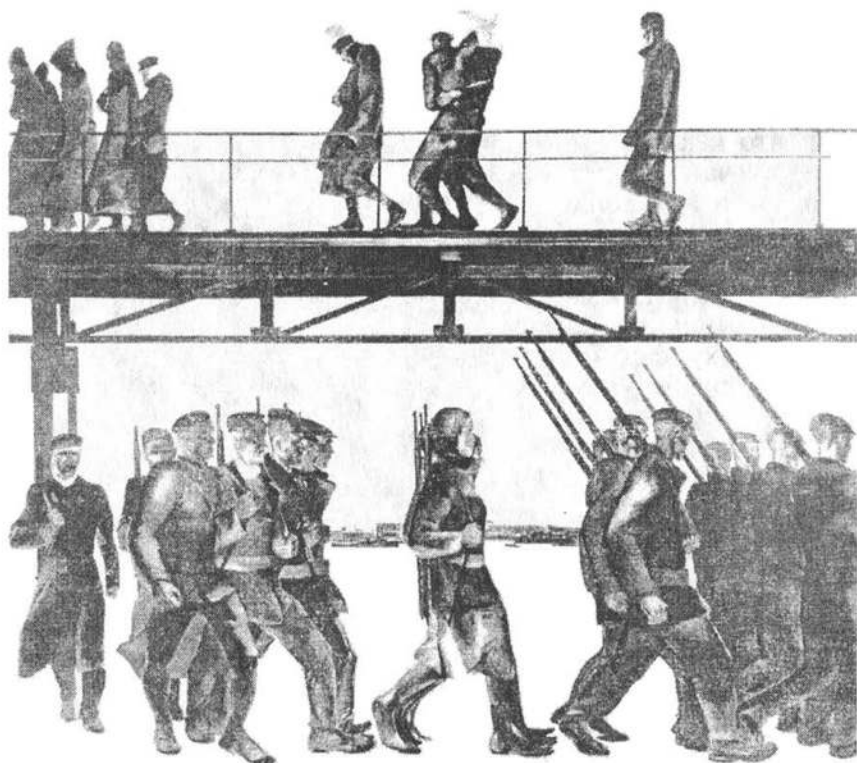
Музыка картины Борисова-Мусатова — как тихая печальная песня. Художник считал, что как в музыке — в сочетаниях звуков, так и в живописи — в сочетаниях красок, в ритмах линий можно выразить мелодию. В письме русскому художнику Александру Бенуа он писал: «Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи»¹.

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

Искали и находили свою живописную манеру, свои выразительные средства мастера, жившие и творившие в годы советской власти, чтобы как можно ярче воспроизвести героiku и романтику первых революционных лет, оптимистический дух и ритм



¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 7 С. 322.



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда
Центральный музей Вооруженных Сил (Москва)

новой жизни. Художник Александр Александрович Дейнека (1899—1969) в тематической картине отметал какие-либо повествовательные подробности, частные бытовые детали, прибегал к лаконичной, четкой конструктивно-пространственной композиции, к скупому, сдержанному колориту, добиваясь этим монументальности художественного образа.

Колорит его картины «Оборона Петрограда» (1928) включает, по существу, два тона — серовато-белый и буро-черный. Светлыми красками написан дальний план, где сливаются небо и замерзшая Нева с черными силуэтами кораблей, темными красками — фигуры и предметы переднего плана, графически четко рисующиеся на фоне пейзажа. Геометрически жесткие конструкции моста делят композицию по горизонтали на две почти равные части, в которых одновременно развиваются дви-

жения контрастные, противопоставленные друг другу и по направлению, и по ритму. В верхней части, по мосту, возвращаются с линии обороны Петрограда от войск Юденича раненые. Ритм их движений медленный, прерывающийся, сбивчивый; они идут небольшими неравными группами, устало согнувшись под ветром, спотыкаясь и поддерживая друг друга. В нижней части, под мостом, в сторону боевых позиций шагают вооруженные рабочие. Они идут сплоченным отрядом, в стройных шеренгах, по четыре человека в каждой, соблюдая дистанцию, чеканя шаг. Синхронные движения их ног, рук, грозно взметнувшиеся за их плечами штыки винтовок образуют бодрый, уверенный ритм. Одинаков их шаг, одинаково суровы их лица, словно отлитые из металла, что дает ощущение единства, монолитности и в этом их грозной силы. Через сопоставление ритмов движения — медленного, усталого и бодрого, маршевого — раскрывается содержание картины. По движению фигур, возвращающихся с линии обороны, мы догадываемся, что там трудно, но бодро шагающий рабочий отряд вносит оптимизм, вселяет уверенность в победу. Картина Дейнеки по-своему музыкальна, в ней звучит построенная на чеканных, строгих ритмах суровая музыка военной эпохи.



Александр Александрович
Дейнека

Портрет

Человек, его внешний облик (собственно портретные черты), занимаемое им положение в обществе, его занятия (профессия), увлечения, его духовный мир и психический склад — тема портретиста. Но каждому художнику в силу его творческой индивидуальности, темперамента человек раскрывается не во всех перечисленных аспектах, а в нескольких или в каком-либо одном, наиболее характерном для портретируемого или для восприятия художника. Иногда художник ставит перед собой определенную (может быть, в какой-то степени сознательно ограниченную) задачу — показать человека под каким-то

одним углом зрения, подчеркнув или его деловые качества, или его положение в обществе, или, отбросив эти стороны, обнажить его душевный мир. В зависимости от задач, которые решает художник, портреты бывают разных видов.

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

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

Очень тонко использует эту схему, достигая блестящих результатов, известный художник-портретист конца XVIII — начала XIX века Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825) в «Портрете А. Б. Куракина» (1801—1802), знатного вельможи и государственного деятеля времен правления Павла I и Александра I.

В центре большого, вертикального формата полотна в полный рост изображена фигура князя Куракина. Его окружают аксессуары парадности: мраморная колонна, тяжелый бархатный занавес с золотой бахромой и кистями, спускающийся на колонну и приоткрывающий дальний план, роскошная мебель, создающая торжественный фон для фигуры князя. Параден и его костюм из золотой парчи, с многочисленными орденами, сверкающими бриллиантами и другими драгоценными камнями. Все эти пышные аксессуары призваны свидетельствовать о знатности и богатстве «бриллиантового» князя, как его называли. Есть здесь и наглядные намеки-символы, которые указывают на положение вельможи в государ-



Владимир Лукич Боровиковский
Портрет работы
худ. И. В. Бугаевского-Благодарного

стве, — бюст Павла I и Михайловский замок на заднем плане говорят о его близости ко двору императора Павла. Эти элементы создают атмосферу величия и парадности, хотя в их использовании нет прямолинейной жесткости. Фигура князя чуть сдвинута вправо, Впрочем не нарушая впечатления занимаемого им центрального положения на полотне и ощущения спокойствия всей композиции. Это достигается уравниванием масс в правой и левой части картины (тяжелые складки скатерти и бюст Павла — справа, мальтийская мантия и вертикаль колонны — слева).



В. Л. Боровиковский. Портрет А. Б. Куракина
Государственная Третьяковская галерея

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

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

Фигура князя Куракина в роскошном одеянии и пышном окружении производит торжественное впечатление, чем и должен характеризоваться парадный портрет. Но если внимательно присмотреться к изображению князя, то увидишь че-



Павел Дмитриевич Корин

ловека стареющего, с полнеющей фигурой, с одутловатым лицом. Художник наблюдателен и правдив. Он не идеализирует модель, но и не останавливается на внешнем правдоподобии. Он идет значительно дальше и тонко раскрывает характер русского вельможи, уверенного в себе, пренебрежительно-снисходительного к окружающим, умеющего пользоваться и наслаждаться жизнью, что так легко читается в его холеном надменном лице, в его спокойной фигуре.

В русском искусстве XX века парадного портрета в его старом понимании не существует, в нем отпала необходимость. Однако и в это время художники создают торжественные портреты современников, которые за свои дея-

ния на благо народа удостоены высоких званий и наград, заслужили всеобщее признание. Ярким примером такого портрета является «Портрет маршала Советского Союза Г. К. Жукова», написанный Павлом Дмитриевичем Кориным (1892—1967) в 1945 году. Жуков изображен сидящим, в маршальской форме со всеми знаками отличия и орденами. Но, кроме представительной позы и парадной одежды маршала, в портрете нет никаких иных признаков парадности — ни дополнительных аксессуаров, ни торжественной обстановки. И тем не менее портрет производит впечатление парадного. Это происходит не от внешней красоты, а от значимости самого образа портретируемого. Художник находит выразительные приемы, подчеркивающие величественность облика модели. Крепко посаженная голова, ясное, открытое лицо, высокий с залысинами лоб, уверенный взгляд из-под чуть сдвинутых бровей, отчего над переносицей образовались складки. Вглядитесь в черты лица — крупные, они кажутся чуть грубоватыми и говорят о могучей воле, сильном, стойком характере. Посмотрите на руки полководца — сильные, руки труженика, которому пришлось взяться за оружие, чтобы защитить от врага родную землю. Расшитый



П. Д. Корин. Портрет маршала Советского Союза Г. К. Жукова
Государственная Третьяковская галерея



Михаил Васильевич Нестеров
Портрет работы худ. П. Д. Корина

золотом мундир украшен тремя звездами Героя Советского Союза, звездой маршала, многими высшими орденами и медалями. Перед нами новый тип парадного портрета, прославляющего моральные и деловые качества человека, чьи заслуги по-настоящему велики перед народом, перед Родиной.

В искусстве XX века родился и совсем новый тип портрета, увековечивающий современника не в официально-парадном виде, а раскрывающий его заслуги пе-

ред обществом непосредственно в труде, воссоздающий образ человека-творца. В такого рода портретах человек изображается в действии, в минуты творчества. Крупнейший русский и советский художник Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) любил изображать своих современников, людей творческого труда, в привычной обстановке и за работой (художников — в мастерской, ученых — в лаборатории, в кабинете), так как именно здесь ярче всего проявляется индивидуальность человека-мыслителя, человека-созидателя, действительно достойного увековечения. Скульптора Ивана Дмитриевича Шадра Нестеров изобразил в мастерской («Портрет скульптора И. Д. Шадра», 1934), с инструментом в руке, занятого обработкой мраморного торса. Он на короткое время оторвался от работы и, чуть отступив, пристально смотрит на свою модель, оценивая ее и обдумывая дальнейший ход работы. Крепкая мускулистая фигура Шадра — фигура рабочего-творца, напряженно сосредоточенная, внутренне динамичная, и могучая глыба мраморного торса недаром объединены и как бы сопоставлены художником. Это сопоставление раскрывает и характер монументального, темпераментного искусства скульптора, и его сильную деятельную творческую личность.



М. В. Нестеров. Портрет скульптора И. Д. Шадры
Государственная Третьяковская галерея

Но во все времена художников-портретистов больше и чаще всего привлекала человеческая личность сама по себе, независимо от ее социального положения и от рода занятий. В лице модели художник как бы читает мысли и чувства человека, им владеющие. Такой портрет в отличие от парадно-официального стал называться интимным.



Федор Степанович Рокотов
Портрет неизвестного
молодого человека в треуголке
(предположительно — автопортрет)

Во второй половине XVIII века в России писали интимные портреты два замечательных художника-портретиста — Федор Степанович Рокотов (1735—1808) и Дмитрий Григорьевич Левицкий (ок. 1735—1822).

В «Портрете неизвестной в розовом платье» (1770) Рокотова фигура молодой женщины как бы выступает из неопределенного глубокого фона и вместе с тем уходит в него, растворяется в нем (прическа почти сливается с фоном, на шею и грудь ложатся тени). Розовый цвет платья и накладки на голове мягко и красиво сочетаясь с дымчато-серым фоном, выделяет черты лица. Темные миндалевидные глаза смотрят прямо на вас и в то же время куда-то мимо вас. Тонкие губы рас-

тянуты в полуулыбке. Во всем этом чувствуется какая-то недосказанность. Вы угадываете, что женщина живет своей, особой жизнью, для вас закрытой. Отсюда ощущение загадочности, даже таинственности созданного художником образа. Что это? Особенность модели? Но вот мы смотрим на другой портрет работы Рокотова — «Портрет А. П. Струйской» (1772). Лицо более миловидное, обаятельное, но характер изображения и чувство, которое вызывает оно у зрителя, те же. Опять фигура мягко выступает из неопределенного дымчатого фона, опять красиво и изысканно сочетаются с ним на этот раз жемчужно-серые, перламутровые тона платья. Как и в «Портрете неизвестной в розовом платье», художник почти не обращает внимание на детали костюма. Он легко и обобщенно пишет одежду, не выявляя фактуру ткани, а создавая лишь красивую нежную цветовую гамму. И опять вас останавливают темные миндалевидные глаза, взгляд которых еще более неопределен — он устремлен мимо вас и в то же время



Ф. С. Рокотов
Портрет неизвестной в розовом платье
Государственная Третьяковская галерея



Ф. С. Рокотов
Портрет А. П. Струйской
Государственная Третьяковская галерея

в себя. Духовный мир и этой женщины кажется сложным, богатым и неразгаданным. Следовательно, неопределенность, загадочность, недоступность не столько индивидуальные свойства модели, сколько особенность видения ее художником. Рокотов не рациональный наблюдатель, не аналитик и не психолог, он — поэт, наделяющий свои модели поэзией изысканно-одухотворенной, изящной и слегка таинственной.

«Портрет М. А. Дьяковой» (1778) написан Левицким почти в те же годы, что и портреты Рокотова. И время дает о себе знать. Как и в женских портретах Рокотова, полуфигура Дьяковой мягко выступает из темного нейтрального фона. Колорит, как и у Рокотова, построен на нежных цветовых сочетаниях, на полутонах: дымчато-оливковых, розовато-перламутровых, темно-коричневых. Одежда почти не детализирована; как и Рокотова, Левицкого привлекает в ней красота цветовых сочетаний. Но здесь начинаются различия. Как ни обобщенно пишет Левицкий костюм Дьяковой, он не может не передать блеск шелковой ленты в ее волосах и банта на платье. Существенное отличие обнаруживается и в изображении самой модели. Женщина изображена в фас, но голова ее наклонена, и взгляд светлых, подернутых влагой, а потому необыкновенно живых глаз направлен в сторону. Она, позируя художнику, как будто застыдилась, и даже легкий румянец выступил на ее щеках. Лицо с неправильными чертами привлекательно. Оно одухотворено, но эта одухотворенность вполне конкретна. Мы можем прочесть в лице девушки ум, благородную простоту, душевность. Портретный образ, созданный Левицким, тоже поэтичен. Но эта поэтичность иного рода, чем у Рокотова. Она не привнесена художником, а увидана в самой модели. Художник вдохновлен ею, он внимательно вглядывается в ее черты, с большой теплотой воспроизводя их на полотне.



Дмитрий Григорьевич
Левицкий
Портрет работы
худ. В. Л. Боровиковского



Д. Г. Левицкий
Портрет М. А. Дьяковой
Государственная Третьяковская галерея

Вторая половина XIX века принесла много изменений в русскую социальную и общественную жизнь. Пошатнулась феодальная система, царское правительство вынуждено было отменить крепостное право. К активной деятельности пробудилась разночинная интеллигенция, которая, отчетливо ощущая вопиющие контрасты между положением господствующего имущего класса и простого народа-труженика, задумываясь над его судьбой, стала выступать с критикой существующих в стране законов и порядков. Эти настроения нашли отражение в русской культуре, и в особенности в литературе и изобразительном искусстве. Находя в искусстве прямое выражение, они породили в нем новое, прогрессивно-демократическое направление — критический реализм, яркими выразителями которого стали художники-передвижники — участники Товарищества передвижных художественных выставок, основанного в 1870 году. Непосредственной целью Товарищества было содействие широкому распространению реалистических произведений, активизация художественной жизни российской провинции. Первый устав Товарищества подписали: В. Г. Перов, Г. Г. Мясоедов, А. К. Саврасов, И. М. Прянишников, И. Н. Крамской, Н. Н. Ге, М. К. и М. Г. Клодты, И. И. Шишкин, В. Е. и К. Е. Маковские, В. И. Якоби, А. И. Корзухин, Л. Л. Каменев, К. В. Лемох. Впоследствии передвижники насчитывали в своих рядах около ста человек, объединяя почти всех наиболее значительных русских художников второй половины XIX века, в том числе И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. М. Васнецова, И. И. Левитана.

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

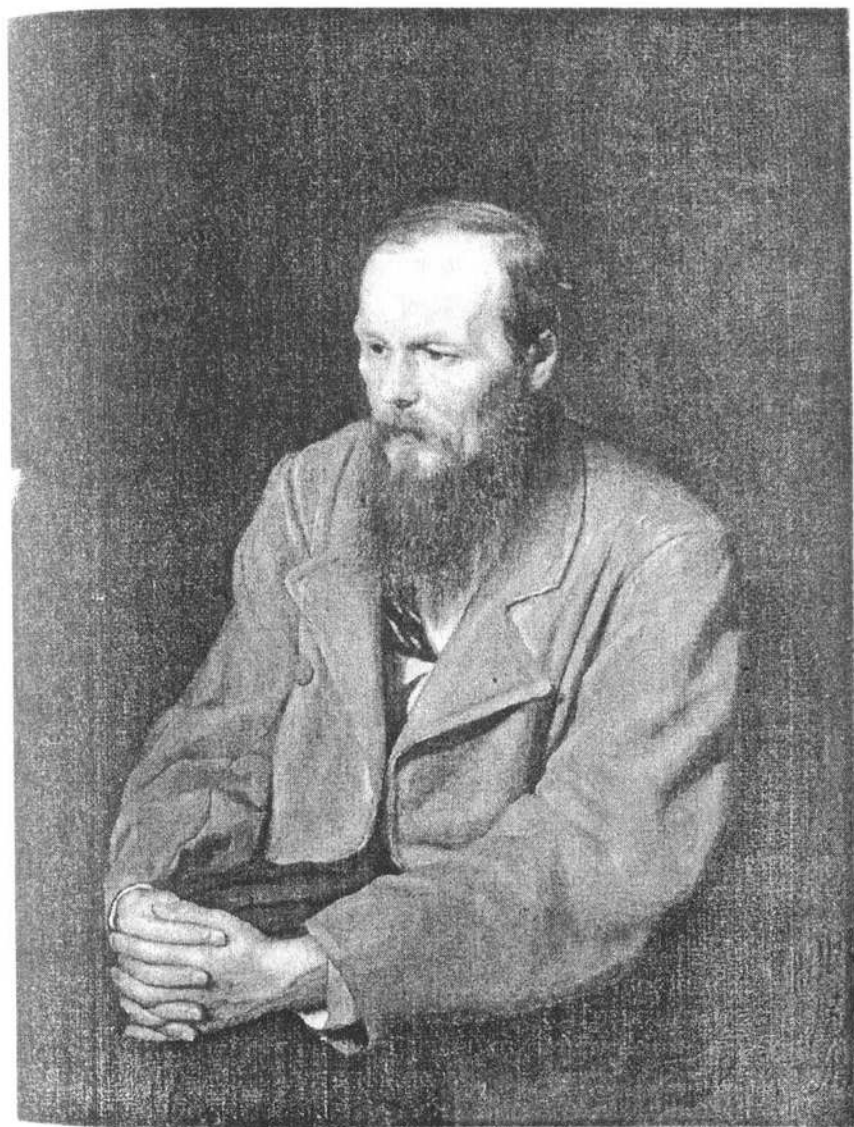
На рубеже 60 — 70-х годов и в 80-е годы художники от показа отрицательных явлений жизни, от критики стали переходить к созданию положительных образов. С этим связан и новый расцвет портретного жанра. Именно в это время были написаны замечательные портреты деятелей русской культуры, крупнейших писателей,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

В портретных образах художники-демократы стремились выразить гражданские идеи и чувства, владеющие умами прогрессивно настроенных русских людей, к которым принадлежали и сами. При всем разнообразии характеров, темпераментов портретируемых в них всегда явственно проступает нравственное начало. Интеллектуально-духовный, подчас очень сложный мир человека, его раздумья и сомнения, его моральные качества стали прежде всего интересовать художников.

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

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

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



В. Г. Перов
Портрет писателя Ф. М. Достоевского
Государственная Третьяковская галерея



И. Е. Репин. Портрет композитора М. П. Мусоргского
Государственная Третьяковская галерея

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

Портрет писался за несколько дней до смерти композитора в лечебнице. Репин изобразил Мусоргского в больничном халате на фоне светлой стены палаты, ничуть не скрыв его болезненного состояния. Отечное лицо, взлохмаченные волосы, отяжелевшее тело точно передают степень заболевания. И все-таки Репин писал не болезнь, внешне обезобразившую человека, не приближающуюся смерть, а человека творческого, талантливого, духовно богатого и чистого. Большие серые глаза смотрят грустно, умно и как-то откровенно-доверчиво; в них не угасли мысль и вдохновение, не угасла жизнь. Серый цвет халата, розово-сиреневый его отделки, край белой вышитой рубашки, чистая голубизна стены — все это рождает светлую цветовую гамму, наполняющую живописный образ чистотой, а легко и свободно лежащие на холст мазки краски делают живописную поверхность подвижной, дышащей, живой. И хотя портрет Мусоргского написан в самые тяжелые часы его жизни, он не оставляет в нас ощущения трагедии, безысходности, мы видим в образе Мусоргского натуру глубокую, творческую.

Иногда художники изображают свою модель на природе или в домашней обстановке, то есть воспроизводят в портрете конкретную среду, повседневную окружающую человека, где он чувствует себя привычно, где наиболее непосредственно проявляется его натура. Часто эта среда — пейзаж, интерьер — создает особую эмоциональную атмосферу, помогающую раскрыть перед зрителем внутренний мир человека, его душевный настрой в данный момент. Это, как правило, портрет лирический, портрет настроения по своему содержанию, а по форме — портрет-картина, где художник решает сложные живописные задачи, композиционные и колористические.

К такого рода портретам принадлежит знаменитая «Девочка с персиками» (портрет В. Мамонтовой в детстве, 1887) художника Валентина Александровича Серова (1865—1911). Девочка изображена сидящей за столом в столовой абрамцевского дома Мамонтовых. Очень достоверно передана обстановка комнаты.



Валентин Александрович Серов. Автопортрет



В. А. Серов. Девочка с персиками
Государственная Третьяковская галерея

Видишь, что каждую вещь художник писал с нежным чувством, что все в этом доме хорошо знакомо и мило его сердцу. Это наполняет картину теплом домашнего уюта. Картина построена так, что интерьер не является лишь фоном для модели и не смотрится геометрически правильной, замкнутой со всех сторон сценической коробкой, где пространство неподвижно и

ограничено. Здесь художником воспроизведена пространственная среда. Стены в центре картины сходятся под углом, стол на переднем плане косо перерезает интерьер, направляя взгляд в следующую комнату, которая просматривается через открытую дверь в стене слева. Такое построение интерьера вносит в него подвижность, протяженность. А окно, через которое видна зелень парка, еще больше расширяет пространство картины, устанавливая тесную связь между интерьером и природой. Солнечный свет, льющийся из окна, заливает комнату, бросает блики на мебель, рефлексy на белую скатерть, на блузу и лицо девочки, обнажая, подчеркивая тем самым красочное богатство натуры. Свет как бы вибрирует на предметах, струится, вызывая иллюзию световоздушной среды, ощущение меняющейся игры светотени. Все эти эффекты пленэрной живописи, позволяющей учитывать активное влияние света и воздуха, наиболее правдиво выражать цветовое многообразие окружающего мира, Серов направил на раскрытие портретного образа. В пространственно подвижной, наполненной воздухом, удивительно светлой и радостной среде так естественно живет его модель — Верочка Мамонтова с ее детской непосредственностью и живостью. Она не позирует специально художнику, чинно перед ним усевшись. Кажется, что она ненадолго забежала в комнату, чтобы взять персик, и лишь присела, готовая снова убежать в солнечный мир, что видится за окном. Ее волосы растрепаны, смуглое лицо покраснело. От нее веет здоровьем, безмятежностью. Ее облик как нельзя лучше согласуется с уютной обстановкой светлой комнаты, с ощущением солнечного летнего дня. Эту девочку, кажется, и невозможно представить себе в какой-либо иной обстановке. Мы воспринимаем ее образ, видим ее характер через эмоциональное воздействие на нас художественно-живописного строя портрета-картины. Именно нежная цветовая гамма, построенная на голубовато-серых, зеленых, розовых тонах, рефлексy, дающие ощущение обилия и подвижности света и воздуха, вызывают у нас впечатление чистоты, свежести, молодости.

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

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

Василий Суриков — знаменитый русский исторический живописец — написал немало портретов. Его привлекал определенный тип лица и характера — ярко выраженный русский тип, особенно в женщинах. Хотя в портретах женщин художник воспроизводил их индивидуальный облик, он видел в них нечто большее и общее — русскую народную красоту: соболиные брови вразлет, высокий ясный лоб, короткий, широковатый или чуть вздернутый нос, алые губы, румянец. То задумчиво и мечтательно, то задорно и весело смотрят бархатистые карие глаза. Есть в этих женщинах крепкое здоровье, душевная чистота, женственность и гордое достоинство; под внешней сдержанностью таится энергия, играет горячая кровь.

Не останавливаясь на индивидуальных чертах их характера, не проникая глубоко во внутренний мир, Суриков тем не менее прекрасно выявляет сущность их натур, их национальный склад. Обобщение в этих портретах достигло таких размеров, что они превратились в образы — типы русских женщин из народа: сибирячки, казачки, горожанки. Поэтому и назвал художник их портреты «Сибирская красавица» (портрет Е. А. Рачковской, 1891), «Казачка» (портрет В. П. Дьяченко, 1898), «Горожанка» (портрет А. И. Емельяновой, 1902). И одеты женщины в национальные народные одежды: пестрые узорчатые сарафаны, платки. Конечно, портретируемые не носили подобных костюмов, но художник нарядил их в эти одежды потому, что нашел в их лицах и душевном складе национально-русские черты, и для более яркого их выражения народный костюм был просто необходим. Поэтому он не кажется на этих женщинах чем-то искусственным, маскарадным, он гармонирует с их сущностью.



В. И. Суриков
Сибирская красавица. Портрет Е. А. Рачковской
Государственная Третьяковская галерея



Георгий Георгиевич Рязжский
Автопортрет

Над портретом-типом работают и живописцы 20—30-х годов XX века, создавая образы своих современников. Портрет-картина «Делегатка», написанный Георгием Георгиевичем Рязжским (1895—1952) в 1927 году, воссоздает тип женщины, рожденной революцией, женщины активистки, общественницы. Ее облик прост и деловит: открытое лицо, выдающее волевой характер, спокойная поза с чуть приподнятой головой, выявляющая внутреннее достоинство и уверенность, скромная одежда. Низкая точка зрения, примененная художником в композиции портрета, зрительно возвышает

образ женщины, делает его значительнее, а звучная цветовая гамма, строящаяся на контрастных сочетаниях белого, синего, красного и зеленого, подчеркивает ее молодость, здоровье, жизненную энергию. «Делегатка» — это не портрет в его обычном понимании (нам неизвестно, кого именно изобразил художник, хотя, безусловно, моделью ему послужила реальная женщина), это обобщенный образ — тип, ставший портретом-картиной. Рязжский очень метко и точно сумел передать тип советской женщины 20-х годов со строгостью ее внешнего облика и с внутренним жаром.

Есть еще одна очень интересная область портретного искусства — автопортрет, где моделью является сам живописец. Автопортреты интересны не только тем, что доносят до потомков облик художника. Автор не только всматривается в черты своего лица, но и анализирует себя, вопрошает у самого себя, что его волнует, что он думает о себе и как о человеке, и как о художнике, а следовательно, о своем назначении в искусстве и в жизни вообще. И автопортрет отвечает на эти вопросы. Познавая через автопортрет личность живописца, мы лучше понимаем его творчество. Автопортрет в значительной степени выражает философию творчества художника.

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



Г Г Рязский. Делегатка. *Государственная Третьяковская галерея*

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

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

Рассмотрим несколько автопортретов, принадлежащих кисти очень разных живописцев, живших в разное время.

В «Автопортрете на фоне Московского Кремля» (1846) Василий Андреевич Тропинин (1776—1857), не слишком углубляясь в свои душевные тайники, изображает себя просто и правдиво: стареющим, с располневшей фигурой, с мягкими чертами открытого лица, с внимательными глазами, спокойно смотрящими из-за стекол очков. И хотя он не занят своей работой, Тропинин предстает перед нами именно как художник. Он изображает себя в повседневном рабочем, несколько небрежного вида костюме, с палитрой и кистями в руках. Он стоит в своей мастерской на фоне окна, за которым открывается панорама Московского Кремля. И это не случайно: Тропинин значительную часть творческой жизни прожил в Москве, в Москве он прославился как портретист. Москвичи охотно заказывали ему свои портреты, ценили его искусство. И он любил Москву. Увековечивая себя в автопортрете на склоне лет, когда можно уже подводить итоги жизни, Тропинин как бы суммирует и утверждает в себе самое главное: он —



Василий Андреевич Тропинин. Автопортрет на фоне
Московского Кремля. *Государственная Третьяковская галерея*

живописец, скромный труженик, и он — москвич. И этим он удовлетворен. Его образ ясен, спокоен и прост. Таким он себя видел, таким было и его искусство — искреннее, правдивое, понятное.



Орест Адамович Кипренский
Автопортрет с кистями за ухом
Государственная Третьяковская галерея

Живописца начала XIX века Ореста Адамовича Кипренского (1782—1836), судя по его многочисленным автопортретам, интересовал как сам творческий процесс живописи, так и становление, изменение во времени своей личности. Он внимательно вглядывается в себя и воспроизводит на холсте и черты своего лица, и то настроение, которое владеет им в этот миг.

В раннем «Автопортрете с кистями за ухом» (около 1809 г.) он изображает себя в мастерской, в рабочей блузе, с кистями за ухом. Боковое освещение создает резкие контрасты света и те-

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

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



О. А. Кипренский. Автопортрет
Государственная Третьяковская галерея

Сопоставление этих двух автопортретов показывает не только то, как менялся художник и его видение самого себя, но и как эволюционировало его творчество, как менялись задачи, которые он ставил и решал. В первом автопортрете он использовал как средство выразительности главным образом контрасты света и тени, которые позволяли ему довольно обоб-

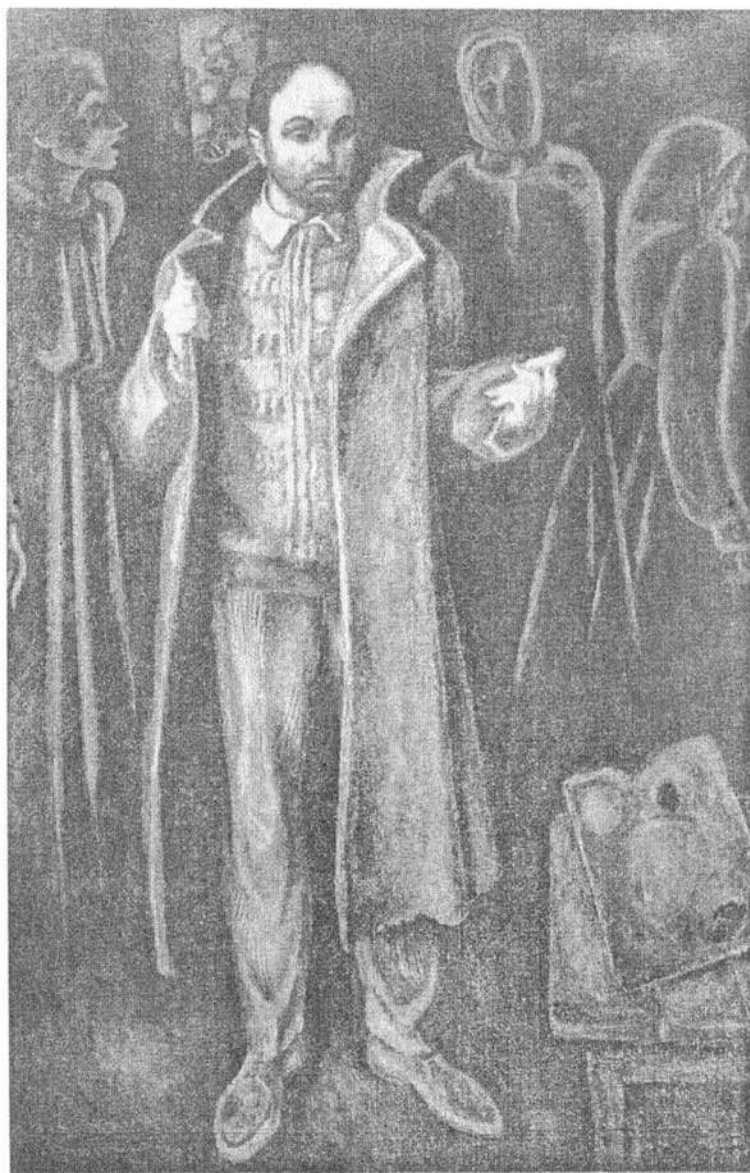
шенно лепить объем, выявлять форму. Во втором автопортрете он больше внимания уделяет цвету, с большей тщательностью и детализацией выписывает черты лица. С годами менялось отношение Кипренского к модели, к цвету, но в своих автопортретах он был постоянен в одном: он всегда видел себя художником, его волновал сам творческий процесс, и изображал он себя непосредственно за работой.

На «Автопортрете» 1848 года крупнейшего русского живописца первой половины XIX века Карла Павловича Брюллова (1799—1852) художник представлен устало сидящим в кресле. Искудавшая кисть руки безвольно свисает с подлокотника. Сама поза говорит о том, что силы покидают художника. Лицо болезненно-бледное, с синеватыми тенями под глазами. Вы сразу чувствуете, что это еще не очень старый, но очень больной человек. И действительно, этот портрет Брюллов писал сразу же после обострения болезни. Не только физические немощь и страдание передал Брюллов, но и страдание душевное, какой-то внутренний надлом. Глаза грустны, брови сдвинуты, беспокойно морщится лоб. Брюллова тревожат нерадостные мысли, будто, ощущая физическую боль и предчувствуя недалекий конец, он раздумывает о пройденной жизни, подводит ей итог, и этот итог его не только не радует и не успокаивает, а заставляет страдать. Так оно и было. Талантливый живописец, завоевавший славу первого художника России, в конце 40-х годов стал сознавать свою беспомощность перед новыми веяниями в искусстве, и это его удручало. Состояние тревоги мы ощущаем во всем облике художника. Два цвета господствуют в автопортрете — красный (кресло), буро-красный (фон) и черный (одежда), сочетание само по себе тревожное, беспокойное. На фоне этих контрастных цветов особенно болезненно-бледным выступает лицо Брюллова. Нет никаких намеков на профессиональные занятия. Не зная, кто изображен, можно было бы и не догадаться, что это портрет художника. Разве что его утонченно-артистический облик с беспокойными кудрями и особая одухотворенность говорят о том, что модель имеет прямое отношение к искусству. Но Брюллова его профессия в данном случае меньше всего интересует. Ему просто было необходимо в один из моментов глубоких переживаний в тот период жизни, когда он ощутил кризис своего искусства и неминуемое приближение конца, выразить себя в красках, излить свои чувства. И он это сделал со всей присущей его натуре страстностью и непосредственностью. Портрет написан широко, свободно, как будто бы художник не обдумывал его построение, а творил экспром-



Карл Павлович Брюллов. Автопортрет
Государственная Третьяковская галерея

том. Есть свидетельства современников Брюллова, что автопортрет был написан всего за два-три часа. И может быть, именно потому, что написан как бы на одном дыхании, он содержит такой сгусток и обнаженность душевных и физических переживаний художника, такую яркость и глубину психологической характеристики.



В. Е. Попков. Шинель отца
Государственная Третьяковская галерея

Автопортрет живописца советского периода Виктора Ефимовича Попкова (1932—1974), написанный в 1972 году, сложен по замыслу и необычен по живописному решению. Это одновременно и автопортрет и картина, называющаяся «Шинель отца». Название не случайно: солдатская шинель отца, которую сын-художник надел, — эта тяжелая, незатухающая память о войне — дала толчок его мыслям, привела его в особое эмоциональное состояние и побудила высказаться, поведать о себе средствами своего искусства. Шинель отца вызвала из небытия образы далекого прошлого, и они вспыхнули за его спиной тревожными всплесками ярких фиолетово-малиновых теней, как отблески войны и пожаров. Это образы реальных женщин, навеянные воспоминаниями, но теперь они лишь призраки, как бы выплывающие из темноты и вновь уходящие в небытие. Но, проплывая в сознании художника, они растеребили его душу, заставили серьезно задуматься. О чем его думы? Возможно, о прошлом, о безрадостном военном детстве, об отце, а может быть, и о будущем, о том, как должен жить, хранить в своей памяти крупицы прошлого, от которого только и осталось, что старая отцовская солдатская шинель.

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



Виктор Ефимович Попков

Пейзаж

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

Воспринимать природу целостно, видеть в ее проявлениях вечное, бессмертное, в обычном ее мотиве значительное, величественное — особое индивидуальное свойство художественного мышления. Таким мышлением обладал и выдающийся армянский живописец Мартирос Сергеевич Сарьян (1880—1972). Его



Мартирос Сергеевич Сарьян
Автопортрет

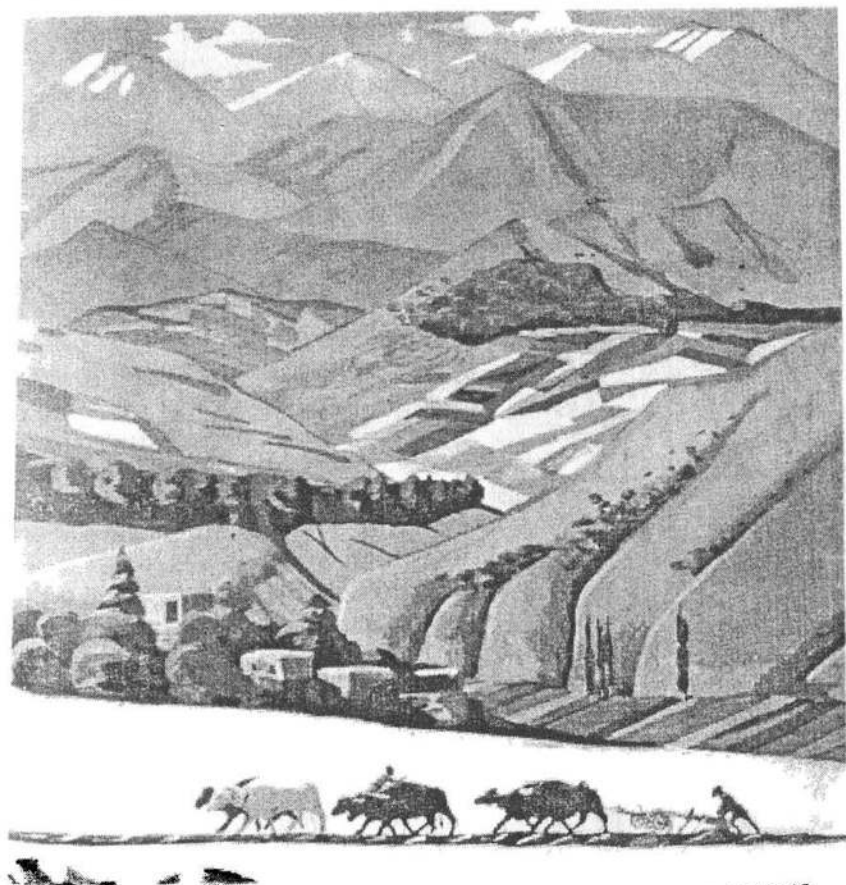
небольшое полотно «Горы» (1923) вместило как бы всю Армению с ее плодородными равнинами, горными пастбищами, селениями, лесами, альпийскими лугами и неприступными вершинами, прорезающими облака, с горячим солнцем и прозрачным воздухом, в котором краски приобретают особую насыщенность и звучность и воспринимаются локально.

Многочисленные, четко выявленные цветом, обобщенные планы неправдоподобно раздвигают и удаляют поле зрения, охватывая огромные пространства. В этой многоплановости, в чистых насыщенных цветах есть характерная для искусства Сарьяна декоративность.

Пейзаж Сарьяна не только обобщенно-эпический, монументальный,

ментальный образ прекрасной природы, вечной, неподвластной быстрому течению жизни, но и образ любимой Родины.

В отличие от эпического, монументального по своему звучанию пейзажа, в котором даже на маленьком по размеру полотне перед зрителем открываются величественные просторы земли, пейзаж лирический, как правило, заключает в свою раму сравнительно небольшое пространство, а иногда и совсем маленький уголок природы с приближенной к нему точкой зрения, с весьма ограниченной перспективой. Иногда сам мотив носит камерный, интимный характер. Но это не значит, что пейзаж лирический менее значителен, чем пейзаж эпический. Русский лирический пейзаж часто заключает в себе глубокое содержание. Объект лирического



М. С. Сарьян. Горы. Государственная Третьяковская галерея

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

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

В русском искусстве XIX века ведущее место занял пейзаж лирический, или, как его еще называют, пейзаж настроения. В 1871 году на Первой выставке Товарищества художников-передвижников появилась картина Алексея Кондратьевича Саврасова (1830—1897) «Грачи прилетели». Маленькая, скромная, она приковала к себе внимание посетителей выставки, вызвала восторг у крупнейших художников и критиков. Приобретенная Павлом Михайловичем Третьяковым (1832—1898), она навечно поселилась в стенах его галереи, стала хрестоматийно известной, но от этого не утратила своей притягательности. И поныне ни один посетитель Третьяковской галереи не может пройти мимо нее — такова ее сила воздействия. В чем же дело? Почему, несмотря на течение времени, на смену художественных направлений, не меняется отношение к этой картине, не пропадает ее обаяние?



Алексей Кондратьевич Саврасов
Портрет работы худ. В. Г. Перова

Художник запечатлел уголок сельской природы среднерусской полосы, ничем не примечательный, не блещущий особыми красотами, в один из дней ранней весны. Снег еще не везде сошел, но посерел, осел, появились лужи, и поля уже темнеют. Влажные облака не застилают все небо, легкий ветер гонит их, прорывая звонкую голубизну. Еще голы деревья, но у своих гнезд уже шумно хлопочут грачи — первые вестники весны. Сочетание теплых серо-коричневых и холодных серо-голубых тонов дает ощущение световоздушной среды, ее свежести и влажности, что так характерно для



А. К. Саврасов. Грачи прилетели
Государственная Третьяковская галерея

весенней природы. Тонко подмеченные признаки прихода весны — времени пробуждения природы: неяркий, даже серый день и вместе с тем удивительная звонкость красок, прозрачность воздуха, как бы пронизанного криками грачей, — наполняют пейзаж радостным чувством. Незримое присутствие

человека — над крышей одного из домов поднимается дымок — вносит в пейзаж теплоту.

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

Это потому, что живописец, ничего специально не присочиняя к натуре, остановился именно на таком реальном мотиве, который включил самые характерные черты русского сельского пейзажа: березки, бревенчатые темные избы, маленькую белую церковь с луковками глав, со стройным шатром колокольни, которую можно встретить только на Руси. Во всем этом, таком обыденном, распространенном, художник подметил особую прелесть и обаяние, подобно тому, как мы всегда находим их даже во внешне некрасивом, но любимом и дорогом нам человеке.

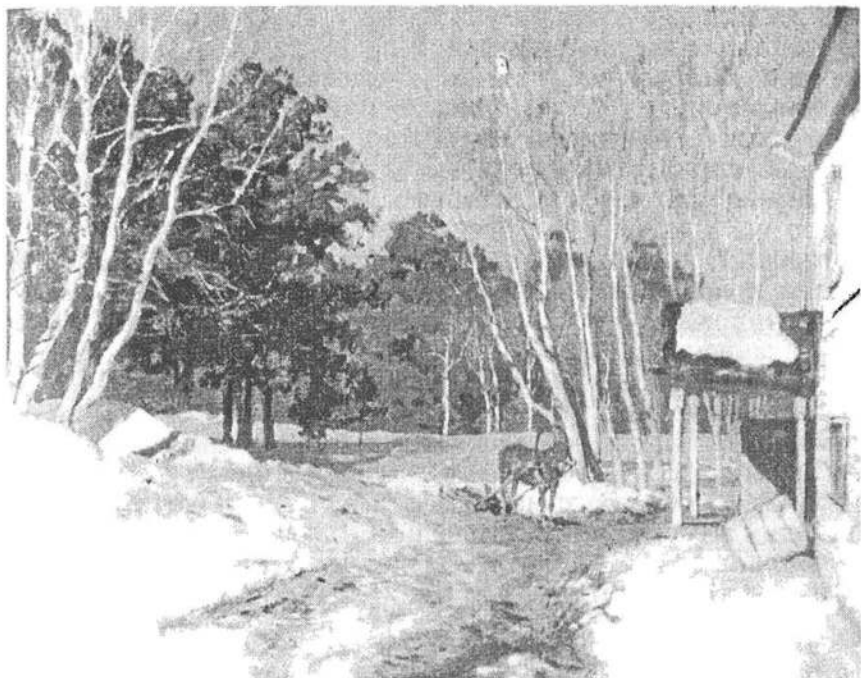
В маленьком уголке сельской природы узнается Россия. Так камерный пейзажный мотив перерастает в образ Родины, и ли-

рический пейзаж наполняется большим патриотическим содержанием. Если в эпическом пейзаже образ Родины возникает в нашем сознании через созерцание величественной панорамы природы, то в пейзаже лирическом мы скорее ее чувствуем, ощущаем в каждой детали, в каждой черточке. Такое чувство Родины вызывает у нас пейзаж Саврасова, и, очевидно, поэтому он так притягателен и популярен.

Превосходный мастер лирического пейзажа, певец русской природы, ученик А. Саврасова Исаак Ильич Левитан (1860—1900) очень тонко и чутко схватывал состояние природы в определенное время года и дня. Его «Март» (1895) звонок, солнечен. В тени лежит



Исаак Ильич Левитан
Портрет работы
худ. В. А. Серова. Фрагмент



И. И. Левитан. Март. Государственная Третьяковская галерея

глубокий снег, а на солнце обнажились дорожные колеи, с крыши падает капель. Солнце золотит стену дома, четко рисует зелень сосен и прозрачное розовое кружево голых веток берез на ярко-синем небе. От деревьев на снег ложатся темно-синие тени. Соседство теплых (золотистых) и холодных (белых, голубых) тонов усиливает их звучание и вместе с контрастами света и тени наполняет пейзаж ослепительным солнцем и свежим воздухом.

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

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

Художник не только верно воспроизвел цветовой и световоздушное состояние мартовской природы, но и выразил настроение, которое оно вызывает у человека.

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

Но лирический пейзаж мог приобретать у Левитана и далеко не камерное звучание.

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



И. И. Левитан. Владимирка
Государственная Третьяковская галерея

Пейзаж с многоплановым пространством, с огромным небом, распластанной землей, уводящей взгляд куда-то в бесконечную даль дорогой, с сумрачным, приглушенным колоритом, богатство цветовых оттенков которого приведено к единству холодноватыми серо-зеленым и серо-голубоватым тонами, вселяет в нас чувство одиночества, заброшенности, тоски и тревоги. А если вспомнить, что изображенная здесь дорога — та печально знаменитая Владимирка, по которой шли на каторгу, в Сибирь, ссылаемые царским правительством, и среди страдальцев, гремящих кандалами, многие были борцами за народное счастье, станет еще грустнее. Так пейзаж лирический, пейзаж настроения начинает звучать драматически, приобретает социальную окраску.

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

Русского живописца Федора Александровича Васильева (1850—1873) привлекала природа не в спокойном состоянии, а в те моменты, когда в ней все изменчиво, напряженно: надвигается буря, бушует ветер или после только что пронесшейся грозы и ливня начинает проясняться, свет борется с тьмой, а шум сменяется тишиной. Его волновала «драматическая» жизнь природы. В его пейзаже «Перед дождем» (1870) все в движении. Грозовые темно-сизые тучи, несущие в себе тяжелую влагу, готовые вот-вот пролиться дождем, закрыли все небо; гонимые ветром, они наплывают друг на друга. Вырывающийся из-за туч солнечный свет выхватывает из тьмы и резко высветляет луг, отдельные кусты, зажигает кроны деревьев ярко-оранжевым тревожным пламенем. Сильные



Федор Александрович Васильев
*Портрет работы
худ. И. Н. Крамского*



Ф. А. Васильев. Перед дождем
Государственная Третьяковская галерея

порывы ветра клонят огромные деревья, разметывают кусты, вспенивают воду в маленькой речушке. Она бурлит под утлым мостиком, по которому спешат, спасаясь от стремительно надвигающейся грозы, женщины.

В природе идет борьба, и обычный неказистый сельский вид становится величественным. Бурное движение, в котором находятся все элементы композиции, контрасты света и тени, контрасты цвета, тревожат, волнуют. По силе эмоций, по накалу чувств пейзаж Васильева романтичен.

Пейзажист может передать не только состояние природы, выразить через природу не только свое настроение, но и дух своей эпохи.

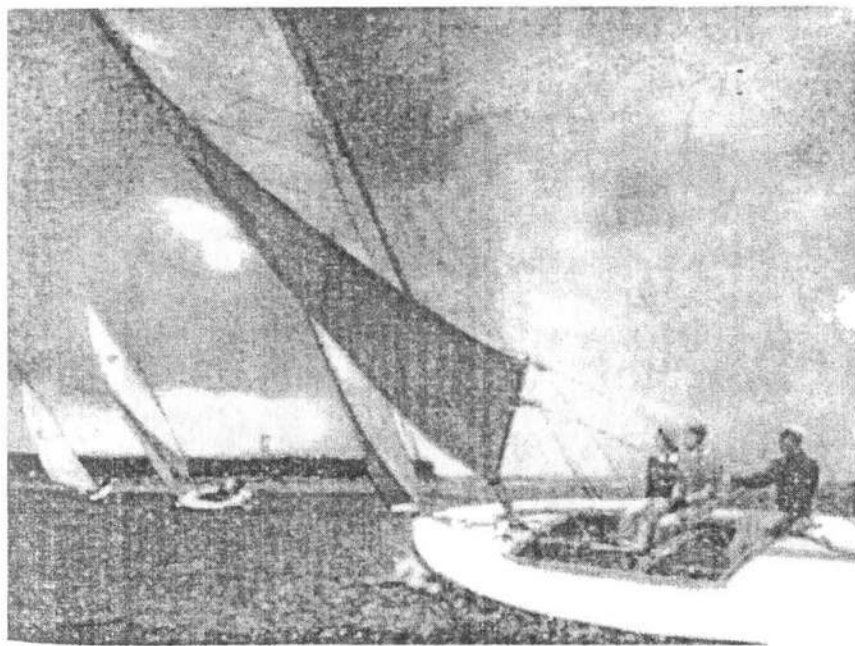
В пейзаже художника Георгия Григорьевича Нисского (1903—1987) «На взморье» (1946) все полно движения: плывут тучи, волнуется море, вздымая волны, по волнам летит яхта, сильный ветер кренит ее, надувает паруса, и люди, управляющие яхтой, смело вступают в единоборство со стихией.

Воспеваемые Нисским отвага, дерзновение, романтика, влекущие человека в беспредельные морские дали, как нельзя

лучше отражали напряженную, бурную жизнь нашей страны, восстанавливающей разрушенное войной народное хозяйство, когда вновь мореплаватели разведывали новые водные пути, исследователи открывали новые земли. И этого художник достиг не столько изображением конкретных примет времени, сколько художественно-образным построением картины — светлым колоритом, в котором значительное место отведено белому цвету, смелой динамичной композицией: срезанная рамой яхта на переднем плане, в центре парус, решительной диагональю пересекающий высокое небо и морскую даль.



Георгий Григорьевич
Нисский

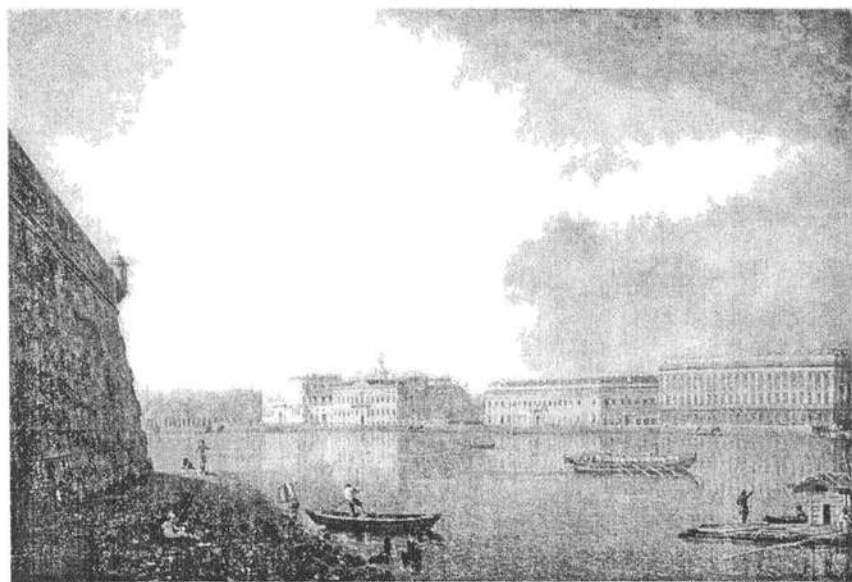


Г. Г. Нисский. На взморье. Государственная Третьяковская галерея



Федор Яковлевич Алексеев
*Портрет работы
худ. М. И. Терехова*

Остановимся теперь на пейзаже, где объектом изображения является город. Пейзаж Федора Яковлевича Алексеева (между 1753/55—1824) «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794) как будто документально точный портрет Петербурга. Здесь все достоверно и узнаваемо: и Петропавловская крепость, и строгие фасады дворцов на другом берегу Невы — на них можно пересчитать колонны, балконы, окна — так тщательно выписаны все их архитектурные детали. Но художнику важна не только эта достоверность, но облик города в его индивидуальной характеристике. В четком ритме светлых фасадов дворцов, выстроившихся правильной шеренгой вдоль Невы и отражаю-



Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. *Государственная Третьяковская галерея*

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

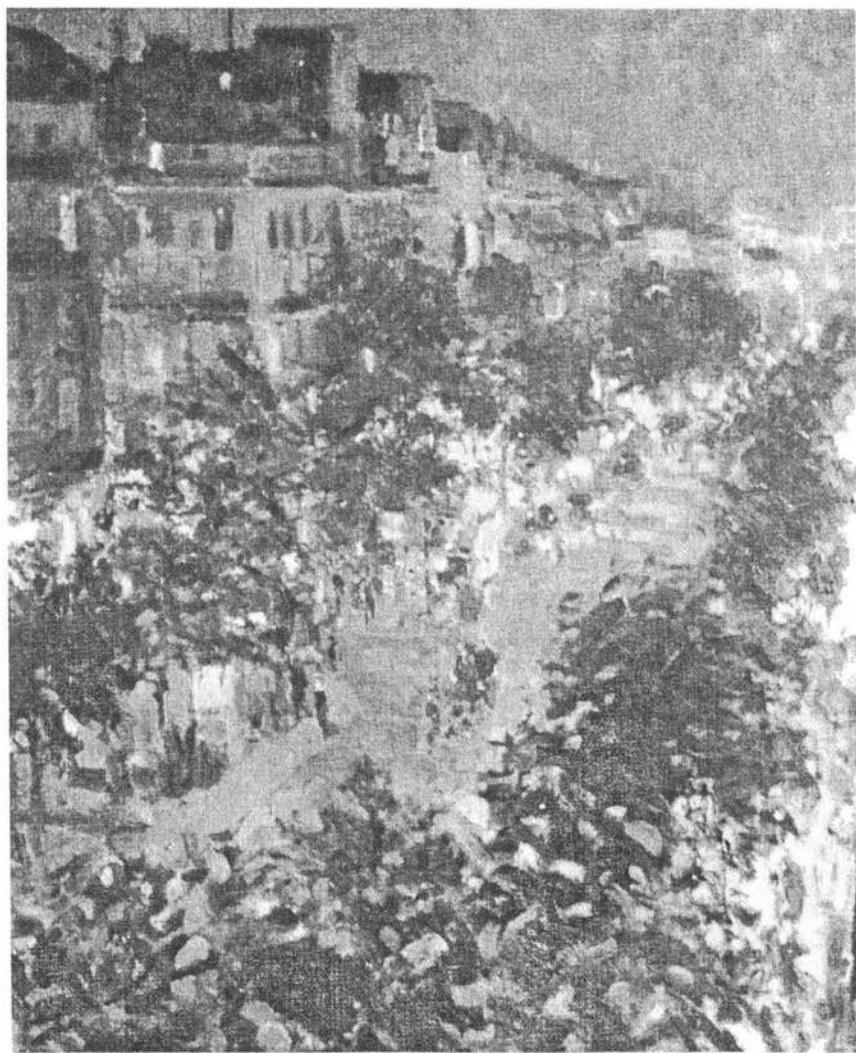
Прекрасный город на картине Алексева, как подобает столице, полон жизни и энергии: на берегу люди заняты различными делами и работами, по реке снуют лодки, плывут галеры и плоты.

Целое столетие отделяет творчество Федора Алексева от творчества Константина Алексеевича Коровина (1861—1939), большого мастера городского пейзажа. Пейзаж Коровина «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908) — это тоже образ столичного города, но как далек он от алексеевского Петербурга.

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



Константин Алексеевич Коровин
Портрет работы худ. В. А. Серова
Фрагмент



К. А. Коровин. Париж ночью. Итальянский бульвар
Государственная Третьяковская галерея

Документальность, «портретность» деталей Коровина совершенно не интересует. Очень суммарно он пишет дома, которые определяют границы и направление улицы, перспективно сокращаясь и уходя вглубь картины. Их нельзя рассмотреть в

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

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

И еще один городской пейзаж, еще один образ столицы — образ новой, советской Москвы в картине художника Юрия Ивановича Пименова (1903—1977) «Новая Москва» (1937). Название полотна полностью выражает его содер-



Юрий Иванович Пименов



Ю. И. Пименов. Новая Москва
Государственная Третьяковская галерея

жание. Перед нами предстает Москва такой, какой она была в 30-е годы, когда превращалась в город с широкими улицами и площадями, оживленными современными видами транспорта. В картине Пименова легко узнается центр столицы — Охотный ряд со зданиями Государственной Думы, а в те годы Госплана СССР, гостиницы «Москва», Дома Союзов. Но не столько эта «портретность» создает образ современной Москвы, сколько бодрый, стремительный ритм жизни ее улиц.

Если Алексеев наблюдал Петербург, его Дворцовую набережную, несколько издалека, стоя на другом берегу реки, а Коровин видел жизнь одной из оживленных улиц Парижа сверху, находясь в одном из его домов, то Пименов вышел прямо на середину широкой магистрали и увлек за собой зрителя. Он

прибегнул к своеобразному композиционному решению картины: на первом плане он поместил наполовину срезанную рамой открытую машину, за рулем которой сидит спиной к зрителю женщина. Художник, а вместе с ним и зритель, смотрящий на картину, ощущает себя пассажиром, мчащимся вместе с женщиной-водителем по Охотному ряду. При быстром движении глаз лишь бегло фиксирует проносящиеся мимо дома, прохожих, которые воспринимаются нечетко, расплывчато. Живописец, как бы вводя зрителя в уличное движение, дает ему почувствовать стремительный ритм жизни большого современного города.

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

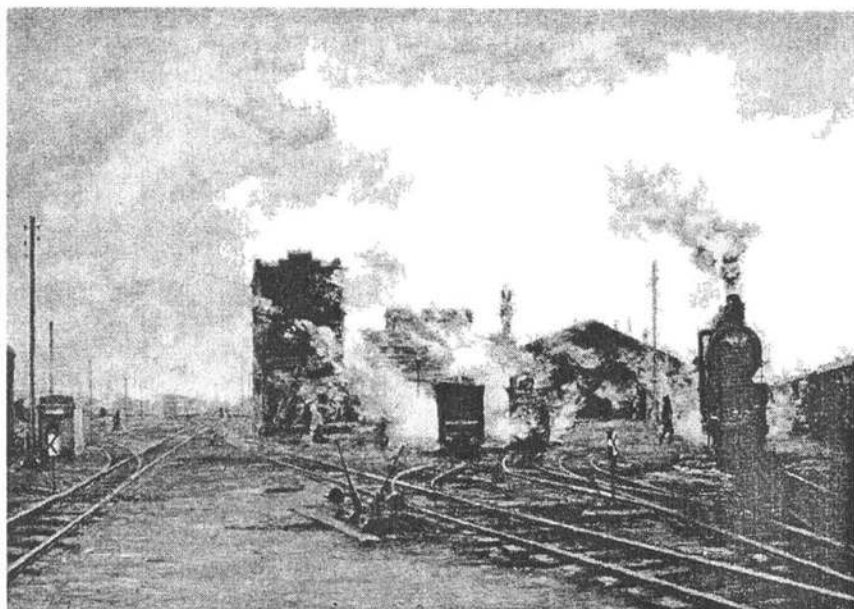
Москва у Пименова светлая, весенне-праздничная. Праздничность не только в красных транспарантах и развевающихся флагах, но и в цветах гвоздики на ветровом стекле машины, и в нарядном платье женщины, и во всем светлом, легком колорите. Образ новой Москвы в картине Пименова созвучен образу столицы, воспетой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

В искусстве советского периода большое развитие получил пейзаж индустриальный. Этот жанр возник в первые годы советской власти, когда молодая страна, едва залечив раны после Гражданской войны и разрухи, стала созидать, строить.

Основоположителем индустриального пейзажа стал художник Борис Николаевич Яковлев (1890—1972). В 1923 году он написал картину «Транспорт налаживается», которая до сих пор остается одним из лучших произведений этого жанра.



Борис Николаевич Яковлев



Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается
Государственная Третьяковская галерея

В деятельной жизни железнодорожного депо, в разбеге рельсов, в густых клубах пара маневрирующего паровоза, в особой атмосфере слаженности и порядка заключена мысль о том, что не только транспорт, но и вся жизнь страны налаживается. В основе эмоционального строя образа лежит чувство радостного удовлетворения, переданное художником романтически приподнято.

Натюрморт

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

При воспроизведении вещественного мира сказывается личное отношение к нему живописца. С одной стороны, объективная сущность вещи, выражаемая в ее форме, цвете, фактуре; с другой — индивидуальность художника, воспринимающего эту вещь. Обе эти стороны — объективная и субъективная — неразрывно переплетаются. Известный художник Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878—1939), прекрасный мастер жанра натюрморта, определил его так: «Натюрморт — это одна из острых бесед живописца с натурой. В нем сюжет и психологизм не загораживают определение предмета в пространстве. Каков есть предмет,



Кузьма Сергеевич
Петров-Водкин. *Автопортрет*

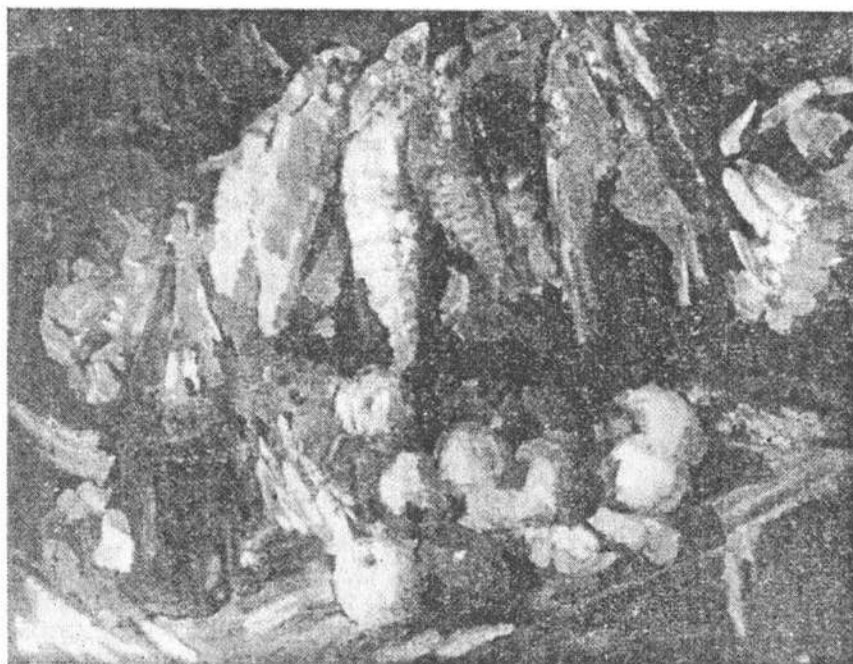
где он и где я, воспринимающий этот предмет, в этом основное требование натюрморта. И в этом большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем»¹. В силу своего психического склада и мировосприятия художник именно так, под таким углом зрения, видит те или иные предметы и открывает перед нами их свойства и качества, которые могли бы быть не увидены, а следовательно, и не познаны нами.

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

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

Константина Коровина захватывает чувственная красочность предметного мира, и он, наслаждаясь ею, спешит ее запечатлеть. В натюрморте «Рыбы, вино и фрукты» (1916) широкие,

Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1970. С. 481.

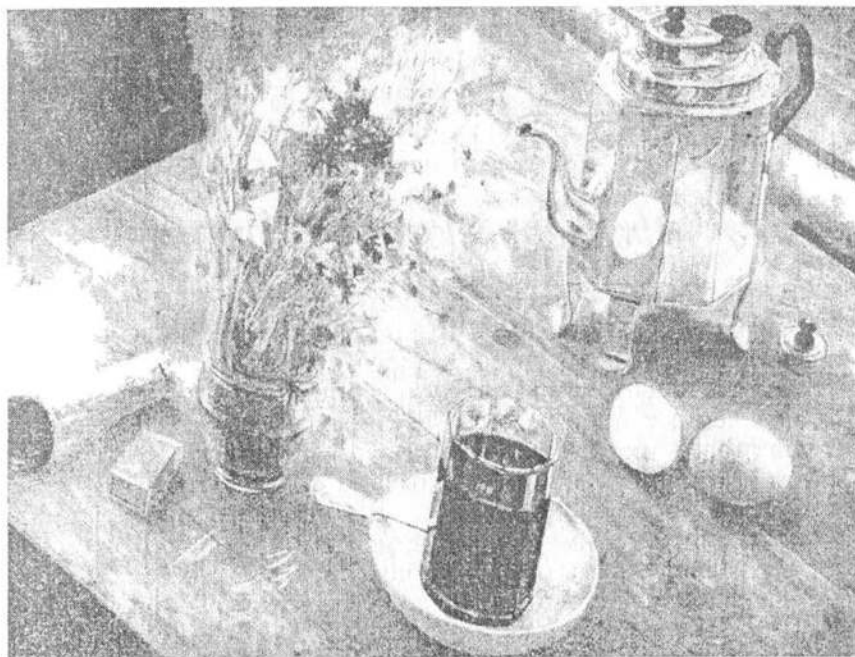


К. А. Коровин. Рыбы, вино и фрукты
Государственная Третьяковская галерея

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

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

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



К. С. Петров-Водкин. Утренний натюрморт
Государственный Русский музей

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

Древнерусская живопись

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

Очень точно о восприятии древнерусской живописи писал один из крупнейших знатоков искусства, академик В. Н. Лазарев: «Широкая публика по-настоящему поняла эстетическую ценность иконы только в 1913 году, после Московской выставки древнерусского искусства, на которой фигурировало мно-

жество замечательных икон XV — XVI веков. Как бы внезапно спала пелена, застилавшая подлинный лик русской живописи. Вместо темных, мрачных, покрытых толстым слоем олифы икон увидели прекраснейшие произведения искусства, которые могли бы оказать честь любому народу. Эти расчищенные иконы горели яркими, как самоцветные камни, красками, полыхали пламенем киновари, ласкали глаз тончайшими оттенками нежных розовых, фиолетовых и золотисто-желтых цветов, приковывали к себе внимание невиданной красотой белоснежных и голубых тонов. И сразу же стало очевидно, что это искусство не было ни аскетическим, ни суровым, ни фанатичным, что в нем ярко отразилось живое народное творчество, что оно перекликается своей просветленностью и какой-то особой ясностью в строе своих форм с античной живописью, что его следует рассматривать как одно из самых совершенных проявлений русского гения»¹.

В первые годы советской власти, в 1918 году, была образована Всероссийская реставрационная комиссия, очень много сделавшая для розыска и сохранения древнерусской живописи. Ныне миллионы любителей искусства в многочисленных музеях страны могут познакомиться с прекрасными творениями живописцев Древней Руси, находящимися под охраной нашего государства.

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

Иконы писались на деревянных досках, специально обработанных, покрытых особым составом (левкасом), темперой — краской, разведенной на яичном желтке. Краски наносились на поверхность доски мелкими мазками, образуя гладкую живописную поверхность. Краски не смешивались на палитре, а наносились на левкас в чистом виде, покрывая большие плоскости локальным цветом. Объем ликов создавался путем постепенного нанесения на основной более или менее красочный тон, так называемый санкирь, той же краски более светлого тона с добавлением белил. Такой прием назывался охрением (вохрением), так как в основном использовалась охра. Поверх охрения, чтобы подчеркнуть выступающие части, ху-

¹ Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М.: Наука, 1970. С. 7

дожники клали мазки белил — движки, пробелá. Пробела и движки высветляли отдельные части ликом, фигур и в сочетании с более темной санкирью выявляли объем. Иногда при выявлении объема движки уступали место иному приему — мягкому и плавному переходу красок от темной к более светлой, так называемой плави.

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

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

Цвет в иконах был в значительной мере символическим. Золото и пурпур символизировали царственность и, исходя из народных представлений, ассоциировались с сиянием солнца, олицетворяли тепло, энергию, красоту; белый — признак чистоты; голубой цвет ассоциировался с небесной сферой.

Цвет в древнерусской живописи — одно из главных средств выражения ее содержания. И здесь на первое место выступают его эмоциональные и эстетические качества. Художник, учитывая требования канона и символику, так располагал цветовые пятна на плоскости, так их сочетал друг с другом, то мягко сопоставляя близкие по тону, то противопоставляя контрастные, что они начинали звучать в определенном

эмоциональном ключе, создавая то ощущение покоя, ясности, то напряжения, неуспокоенности. Эмоциональность колористического строя икон действовала на чувства древнерусского человека, как действует и на нас, современных зрителей, которым чужда традиционность и подчас непонятна символика их цвета. Кроме того, цвета в древнерусской живописи создают такие сочетания и ритмы, которые наш глаз воспринимает как гармоничные, красивые, доставляющие нам наслаждение.

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

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

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

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

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

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

Иконы, как правило, предназначались для церковных интерьеров, для обозрения их многими людьми с большого расстоя-

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

Казалось бы, каноническая тематика, заранее заданная форма иконописи должны были заключить и ее содержание в строгие узкие рамки. Но древнерусские мастера в канонических композициях умели выражать значительные исторические события и жизненные явления, глубокие мысли, общественные и эстетические идеалы своего времени. Хотя древнерусская иконопись находилась под влиянием господствующих классов феодального государства и официальной Церкви, но создавалась она народными мастерами, которые привносили в нее свои вкусы, выражали в ней свои представления о нравственности и красоте. Иконы писались живописцами, художниками. И как бы ни были они скованы канонами, творческая индивидуальность давала о себе знать, и тем ярче, чем талантливее был художник. Для современного зрителя в искусстве Древней Руси сказались талантливость наших предков, особенность нашей древней культуры, самобытной, яркой, внесшей существенный вклад в общемировую средневековую культуру.

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

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

иконописи в образах архангела Михаила — покровителя воинства, святых воинов Георгия, Дмитрия Солунского, Федора Стратилата.

Архангел Михаил на иконе XIV века, происходящей из Тве-ри, представлен мужественным воином. На нем воинское оде-яние — латы, кольчуга, плащ. Лик его, с резко затемненными глазами, со сдвинутыми бровями, суров. В правой руке он держит вынутый из ножен и поднятый перед собой меч, как бы принося клятву. Нимб вокруг головы и огромные крылья сви-детельствуют о его божественной принадлежности. Фигура ар-хангела внешне неподвижна, статична. Это ощущение рожда-ется фронтально изображенным ликом, помещенным строго по центральной оси композиции, симметрично обрамляющими его тяжелыми, неподвижными, поднятыми на уровень головы кры-льями, спокойно спадающими вертикальными складками пла-ща. Но легкий изгиб фигуры, чуть выдвинутое вперед плечо и левое бедро, широко расставленные ноги, как бы делающие шаг, придают ей движение. Совмещение в этом образе двух противоположных начал — статичности и движения — вызы-вает чувство напряженности. Воин как будто весь внутренне со-бран и готов к битве. Напряженно звучат и насыщенные, не-сколько сумрачные цвета: темно-вишневый, малиново-красный и переходящий в черноту зеленый.

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

Красивые кони, на которых восседают князья (Борис на вороном, Глеб на гнедом), показаны в движении — их перед-ние ноги легко касаются горок, а задние как бы парят над зем-лей. Создается впечатление, что кони перепрыгивают через горки. Они скачут рядом, но гнедой конь чуть выступает впе-ред, рамой срезаются передняя нога одного коня и задняя дру-гого. Этим приемом еще больше подчеркивается движение ко-ней, дается понять, что их бег продолжается и за пределами ра-мы. И в то же время композиция строго уравновешена. Фи-гуры всадников занимают центр композиции, горки обрамля-ют их с двух сторон, замыкая условное пространство. Таким образом, подчеркнутое движение коней никак не нарушает спо-койно-устойчивое, замкнутое иконное изображение.



Икона «Борис и Глеб». Московская школа. XIV в.
Государственная Третьяковская галерея

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

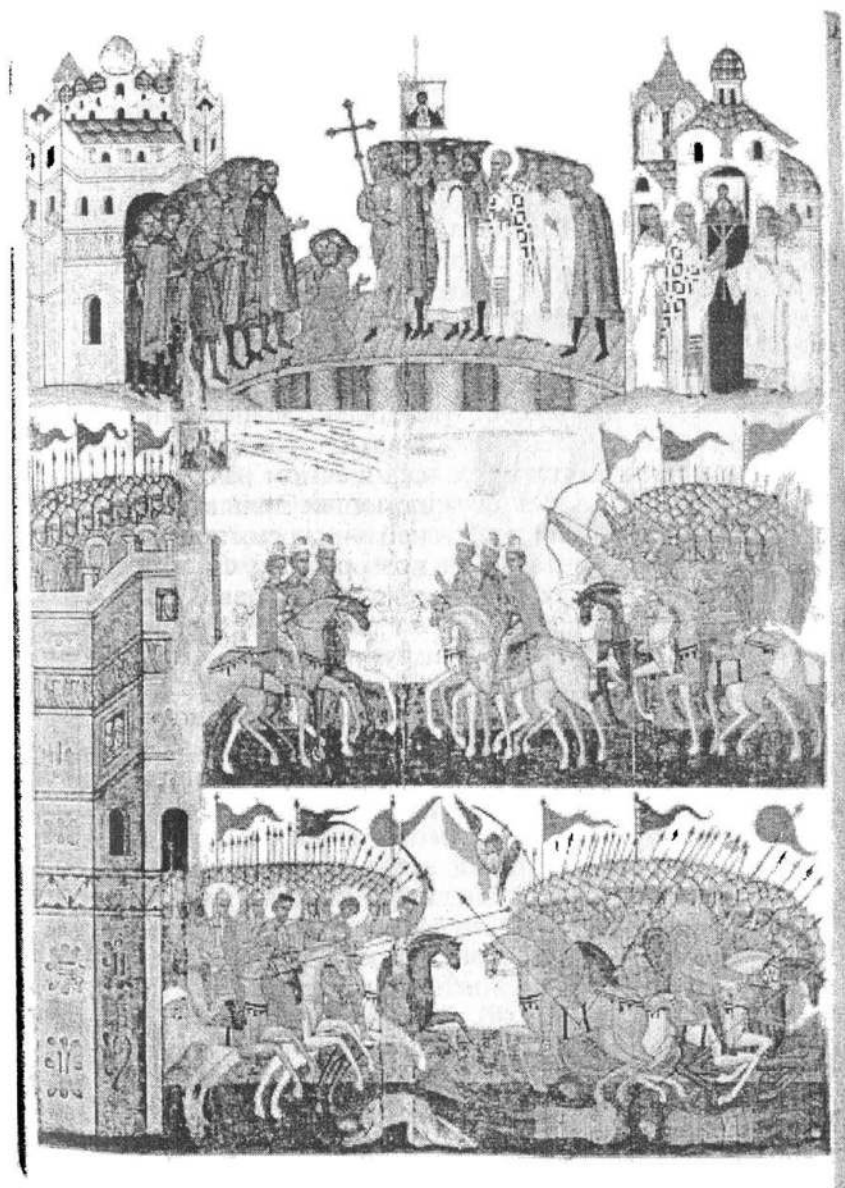
Немногие цвета изысканно и тонко согласуются между собой: зеленовато-стальной кафтана и мягкий розово-красный плаща на Борисе, густо-вишневый и темно-изумрудный в одежде Глеба; иссиня-черный цвет вороного коня и буро-красный гнедого. Эти довольно густые цвета в свою очередь контрастно сочетаются с нежными,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

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

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

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

В нижнем ярусе событие развивается дальше. Новгородцы принимают бой — их конница выезжает из кремлевских ворот навстречу суздальцам. И вот суздальцы терпят поражение, их ряды, стройные и сомкнутые в среднем ярусе, дрогнули, смешались, часть конницы уже повернула назад, кони топчут



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



убитых. Этот последовательный изобразительный рассказ построен четко, в нем нет ничего лишнего, но и не упущено ничего важного. Он очень нагляден, хорошо прочитывается.

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

Все элементы изображения — архитектура, фигуры людей, животных — рисуются силуэтно на нейтральном фоне. Чистые краски — звонкая киноварь, светлые охры, яркая зеленая, которыми написаны фигуры, в сочетании с белым фоном звучат радостно, мажорно. И это оправдано сюжетом. Ведь икона, написанная новгородцем, посвященная одной из славных страниц истории его города, воспевала воинскую доблесть его жителей, их независимость. В XV веке, когда икона писалась и Новгород всеми силами пытался удержать

свою независимость от Москвы, эта тема стала особенно популярной, так как напоминала новгородцам об их былом могуществе и воодушевляла на борьбу с Москвой (теперь под суздальцами подразумевались москвичи).

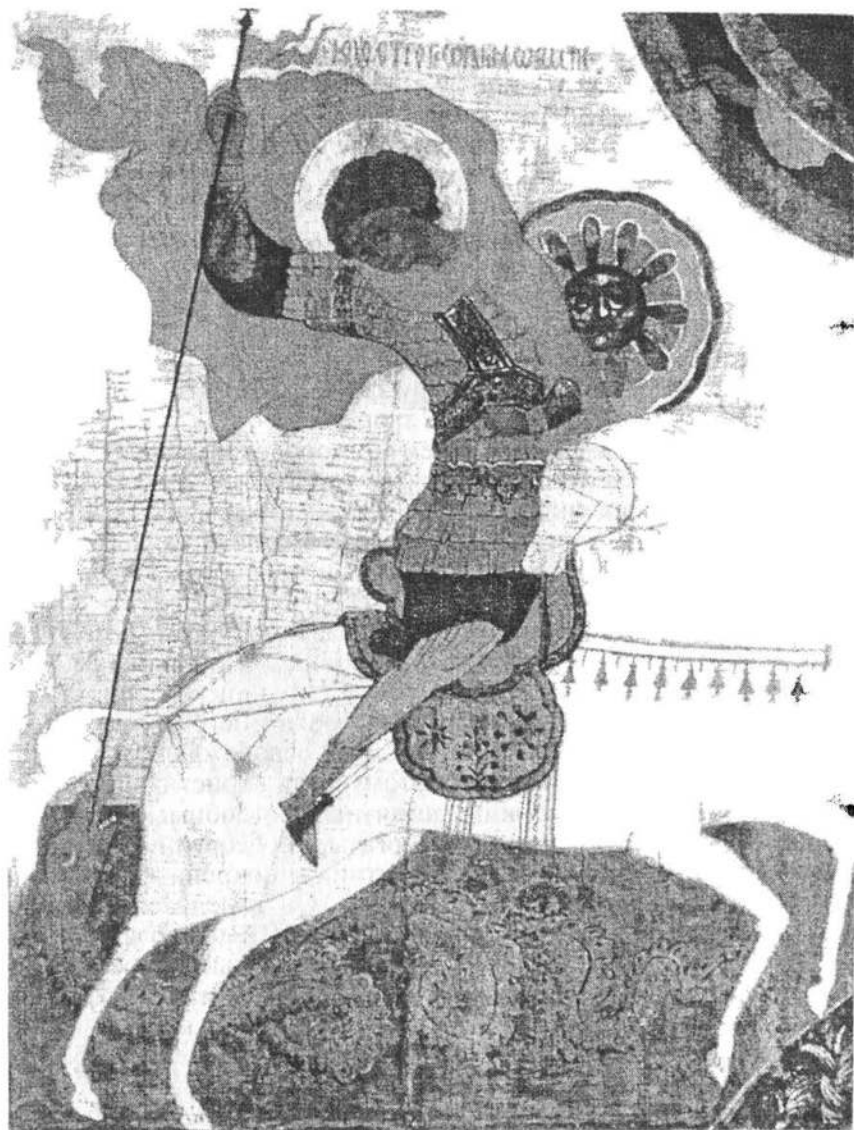
Древнерусское искусство открывает для нас не только духовную жизнь наших предков, но на поздних этапах своего существования и их жизнь бытовую, повседневную.

Иконопись, как уже говорилось, была официальным искусством, служившим Церкви. Но ее создателями были в большинстве своем мастера, вышедшие из народа. Они привносили в свои творения свой вкус, свое понимание прекрасного, подчас заметно отступая от канонизированных образцов, создавая произведения подлинно русские, в которых угадывались традиции исконного народного творчества.

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

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

На одних изображениях чудо Георгия воспроизводится обстоятельно, со всеми подробностями, с присутствием царевны,



Икона «Чудо Георгия о змие»
Новгородская школа. XV в.
Государственная Третьяковская галерея



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

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

Очертания изогнувшейся фигуры Георгия, развевающегося плаща, круглого щита, упругая линия шеи и крупа коня обра-

зуют дугу, концы которой соединяются прямой линией копы, благодаря чему изображение, как отмечают некоторые искусствоведы, напоминает натянутый лук.

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

Автор этой иконы, очевидно, был близок к народному искусству. Как и народным мастерам, ему присуще чувство декоративности, линейной и цветовой ритмичности, тяготение к открытым, звучным цветам, к плоскостности, к бесхитростной нарядности и узорчюю. Колорит этого произведения построен на противопоставлениях и сочетаниях немногих ярких цветов: желтого, белого, красного, зеленого. На светло-желто-золотистом (первоначально было золото) фоне загорается алый цвет плаща, а на его фоне вновь — желтый цвет нимба. Красный цвет неоднократно повторяется — в седле, в языке дракона, в сбруе коня. Ритмически повторяются и мягко, певуче округляющиеся линии, обрисовывающие коня и святого Георгия, щит, потник, седло.

Белый силуэт коня красиво смотрится на желтом фоне. Конь наряден. Его сбруя украшена разноцветными кистями, потник покрывает орнамент в виде дерева и солнца по бокам, — орнамент, так часто встречаемый в народных вышивках. Даже хвост коня витиевато закручен.

Узорчье, столь любимое русским человеком, пронизывает все изображение. Но вместе с тем орнамент дается с большим тактом и очень к месту: орнаментированы доспехи святого Георгия, сбруя коня. Щит святого Георгия украшен изображением солнца, которое встречается в русской народной резьбе по дереву, в вышивках и олицетворяет божественную силу.

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

Но жил и работал в конце XIV — начале XV века гениальный художник, чье творчество оставило блистательный след во всей древнерусской культуре и чье имя дошло до нас. Это Андрей Рублев (ок. 1360/70 — ок. 1430).

XV век проходил в борьбе за объединение русских земель вокруг Москвы. Росло национальное самосознание русских

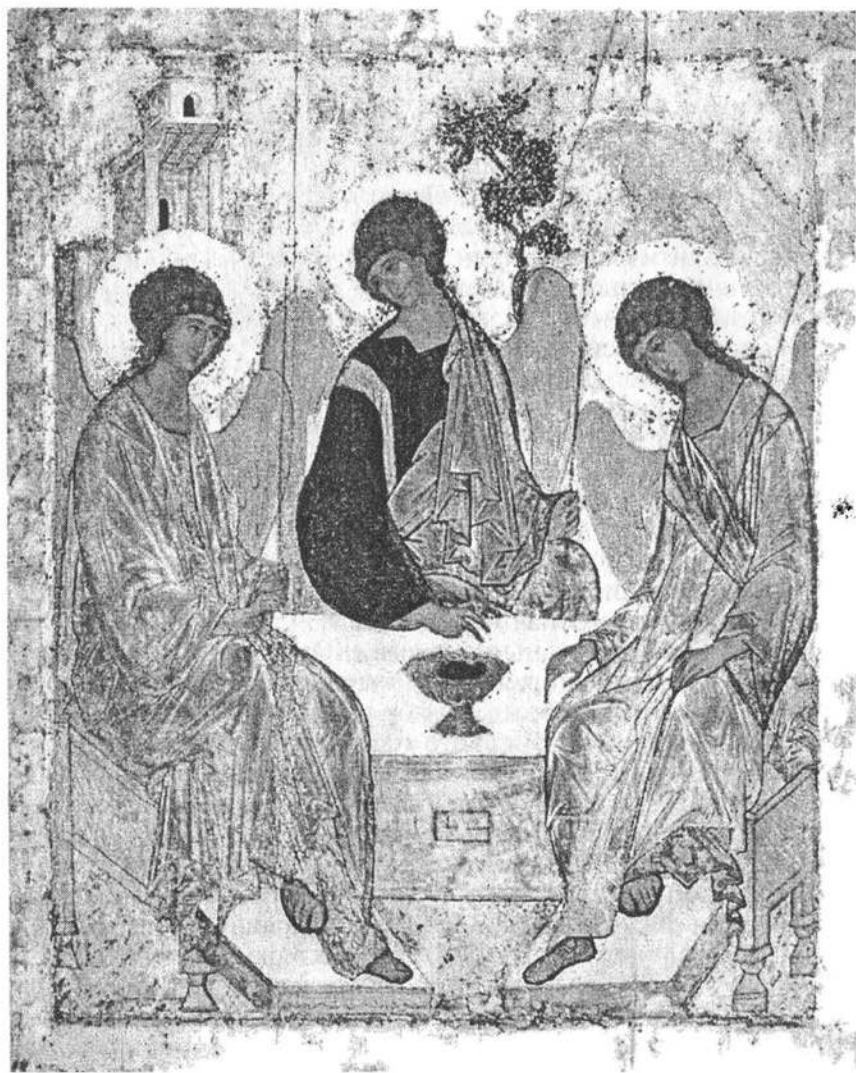
людей. Художественным летописцем этого периода жизни Руси и был Андрей Рублев. На его мировоззрение, несомненно, большое воздействие оказали патриотические и гуманистические идеи той эпохи, одним из выразителей которых был святой Сергей Радонежский. Он принимал активное участие в политической жизни страны и сыграл значительную роль в подготовке Куликовской битвы. Понимая, как важно для Руси единство ее земель, он призывал князей к дружбе, к прекращению междоусобных распрей. Всемирно известная теперь икона «Троица» (ок. 1411 или ок. 1422—1427) написана Андреем Рублевым, как свидетельствует дошедший до нас письменный источник, «в похвалу Сергию Радонежскому». Ее содержание сложно и многозначно. Оно не исчерпывается религиозными идеями. Оно значительно шире и выражает идею, которая была очень важна для Руси того времени, времени освобождения от иноземной зависимости и формирования единого Русского государства во главе с Москвой. Это идея всеобщего единения. Как отмечает В. Н. Лазарев, «в «Троице» оказалась воплощенной в совершенных художественных формах страстная мечта лучших русских людей о том социальном мире и согласии, которые они тщетно искали в современной им действительности и которые не были осуществимы в тогдашних исторических условиях. И поскольку мечта эта была чистой, благородной и высокочеловечной, она приобрела исключительную широту звучания»¹.

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

Мы, современные зрители, далекие от мировоззрения, символики и верований средневекового человека, ясно ощущаем молчаливое согласие, которое объединяет участников трапезы.



Андрей Рублев
С миниатюры XVI в.



А. Рублев. Троица. *Государственная Третьяковская галерея*

Художник смог внешне простыми, но точно найденными и до совершенства отточенными средствами, как это всегда бывает в гениальном решении, донести до зрителя большое содержание, глубокие мысли и чувства. Рублев нашел, кажется, самое

простое и мудрое для выражения идей единства, мира и согласия композиционное построение. Он подчинил изображение мотиву круга. И действительно, что может лучше выразить ощущение слитности, целостности, как не плавная непрерывность круга. Этот мотив развивается в мягких, плавных, как бы круглящихся линиях плеч, очертаниях слегка склоненных голов в нирванах, распахнутых за спинами крыльях.

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

Но Рублев не только делает их похожими, но и вносит едва уловимые различия в их облик. Фигура среднего ангела чуть крупнее и, если можно так сказать, мужественнее, чем другие, его поза спокойна и непринужденна, линия контура удивительно плавна, лицо печально. Легкому склонению его головы вторит дерево. В облике левого ангела проступает некоторая сдержанность и строгость. Он сидит прямо, почти не склоняя головы, и его выпрямленность подчеркивают вертикали возвышающихся над ним палат. В выражении лица с огромными глазами и сдвинутыми бровями проглядывает скорбь. Фигура правого ангела особенно хрупка и нежна, голова его низко склонена (ее наклон повторяет силуэт горки), а лицо задумчиво и кротко. Возвышенно-прекрасные и традиционные образы небожителей христианской религии у Андрея Рублева приобрели человечность, одухотворенность и поэтичность, которые делают их понятными и волнующе-притягательными для зрителя.

Идею покоя, согласия, внутренней гармонии развивает цвет. Золото крыльев ангелов служит как бы фоном для чистых, звонко-холодных цветов их одеяний: розовато-сиреневого, нежного зеленого, густо-вишневого и необыкновенно звонкого голубого, который в большей или меньшей степени звучит в одежде всех троих, символизируя их единство. Голубой цвет, звонкость

которого усиливается контрастным по отношению к нему золотистым, доминирует в изображении. Он объединяет, подчиняет себе колористическую гамму, создает цветовое единство. Им определяется эмоциональный настрой произведения — впечатление покоя, ясности, гармонии. Как линейное построение иконы, основанное на мотиве круга, на варьирующихся кривых, которые разнообразятся игрой четких и строгих прямых линий (в очертаниях палат, в складках одежды и т. д.), образует музыкальные ритмы, сливающиеся в гармоническое звучание, так и цвета в своих сочетаниях как бы извлекают тихую, светлую музыку.

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

Графика



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

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

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

Подобно живописи, произведения графики могут иметь самостоятельное значение. Это станковая графика. Но есть графические произведения, тесно связанные с литературным текстом и составляющие с ним идейно-художественное единство. Одновременно они оформляют и украшают книгу, газету. Это книжные иллюстрации и журнально-газетная графика.

Мы ограничимся беседой о графике станковой и иллюстративной.

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

Чтобы не повторяться, не будем останавливаться специально на жанрах графики, а сосредоточим внимание на различной графической технике, ее специфике и выразительности, на использовании художественных возможностей этой техники разными мастерами в целях наиболее убедительного и глубокого раскрытия темы, образа.

Рисунок

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

Прекрасными рисовальщиками бывают не только художники-графики, но и живописцы, скульпторы. Некоторые из них не только используют рисунок для выполнения подготовительных этюдов и эскизов к живописным и скульптурным работам, но и создают в рисунке самостоятельные произведения, вошедшие в сокровищницу русского графического искусства. Каждый из них по-своему применяет карандаш, уголь, тушь, извлекая из этих графических материалов максимум возможностей.

Валентина Серова увлекала выразительность чистой и гибкой линии, проводимой карандашом на белом листе бумаги. Иногда он сочетал сплошную, легко текущую линию с энергичной штриховкой. В карандашном портрете балерины Тамары Платоновны Карсавиной (1909) певучая линия, то скользя легко и беспрерывно, то прерываясь и исчеза, обрисовывает изящную фигуру артистки. Два-три штриха дают намек на легкое платье, облегающее гибкий стан. Свободно лежащие в разных направлениях, то прямые параллельные, то закручивающиеся штрихи воссоздают прическу. По контрасту с пышной прической особенно нежным и чистым рисуется профиль женского лица, очерченный тонкой линией. И только



легкая растушевка кладет тень на переносицу и на опущенное веко с бахромой ресниц, делающее грустно-задумчивым выражение лица. Этих немногих художественных средств оказалось достаточно, чтобы создать женственно-мягкий, одухотворенно-поэтический образ, образ не просто молодой красивой женщины, но именно актрисы и, еще точнее, балерины с ее чисто профессиональной грациозной элегантностью и изяществом.

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

В. А. Серов
Портрет балерины Карсавиной
Государственная Третьяковская галерея

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



И. Е. Репин. Л. Н. Толстой,
пишущий за круглым столом в Ясной Поляне
Государственная Третьяковская галерея

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

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

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

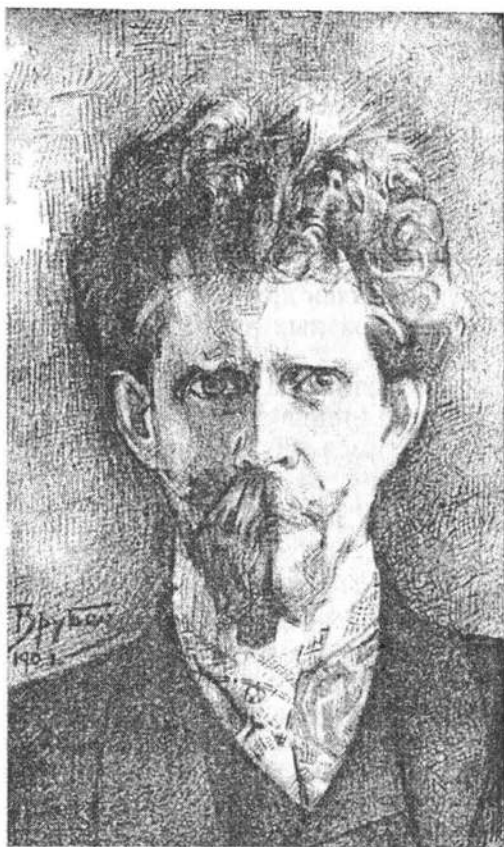
В рисунках Михаила Врубеля царствуют линии и штрихи. Но они образуют не четкий и ясный контур, как у В. Серова, а сложнейшую систему переплетений: то тонкую и прозрачную, как паутина, то густую, плотную, запутанную и беспокойную, то прихотливо-орнаментальную. Часто штрих в рисунке Врубеля образует как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

Врубель выработал свою собственную манеру рисунка. Штрих, линии у него приобретают декоративную, эстетическую ценность. И тем не менее они никогда не становятся самоцелью. Они не только воспроизводят зримую форму предмета, изменчивую, трепетную, красоту которой Врубель чувствовал как никто другой. Они вскрывают внутреннюю жизнь натуры, заложенные в ней часто противоречивые, противоборствующие силы. Врубель любит натуру, но воспринимает ее и воспроизводит в рисунке не непосредственно-эмоционально, как Репин, а скорее аналитически, обнаруживая ее внутреннее строение, что вместе с тем не мешает ему и обобщать, творить художественный образ.

В «Портрете врача-психиатра Ф. А. Усольцева» (1904) своеобразие врубельского видения натуры и манеры рисунка выступает очень отчетливо. Художник пристально всматривается в лицо доктора и как бы на наших глазах анализирует его форму. Мелкие штрихи строят четкий костяк лица с высоким лбом,

прямым носом, большими, глубоко сидящими глазами, с нависшими надбровными дугами. Частые, своенравно закручивающиеся, пружинящие штрихи, идущие в разных направлениях, сложно переплетающиеся, образуют тяжелую массу кудрявых волос. Для Врубеля форма не неподвижна, она меняется, выражая внутреннюю жизнь образа. Показывая изменчивость лица Усольцева, Врубель сложной штриховкой расчленяет подбородок, разделяет усы, одна половина которых, сотканная мелкими нервными переплетениями линий, поднята кверху, а другая сплошной массой неожиданно свисает вниз. Этому же ощущению служат как бы пробегающие по ярко освещенной части лица тени и вспыхивающие светлые блики на затемненной его части, а их контраст придает лицу нервную напряженность.

Самое выразительное в портрете Усольцева — это глаза. Врубель передает с анатомической точностью не только их форму, но и цвет. Мы видим белизну глазного яблока, светлую прозрачность радужной оболочки, блеск темного зрачка. Но главное — выражение глаз, их взгляд, всепроникающий, который выдает человека сложной и тонкой нервной организации, живущего напряженной духовной жизнью. Очевидно, таким и был доктор Усольцев, человек трудной и самой гу-



М. А. Врубель
Портрет врача-психиатра Ф. А. Усольцева
Частное собрание

манной профессии. Но таким еще видел его Врубель. Мирощущение самого художника, безусловно, отразилось в образе портретируемого, и прежде всего в его напряженности. Она пронизывает весь рисунок. Беспокойством охвачено не только лицо, оно дает себя знать даже в строгом костюме Усольцева — его аккуратно повязанный галстук сдвинут вбок, темный пиджак резко контрастирует с ослепительно белым воротником рубашки. Наконец, нейтральный темный фон, сотканный из тысяч коротких черных штрихов, то потоком устремляющихся друг за другом, то громоздящихся, пересекающихся в разных направлениях, как бы перемещается, пульсирует.

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

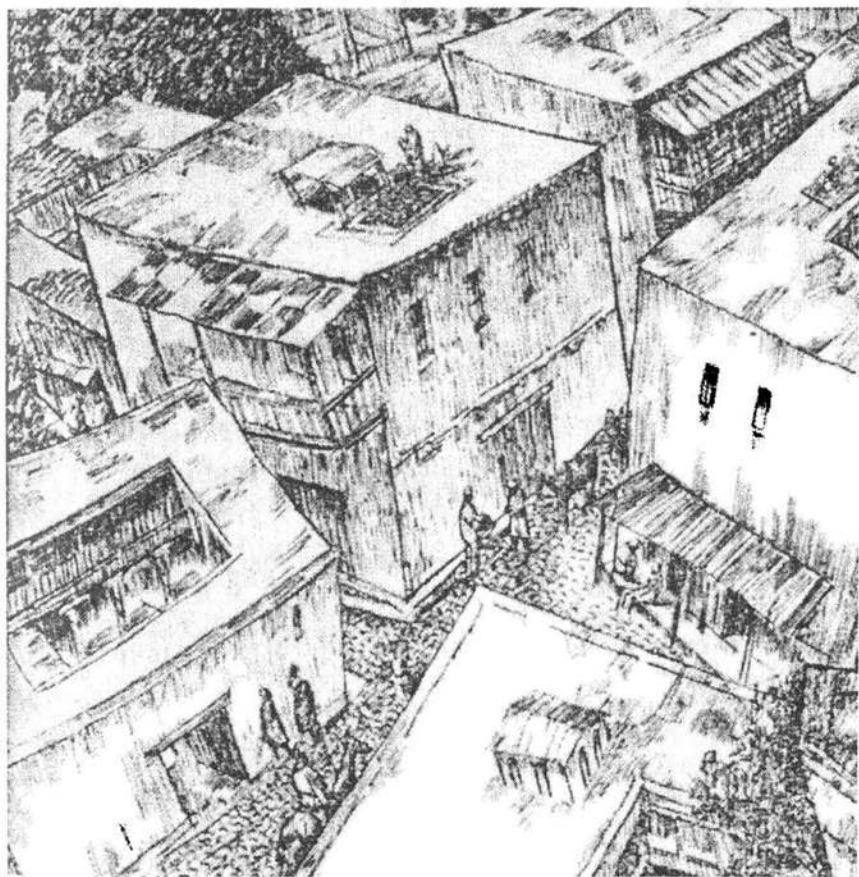
* * *

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

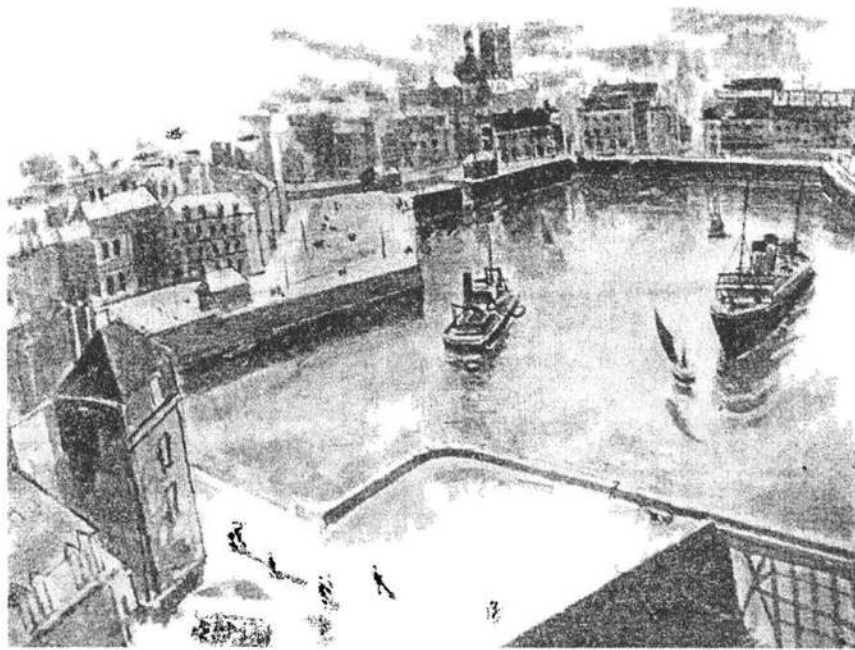
Рисунок пером ближе к карандашной технике, хотя штрих, который дает перо, отличается от карандашного, обладая и некоторыми преимуществами, и недостатками по сравнению с ним. Перовой штрих может одновременно быть и тонким, и ярким, четким, в то время как очень тонкая линия, проведенная карандашом, как правило, теряет силу цвета, яркость. Но, с другой стороны, перовой штрих не столь мягок, гибок и пластичен, как карандашный. Поэтому перовой рисунок отличается от карандашного, их художественная выразительность достигается разными приемами.

Рисунок, выполненный тушью и кистью, приближается к акварели. В нем, как и в акварели, преобладают «живописные» построения объемов, пространства, то есть на первое место выступает не контур, определяющий границы объема, а тональность, создаваемая сочетанием темных и светлых пятен.

Любил рисовать тушью и пером Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, не только талантливый художник, но и прекрасный рисовальщик. Длинная, тонкая и яркая линия, дающая четкий контур объемов, непринужденная штриховка из коротких параллельных линий, рисующая форму и поверхность предметов, блестяще применены им в рисунке «Крыши» к его очерку «Самаркандия» (1923). Художник почти документально точно воспроизвел старый квартал Самарканда с узенькими улочками и типичными восточными домами. Петров-Водкин смотрит на дома сверху, и ему хорошо видно их строение: кубовид-



К. С. Петров-Водкин. Крыши. Рисунок к очерку «Самаркандия»
Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина



К. С. Петров-Водкин. Порт в Дьеппе
Государственная Третьяковская галерея

ные объемы, плоские крыши, балконы, внутренние дворики с айванами. Ему видна и неторопливая жизнь обитателей этих домов.

Рисунок «Порт в Дьеппе» (1925) Петров-Водкин выполнил в технике размытой туши кистью. Как и в упомянутых «Крышах», он выбрал точку зрения на город и порт сверху. Но если в самаркандском рисунке она была сравнительно близкой от изображаемых объектов, что позволяло художнику рассмотреть в подробностях дома и их конструкцию, то на французский город Дьепп он смотрит издали и схватывает его в целом, замечая самое характерное в его облике: сложное изрезанный берег бухты с кораблями, группы домов вдоль набережных. Облик старого Самарканда в рисунке Петрова-Водкина складывается из материально осязаемых объемов — домов, их деталей, булыжной мостовой, листвы деревьев, и их прекрасно выявляет четкий перовой штрих и линия. В образе Дьеппа главное значение приобретают не дома, не их

материальность, а общая панорама города, световоздушная среда, его окружающая. И здесь как нельзя лучше подошла техника размытой туши. Сопоставление темных сплошных заливок туши с белыми плоскостями бумаги, мягкие, расплывающиеся по бумаге пятна туши, то более темные, то очень светлые, прозрачные, дают ощущение рассеянного света, воздушного марева, влажной дымки, которыми окутан приморский город.

Эстамп

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

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

Техника гравирования заключается в следующем. На доску (деревянную, металлическую, линолеум) сначала наносится (вырезается) изображение специальными для каждого вида гравюр инструментами. В деревянной продольной гравюре, где берется доска, распиленная вдоль волокна дерева (поэтому ее называют продольной), основным инструментом являются ножи разной формы и величины. В деревянной торцовой гравюре, выполняемой в досках, распиленных поперек волокон, применяются штихеля — узкие стальные стержни с режущим концом. В гравюре на металле (офорте) рисунок на металлической доске процарапывается специальными иглами, а затем протравливается кислотой. Отсюда происходит название гравюры на металле (от фр. *eau-forte* — азотная кислота).

Затем на награвированные доски наносится краска. В деревянных досках и линолеуме краска покрывает возвышающиеся места, оставляя незаполненными, светлыми углубления,

вырезанные ножом или штихелем. В металлических досках краска, наоборот, заполняет процарапанные иглами углубления, собственно штрихи. На подготовленную таким образом доску кладут лист бумаги и отпечатывают рисунок на станке или вручную путем притирания бумаги к печатной форме с помощью валика.

В деревянной гравюре и линогравюре изображение оттискивается на бумагу с выступающих мест (так называемая высокая печать), в офорте изображение отпечатывается из углубленных мест (так называемая глубокая печать). В литографии оттиск производится с плоской ровной поверхности литографского камня, где краска удерживается лишь на штрихах, нанесенных литографским карандашом или тушью, и не закрашивает остальную поверхность камня благодаря ее особой химической обработке (так называемая плоская печать). Свойство материала, из которого сделана печатная форма, и характер получаемого на ней штриха определяют в значительной степени выразительные возможности того или иного вида гравюры и литографии.

Литография

Самым простым и удобным материалом для воспроизведения на нем изображения является литографский камень — вид плотного известняка. На литографском камне рисуют так же, как и на бумаге, только специальными литографскими карандашами или тушью. Нанесенные на камень штрихи принимают на себя и удерживают печатную краску и не принимают воду. После нанесения на камень рисунка его травят специальной «вытравкой», отчего места камня, где нет штрихов, приобретают способность смачиваться водой и не принимать на себя печатную краску. Камень увлажняют водой и накатыывают на него валиком печатную краску. Краска удержится только на штрихах, и они отпечатаются на бумаге — составят рисунок.

Отпечаток, полученный с литографского камня, непосредственно передает рисунок, нанесенный рукой художника. Поэтому литография способна воспроизводить и гибкую мягкую карандашную линию, и короткий плотный штрих, и расту-

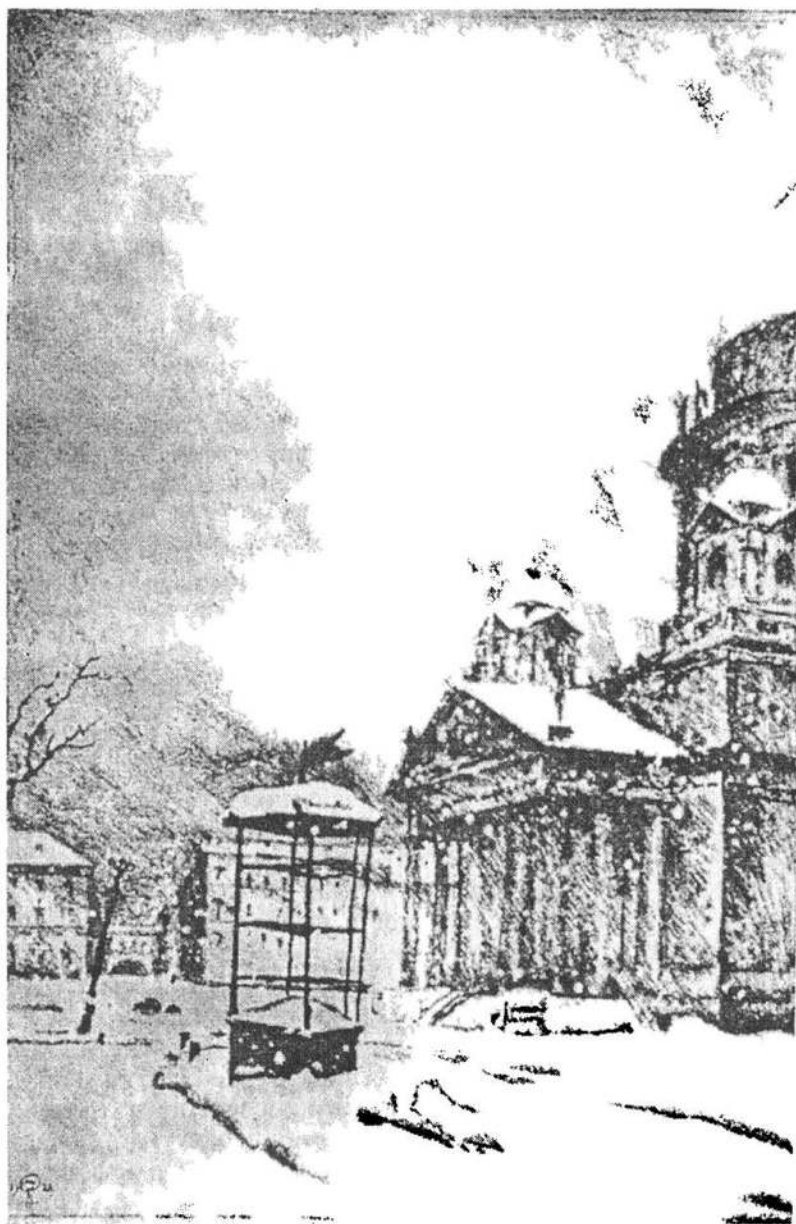
шевку, и сплошную заливку тушью. Следовательно, она способна использовать самые различные приемы графического черно-белого изображения — выявление формы как контурной линией, так и светотенью. При печатании с нескольких камней в литографии прекрасно передается и цвет. Таким образом, литография обладает огромными изобразительными возможностями. Ее способность точно передавать как рисунок черно-белый, так и цветной, а также легкость и быстрота размножения ее печатной формы дали возможность широко использовать литографию для репродукционной печати.

Художники-графики используют различные средства для достижения художественной выразительности.

В литографии Мстислава Валериановича Добужинского (1875—1957) «Исаакий в метель» (1921) образ заснеженного, морозного Петрограда строится, с одной стороны, на динамике штрихов, с другой стороны — на полутонах. Штрихи ложатся в одном направлении — справа налево, сверху вниз и, пересекая лист по диагонали, как бы стремительно падают. То сгущаясь, то расступаясь и высвобождая место белым просветам, они дают полную иллюзию серого, беспросветного зимнего неба, по которому сильные порывы ветра гонят тяжелые тучи и обрушивают на город снежный шквал. Хлопья снега ударяют о стены и колонны Исаакиевского собора, залепляя и застилая их. Неяркие, короткие, слегка растушеванные штрихи, чередуясь с белыми просветами, дают не контраст черного и белого, а общую приглушенную тональность. Они «гасят» все «цвета», ослабляют освещенность. При обилии белого нет ощущения света, солнца. Снежная пелена окутывает здания, стирая их очертания, делая их какими-то призрачными.



Мстислав Валерианович
Добужинский. *Портрет
работы худ. К. А. Сомова*



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

В распоряжении художника Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878—1968), когда он создавал свою литографию «Кишлак» из серии 1923 года «Туркестан», тоже были лишь белый цвет бумаги и черная краска. Но он извлек из этих материалов иные выразительные возможности и создал художественный образ, противоположный образу в работе Добужинского. В литографии Кузнецова все построено на резком противопоставлении черного и белого. Яркие черные контурные линии, густая штриховка четко строят геометрически правильные объемы восточных домов с глухими стенами и плоскими крышами, крепкие стволы чинар, несущие плотную шарообразную массу листвы. По соседству с заштрихованными, сильно затемненными местами участки, не тронутые штрихами, кажутся ослепительно яркими. От этого возникает почти физически осязаемое ощущение палящего южного солнца, пронизывающего густые кроны деревьев и высвечивающего места, куда оно непосредственно падает, оставляя на них тени от близлежащих предметов. Если в литографии Добужинского штрих стремителен, порывист, зыбок, то у Кузнецова он уверенно-энергичен, крепок, спокоен. Его характер полностью соответствует формам, которые он лепит, — неподвижности.



Павел Варфоломеевич
Кузнецов



П. В. Кузнецов. Кишлак
Из серии «Туркестан». Литография



А. Ф. Пахомов. За водой
Из серии «Ленинград в дни блокады». Литография



А. Ф. Пахомов. В огне поражения
Из серии «Ленинград в дни блокады». Литография



Алексей Федорович Пахомов

Здесь как бы все остановилось, оцепенело под горячим солнцем: не шелохнутся деревья, дремлет ослик, неподвижны, как изваяния, сидящие женщины. Так немногими, но блестяще использованными художественными средствами Кузнецов передал атмосферу среднеазиатского селения в знойные полуденные часы.

В технике литографии многие художники выполняли большие графические серии — несколько сюжетных листов, объединенных одной темой. Такова серия литографий Алексея Федоровича Пахомова (1900—1973) «Ленинград в дни блокады» (1942—1944), повествующая о тяжелых буднях окруженного фашистами, зажатого в блокаде, но не сломленного, сражающегося и живущего города-героя.

Гравюра

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

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

КСИЛОГРАФИЯ

Дерево — материал, требующий при обработке усилий. Оно нелегко подчиняется граверу и как бы само направляет художника в выборе изобразительных приемов. Особенно это относится к доскам продольного разреза, то есть к продольной гравюре — самой древней гравюрной технике.

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

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

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



Владимир Андреевич
Фаворский

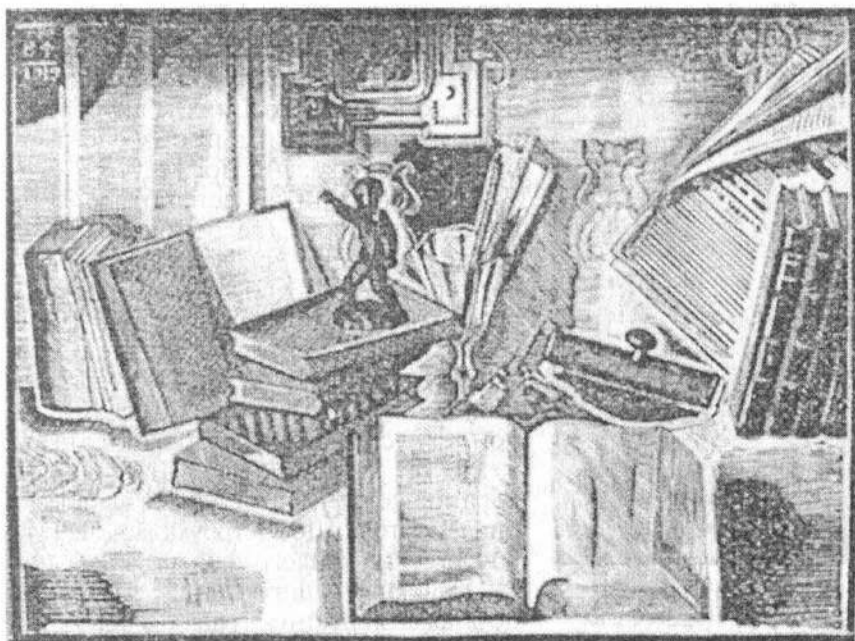
Гравирование — сложный творческий процесс, который, несмотря на свою трудоемкость, доставляет художнику подлинную радость. Об этом хорошо сказал известный график и живописец Владимир Андреевич Фаворский (1886—1964): «Когда вы начинаете гравировать и сделали уже несколько штрихов, то ставите доску перед зеркалом, освещаете ее соответственно, и в темной поверхности доски вы угадываете, как бы видите и форму, вам нужную, и штрихи, которые вам нужно наложить... Словом, это делает самый процесс гравировки увлекательным, и, когда ты сидишь и смотришь на темные мес-

та и угадываешь в них будущую форму, это ведет к насыщенности всего процесса творчества»¹.

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

¹ Книга о Владимире Фаворском. М.: Прогресс, 1967 С. 235.

Фаворский любит окружающий человека мир в его конкретной предметности, вещественности и прекрасно изображает его средствами гравюры. Он не только воспроизводит осязаемо-объемно внешнюю форму предмета, но как бы обнажает ее внутреннюю суть, обнаруживая подчас поэзию в самых привычных, обыденных вещах. В гравюре 1919 года «Натюрморт» каждый предмет конкретен и значителен сам по себе. Почти физически осязаешь весомость аккуратно стоящих томов в добротных переплетах, легкость листов бумаги, неустойчивость пресс-папье, прозрачность вазочки, тяжесть бронзовой статуэтки. И в то же время предметы не разобщены, их соединение на одном маленьком пространстве не случайно. Они необходимые и привычные атрибуты занятий человека умственного творческого труда, на них лежит печать его незримого присутствия. Связь человека с этими предметами придает им глубокий смысл, поэтому воспринимаются они не изолированно, а как единый вещественный мир, служащий человеку, им одухотворенный.



В. А. Фаворский. Натюрморт. *Гравюра на дереве*

Зримое объединение предметов достигается их умелым размещением на листе. Они располагаются в небольшом пространстве, которое строится четкими планами: раскрытая книга — первый план; пресс-папье — второй план; третий план — вазочка с карандашами; стопка книг — четвертый план и т. д. В выделении этих планов применен чисто графический прием — наложение черного цвета на белый. Черный переплет книги накладывается на светлые обрезы лежащих в стопке книг, их темные контуры — на светлые страницы полураскрытой книги, статуэтка смотрится на фоне светлого орнамента стены и т. д. Такое наложение черного цвета на белый не только строит пространство, но и лепит объемы, в результате чего воспринимаются предметы и в их единстве, и как самостоятельные вещи.

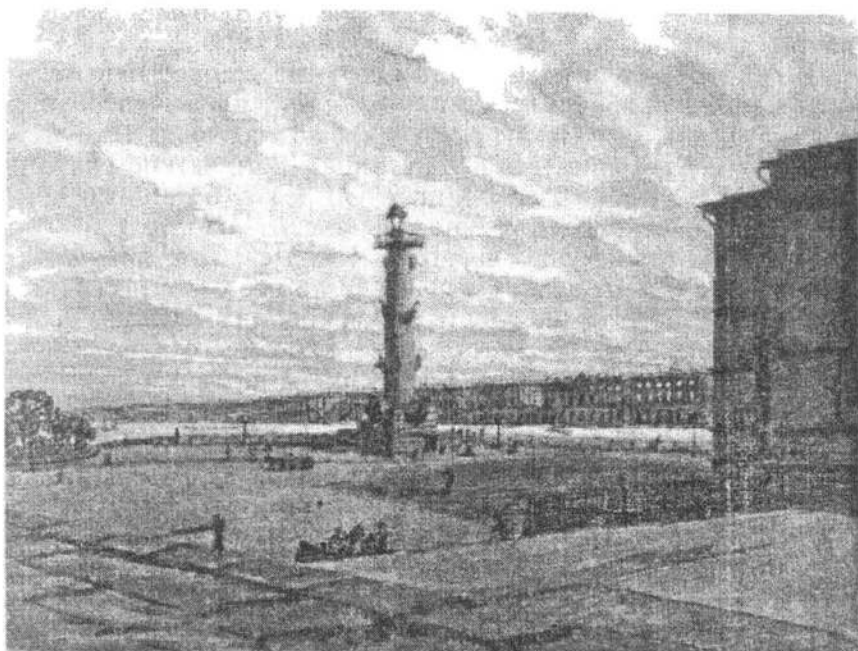
В этой ранней гравюре Фаворский использует только строгий параллельный штрих, в основном черный. В более поздних произведениях он значительно обогащает приемы гравирования.

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



Анна Петровна
Остроумова-Лебедева
*Портрет работы
худ. К. А. Сомова*

В. Фаворский — мастер гравюры тонково-штриховой, где основным средством выражения является штрих, чутко передающий движения штихеля в руке гравера. Другой блестящий русский гравер, Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871—1955), работала совсем в иной манере — живописно-декоративной. Средствами художественного выражения ее гравюр были силуэт, линия, декоративное пятно. Эта манера как бы отрицает штрих. До Остроумовой-Лебедевой русская ксилография не знала цвета. Художница широко применяет цвет, печатая свои цветные гравюры с нескольких, трех—пяти, досок (для каждого цвета режется своя доска).



А. П. Остроумова-Лебедева. Петербург. Перспектива Невы
Из серии «Петербург». Гравюра на дереве

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

ких-либо подробностей и деталей убедительно воспроизводит образ города.

В гравюре нет штрихов. Есть немногие, непрерывно текущие, как бы обобщенные линии («линия, в которую слиты многие линии. Линия как синтез, но полная силы и движения»¹, — как говорила сама художница). Есть четкие силуэты объемов. Но главное здесь — цвет. Он лежит большими контрастными плоскостями: темно-коричневый пандус Биржи и часть здания на переднем плане, за ними светлая, ярко освещенная площадь Стрелки с падающей на нее огромной тенью дома, золотисто-песочная Ростральная колонна и фасады дворцов, рисующиеся на серовато-голубом небе. Всего два-три цвета, но ими строятся и форма предметов, и петербургские просторы (Нева, огромное небо), и ощущение воздушной атмосферы северного города с мягким, рассеянным светом и влажной дымкой, приглушающей краски.

Цвет обобщен, декоративен, отчего при всей своей живописности лист не похож ни на живопись маслом, ни на акварель, не исчезает ощущение плоскости листа бумаги, а выразительность пейзажа достигается не богатством красок и сложностью их сочетаний, а как раз их немногословием, ограниченностью. Именно в обобщенности, условной декоративности художественного языка Остроумова-Лебедева видела специфику, особую выразительность и красоту деревянной гравюры. «Меня увлекала краткость и сжатость гравюры. Я чувствовала в этом ее особую силу»², — писала художница.

Гравюры Остроумовой-Лебедевой не требуют пристального рассматривания (как многие штриховые гравюры, в которых хочется любоваться мелкими, ювелирно выполненными деталями, тонкой и сложной игрой переплетающихся линий). Они хорошо смотрятся на расстоянии и как бы предназначены для украшения интерьера, являя собою новый в русском искусстве созданный художницей вид гравюры — станковый эстамп больших форм. Недаром Остроумова-Лебедева характеризовала себя так: «Я была только гравером, но не графиком. Мне никогда не удавалось делать так мою гравюру, даже самую маленькую, чтобы она лежала в книге, а не убегала прочь... Гравюра моя всегда имела собственное место — несла в себе свободу, свое самодовлеющее значение»³.

¹ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Т. I—II. М.: Изобразительное искусство, 1974. С. 185.

² Там же. С. 184—185.

³ Там же. С. 236—237.

ЛИНОГРАВЮРА

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

Линолеум — материал не очень твердый, поэтому он легко режется и позволяет гравировать прямо с натуры, без предварительного рисунка, как бы рисовать резцом на податливо-мягкой поверхности. Это дает возможность устанавливать как бы прямую связь движения человеческой руки, резца с материалом и рождать непосредственно под ним пластическую изобразительную форму, таким образом достигая в изображении большей по сравнению с другими видами гравюр свежести.

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

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

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

Интересно использовал цвет в линогравюре художник Вадим Дмитриевич Фалилеев (1878—1950). Его работа



Вадим Дмитриевич
Фалилеев

*Портрет работы
худ. Д. Н. Кардовского*



В. Д. Фалилеев. Высокий мост
Линогравюра

«Высокий мост» (1927) по-настоящему живописна. По существу, здесь применены два цвета — синий и желтый, но в разных оттенках и насыщенности. Там, где синий сочетается с широким черным штрихом и пятном, он звучит глухо и тяжело-материально (высокие столбы и бревна деревянного моста, фигуры крестьян с косами в руках). Там, где синий цвет сочетается с желто-оранжевым или накладывается на него, он становится менее насыщенным, менее тяжелым и воспринимается как затененные места (берег с деревьями, деревенскими домиками, вода на

переднем плане). Наконец, в небе синий цвет приобретает легкость и прозрачность и от темно-синего сверху, постепенно ослабевая, переходит к горизонту, а затем над горизонтом желтеет, как бы окрашиваясь последним светом заходящего солнца.

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

Такое как будто бы лаконичное, но вместе с тем и богатое цветовое решение линогравюры делает изображение живописным, нарядным и прекрасно передает не только состояние при-

роды — наступающие сумерки, но и на-строение, которое оно навеивает, — тор-жественного покоя, тишины.

Совершенно иной принцип изображе-ния в линогравюре другого графика — Всеволода Владими-ровича Воинова (1880—1945) «Порт-рет брата» (1923). В качестве средств ху-дожественной выра-зительности мастер использует лишь пре-дельно резкие кон-трасты сплошных ук-рупненных черных и белых пятен, почти без штриховки. Ред-кими штрихами, при этом тоже контраст-но рисующимися — черные на белом, бе-лые на черном, намечены лишь волосы. Нет никаких тональ-ных переходов, только глубокий черный цвет и ослепительно белый. На фоне черного отчетливо выступают выпуклые части лица.



В. В. Воинов. Портрет брата
Линогравюра

ОФОРТ

Офорт — гравюра на металле — имеет много разновиднос-тей, так называемых манер, которые отличаются друг от друга приемами обработки печатной формы и средствами художествен-ного выражения. Кроме классического офорта, где штрих про-травивается кислотой, существует вид гравюры, где рисунок процарапывается только иглой без дальнейшего травления. Эта манера называется сухой иглой. Изображение на бумаге, полу-

чаемое при такой манере, обладает особенно сочным и глубоким штрихом. В гравюрах, выполненных в манере классического офорта и сухой иглы, главным средством выражения является линия, штрих.

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

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

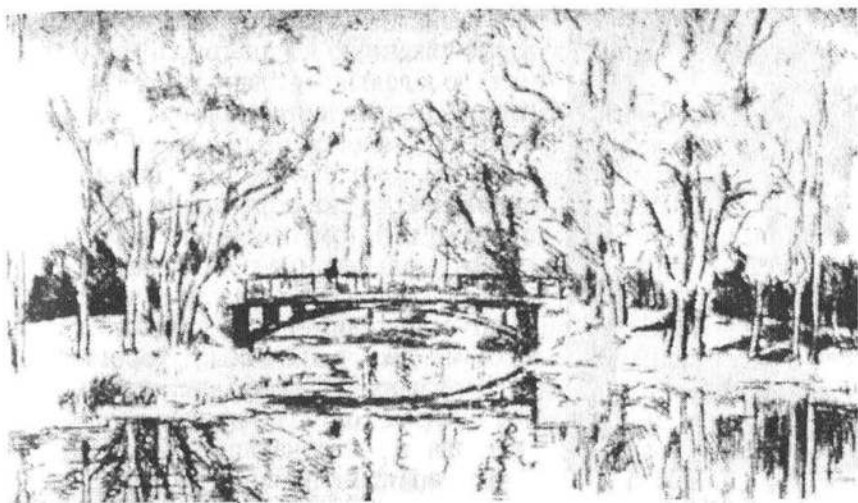
Изображение в офорте обладает большими тональными возможностями, глубиной штриха, живописностью. Это вызывается особенностями глубокой печати. Изображение на бумаге оттискивается из углубленной печатной формы под сильным давлением, поэтому штрих на бумаге приобретает заметный рельеф. В зависимости от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



Георгий Семенович
Верейский
*Портрет работы
худ. Б. М. Кустодиева*

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

Офорты Георгия Семеновича Верейского (1886—1962) представляют наиболее классический вид этой техники (травленный штрих). Главным средством изображения, а под-



Г. С. Верейский. Вид в Мариенбурге. *Офорт*

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

Мастер офорта Игнатий Игнатьевич Нивинский (1880/81—1933) сочетал в своих работах штриховую и тоновую манеры, вводил и легкую цветовую подкраску, достигая острой выразительности. В листе «Синие камни» из офортного цикла 1924 года «Кавказское каприччио» длинные непрерывающиеся штрихи рисуют широкую панораму Кавказа. Штрихи очень разные: мягкие, неровные, как бы слегка вибрирующие дают очертания гор, деревьев, дорог; штрихи прямые, редкие, негнувшиеся расчерчивают квадраты пашен, четкую конструкцию дома и фигуру скачущего всадника на переднем плане. Мчащаяся лошадь и горец на ней с развевающейся за спиной буркой как бы вписаны резки-



Игнатий Игнатьевич
Нивинский

ми линиями в трапециевидную форму, расположенную по диагонали по отношению к дальнему плану гор; ее наклон вторит направлению горных склонов, отчего движение коня кажется стремительным, почти летящим. Весьма условная подкраска оправдана характером пейзажа и потому не уводит изображение от реальности, а приближает к ней.

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



И. И. Нивинский. Синие камни. Из цикла «Кавказское капричио»
Офорт

Книжная графика

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

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

Казалось бы, все, что содержится в литературном произведении, все, о чем хотел рассказать писатель, читатель узнаёт из самого текста книги. И тем не менее мы часто предпочитаем чисто текстовой книге книгу с иллюстрациями. Отчего это? Во-первых, иллюстрации делают книгу наряднее, красивее, ее приятно держать в руках, рассматривать. Во-вторых (и это, очевидно, важнее), иллюстрации помогают при чтении, они делают литературные образы зримыми, а потому более конкретными, живыми, запоминающимися. Русский художник, историк искусства и художественный критик Александр Николаевич Бенуа (1870—1960), сам превосходный книжный график, так писал о роли иллюстратора: «Художник, обладающий более ярким и чутким воображением (на то он и художник), а иногда и



Александр Николаевич Бенуа
*Портрет работы
худ. Л. С. Бакста. Фрагмент*

более строгим и пытливым отношением к данной теме, делится при чтении образами и способствует более сильному воздействию их на воображение, более прочному утверждению их в памяти»¹.

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

Иллюстратор должен не только владеть мастерством художника — изобразительными средствами, графической техникой и материалом, но и быть человеком большой эрудиции. Приступая к иллюстрированию литературного произведения, он должен хорошо изучить не только само произведение, но и ту эпоху, о которой в нем идет речь. Он должен знать культуру и быт людей того времени и той страны, где происходит действие: в каких домах они жили, какая обстановка их окружала, как они одевались. Ведь все это ему предстоит изображать. В то же время иллюстратор обязан помнить, что его искусство не вполне свободно, что оно идет вслед за писательской мыслью и поэтому должно находиться в гармонии с ней. «Художник становится в зависимость от другого творчества, и если обязан всецело подчиниться ему, то, во всяком случае, не должен забывать о необходимости сочетания своей работы с той, в которую он призван войти... Можно и не подчиняться, но тогда необходимо свою самостоятельность настраивать в унисон с духом всей задачи»², — писал о работе иллюстратора А. Бенуа.

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

¹ Александр Бенуа размышляет. М.: Советский художник, 1968. С. 323.

² Мастера искусства об искусстве. Т. 7. С. 340.

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

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

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

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

В иллюстрациях к первой части поэмы, в которой разыгрывается трагедия, меняется почерк художника. Он становится беспокойным, напряженным: линии нервно ломаются, подцвечивающий рисунок тон становится мрачно-серым, появляются контрасты светлого и черного, света и тени.

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

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

Город здесь еще строг и красив, его порядок не нарушен: на фоне светлых особняков четко рисуется темная изящная решет-

ка набережной. Но резкие порывы ветра раскачивают голые ветви деревьев, рвут одежду на редких прохожих, обрушивая на них косые струи дождя, а бурные черные воды реки вздымаются до самой мостовой. От этого становится неуютно, тревожно на душе. В следующих листах все обьято смятением. Нева вышла из берегов, обрушилась на город.

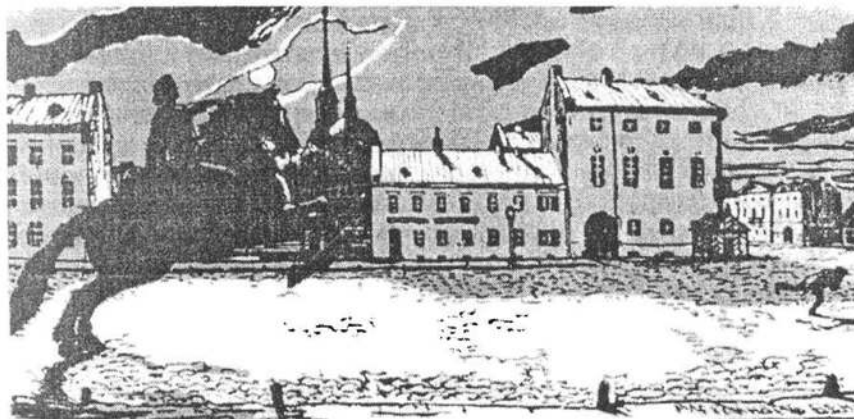
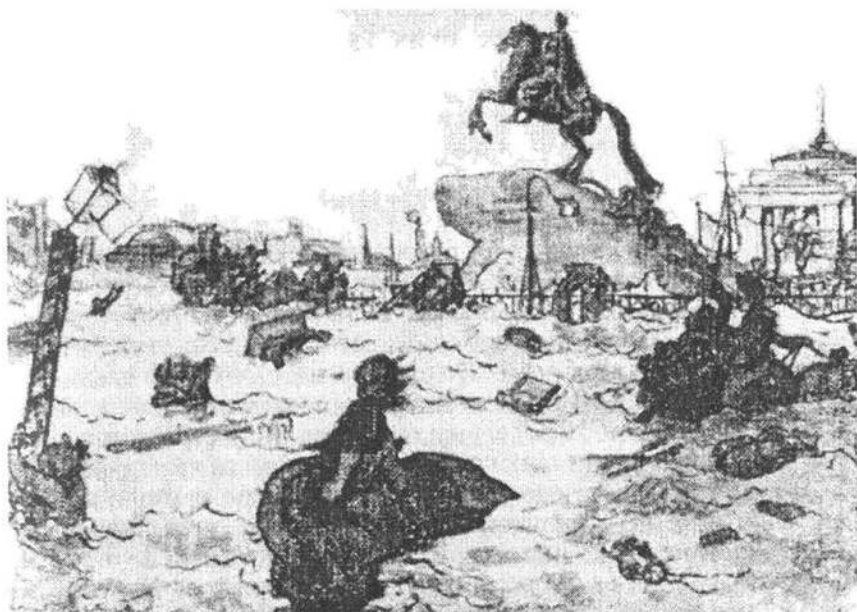
И всплыл Петрополь, как Тритон,
По пояс в воду погружен...

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

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

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

Самый страшный — лист, в котором Всадник скачет прямо на зрителя, вздыбленный конь почти настигает отчаянно бегущего Евгения. Кажется, еще мгновение, и тяжелые копыта



А. Н. Бенуа
Иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник»

раздавят припадающую к земле жалкую фигурку — ее тень и огромная тень Всадника почти касаются друг друга. Черная туча, изгибающаяся подобно огромной змее, пересекает небо в на-

правлении скачущего Всадника и его тени. Клубящиеся облака наполовину скрывают луну, но ее призрачный свет падает на мостовую, на лик Всадника.

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

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

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

Вот так, следуя за поэтом, художник проиллюстрировал поэму. Он не только передал стиль пушкинской эпохи, дух пушкинской поэзии, ее ясную логику, сочетающуюся с романтической приподнятостью, но он понял всю глубину мысли гениального поэта о столкновении личности с государством, о судьбе одного человека и судьбе всего народа. Художник уловил и лейтмотив пушкинской поэмы: это Петербург — город многоликий, город пленительной, тонкой красоты и чопорно-официальной холодности, город веселый, кипящий народной жизнью и бессердечно отворачивающийся от человеческой беды. Как бы развивая этот лейтмотив, Бенуа в своих иллюстрациях особенно сильно подчеркнул тему города. И здесь он не только идет за поэтом. Ему самому есть что сказать о Петербурге. Ведь это его родной город, который он, как и Пушкин, страстно любит. Художник не только хорошо знает город, но тонко чувствует его атмосферу. Наверно, поэтому он смог так великолепно графическим языком передать таинственный, непонятный, неумолимо притягивающий и одновременно пугающий свет белой ночи, на фоне которой разыгрывающиеся сцены приобретают особую эмоциональную окраску.

Сохраняя мысли поэта, Бенуа заостряет наиболее значительные и приглушает менее важные, с его точки зрения, моменты. Он не просто комментирует Пушкина, а, вдохновляясь

образами его поэмы, творит образы иного искусства — в линиях и цвете. Они развивают его собственное отношение к теме, его мысли и переживания и существуют как бы параллельно пушкинским стихам. Этот параллелизм, равные права поэта и художника, подчеркивался и самим расположением в книге иллюстраций, заключенных в скромные рамки.

А. Бенуа писал: «Бывают и такие иллюстраторы, которые на страницах книги пишут свои прозорливые комментарии или которые слагают рядом с поэзией текста свои собственные поэмы. Они получают как бы лишь благословение на выступление от иллюстрируемого автора, в сущности же обладают независимой, полной и в себе заключенной творческой силой... И таким образом рождается два художественных произведения вместо одного, получается в одном переплете две книги двух авторов, отнюдь не мешающие друг другу, но и не исполняющие одна по отношению к другой служебной роли»¹. Эти слова можно отнести к самому А. Бенуа.

Крупнейший гравёр и талантливый иллюстратор Владимир Андреевич Фаворский подходил к книге как к целостному организму, в котором текст, иллюстрации и все элементы оформления — переплет, форзац (лист бумаги, наклеенный одной половиной на внутреннюю сторону переплета), фронтиспис (страница, помещенная в разворот с титулом, с иллюстрацией или портретом писателя), титул (страница книги, где даны все подробные заголовочные данные — фамилия автора, название, год и место издания) — тесно взаимосвязаны, выражают одну идею. Поэтому Фаворский выполнял не только иллюстрации к книге, но и все ее художественное оформление. Книга, им оформленная, становилась не просто иллюстрированной и украшенной гравюрами, а художественным произведением — зрительным и вещественным воплощением содержания литературного текста. Недаром Фаворского считают «книжным классиком», одним из лучших художников-книжников.

Фаворский глубоко и тонко анализировал литературное произведение не только в фабуле, но и во всей его художественной форме, которая, как он выражался, «пронизана содержанием». Он считал для иллюстратора и оформителя книги самым важным «ответить не только на сюжет, но и на стиль литературного произведения»². Он чутко улавливал «монументальные ритмы»

Мастера искусства об искусстве. Т. 7. С. 345.
Книга о Владимире Фаворском. С. 265.

литературного текста, его стиль, выражающий «основные моменты мировоззрения» писателя.

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

Вершиной искусства Фаворского — художника книги стали его иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (1950), выполненные в технике гравюры на дереве. Иллюстрации не буквально следуют за текстом, а передают сам дух, стиль этой гениальной древнерусской поэмы — ее эпическую широту и лиризм, драматическую взволнованность и светлый оптимизм, ее народную поэтическую образность. Эпичность «Слова...» особенно сильно выразилась в грандиозном охвате времени и пространства. Автор, повествуя о походе Игоря, размышляет о судьбе Русской земли, вспоминает походы других князей, переносит читателя из Новгорода-Северского то в Киев, в терем Святослава, то в земли Галицкие, к Ярославу Осмомыслу; события поэмы разворачиваются и в половецких степях, и на Дону, и в русском городе Путивле («девицы поют на Дунае, выются голоса их через море до Киева»). Вся огромная Русь предстает перед мысленным взором автора.

И в иллюстрациях Фаворского возникают бескрайние просторы Русской земли с ее полями, лесами, реками, нивами, откуда солнце льет свои лучи, как в сценах «Плач Ярославны», «Разговор Игоря с Донцом», «Возвращение Игоря в Киев». Пространство передается большим количеством планов и световоздушной средой при помощи огромного разнообразия штрихов.

Автор поэмы немногословен в описании битвы Игорева войска с половцами, но как взволнованно, драматично звучит его



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

голос, когда он говорит о ней: «Вот ветры, Стрибожьи внуки, веют с моря стрелами на храбрые полки Игоревы. Земля гудит, реки мутно текут, пыль поля прикрывает... Дети бесовы кликом поля перегородили, а храбрые русичи перегородили червлеными щитами»¹. Этот драматизм, накал страстей прекрасно чувствуется в большой разворотной иллюстрации, изображающей жаркую битву русских с половцами. Рубятся мечами и топорами, свистят стрелы, падают раненые и убитые, мчится кон-

¹ Слово о полку Игореве / Пер. Д. С. Лихачева. М.: Детская литература, 1979. С. 64.

нища половцев, вздымая пыль. И, как в поэме, природа в иллюстрациях чутко реагирует на людские деяния — на небе клубятся тяжелые тучи, прорезаемые молнией, которые движутся как бы вместе с половецкой конницей на русские полки.

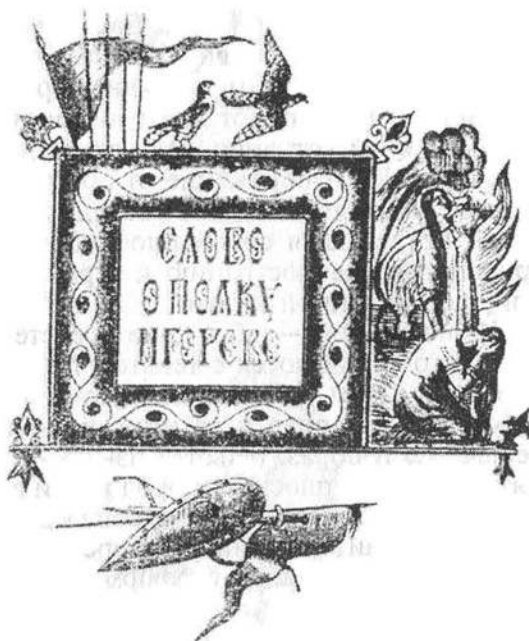
Природа в иллюстрациях Фаворского — типично русская, с холмистыми полями, с гладью рек, с развесистыми деревьями, высокими сочными травами. И, как в поэме, она одушевлена, как бы живет теми же чувствами, что и люди. Она беспокойна в сцене битвы, светла и широко напевна в сцене «Плач Ярославны», как напевен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

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

Как и устная народная поэзия, «Слово...» наполнено образами природы, животных и растений. Здесь и деревья, клонящиеся с тоской к земле, и трава, «никнувшая от жалости», и свист звериный, и «волки, грозу поднимающие», и «лисицы брешущие», и всевозможные птицы, рассвет возвещающие, и сказочные превращения героя то в горностая, то в белого голубя, то в сокола. Так же обильна, так же населена живыми тварями природа в иллюстрациях: и в больших разворотных, сюжетных, и в маленьких, разбросанных на полях, в заставках и концовках.

Фаворский так глубоко и тонко прочувствовал творение древнерусского автора, так сумел проникнуть в тот далекий мир, что в его гравюрах ожили наши предки с их переживаниями, а события, происшедшие с ними, предстали вполне реальными. Но жизненная правдивость героев, среды, их окружающей, выявлена в той мере, которая не убивает эпически возвышенного, песенного строя иллюстраций, соответствующего духу и стилю поэмы. Этому служит пластическое решение. Автор «Слова...» скуп, но очень точен и меток в выборе слов, эпитетов, в кратких, но удивительно выразительных характеристиках героев. И в иллюстрациях Фаворского нет ничего лишнего, второстепенного. Каждый предмет, каждая деталь одинаково необходимы в композиции листа и служат выражению определенной мысли и настроения. Так, на фронтисписе, который рисует картину затмения перед походом Игоря, клонящиеся в разных направлениях от сильного ветра травы, настороженно поднявшийся на задние лапки суслик, нестройно, в смятении про-

носящиеся по небу птицы, воюющие вдали волки, ржущий конь как нельзя лучше передают ощущение тревоги, надвигающейся опасности. А спокойно-уверенная поза воина, положившего руку на седло и сжимающего копьё, говорит о его решимости вопреки грозным предзнаменованиям выступить в поход. Как выразителен и красноречив жест рук Ярославны, плачущей на городской стене. В нем есть и что-то трогательное, просящее, и одновременно властное — ведь она не только молит, но и заклинает силы природы помочь ее мужу.



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

Содержание героической поэмы, пронизанной любовью к Родине — болью за ее поражения и светлой надеждой и верой в ее свободу, Фаворский раскрывает не только в сюжетных иллюстрациях, но и в маленьких заставках, в рисунках на полях книги, на форзаце, на фронтисписе. Русские простоволосые женщины, заламывающие в отчаянии руки на фоне объятых пламенем города, гнущиеся как бы от горя деревца — это плач по поруганной Русской земле. Русские воины, неизбежно стоящие сплоченной группой под ударами вражеских стрел, наступающие и разящие отступающих половцев, — это песнь мужеству и храбрости русских людей, защищающих Родину. Таким образом, эти изображения не только элементы конструкции и украшения книги. Они несут смысловую, эмоциональную нагрузку, вводят читателя в повествование, настраивают его на определенный лад. И наоборот, большие сюжетные иллюстрации в тексте не только ведут рассказ о героях и их поступках, но одно-

временно украшают книжную страницу. Иллюстрации обрамлены орнаментом, тонко, с большим вкусом стилизованным под древнерусские буквы и напечатанным в две краски — черной и красной. Эти нарядные рамки и просто украшают страницу, и выполняют важную конструктивную роль. Они, с одной стороны, отграничивают сюжетно-повествовательное пространственное изображение от остальной части книжного листа, давая нам возможность сосредоточиться на нем. Но вместе с тем, представляя собой плоский орнамент, рамки накрепко привязывают иллюстрацию к странице, делают ее неотъемлемой частью данной книги.

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

Скульптура



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

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

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

Глина мягка, податлива и послушна в руках скульптора. Ею можно передать детальные подробности в строении объема, его поверхности. При работе с глиной скульптор наращивает объем, накладывая постепенно материал на основу — каркас. Глина — материал непрочный и поэтому служит, как правило, лишь для создания формы, с которой отливается подлинное произведение в металле, чаще всего в бронзе. При этом бронза сохраняет все детали и подробности, вылепленные в глине, доносит до зрителя даже следы касания пальцев скульптора — его индивидуальный почерк. Вместе с тем прочеканенная бронза позво-

ляет получить поверхность формы большой плотности и крепости.

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

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

Пластичность объема, фактура его поверхности, насыщенность массы — ощущение ее тяжести или легкости, взаимосвязь трехмерной формы и пространства — вот те немногие средства художественной выразительности, которыми располагает скульптор. Цвет в скульптуре применяется условно и ограниченно. Такие средства выразительности сужают круг явлений, который может отобразить скульптура. Воспроизведение пейзажа с воздухом, светом, красками окружающей человека природной и бытовой среды ей недоступно. Природа может быть отражена в круглой скульптуре очень условно (дерево, растение), более развернуто в рельефе. Человек, по существу, главный объект ее изображения. «Образ человеческий — это тот язык, которым скульптор передает народу свои мысли»¹, — писала талантливый советский скульптор Вера Игнатьевна Мухина (1889—1953). И здесь обнаруживаются огромные возможности и преимущества скульптуры перед другими родственными ей видами изобразительного искусства.

Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. В 3-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1960. С. 76.



Вера Игнатьевна Мухина
Портрет работы худ. М. В. Нестерова

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

На примере произведений живописи и графики мы знаем, как много может сказать человеческое лицо. Очень выразительно и человеческое тело, его движения, пластика, лучше и полнее всего воспроизводимые скульптурой. В пластике и движении тела выявляются не только характер, темперамент человека, но и его

сила, физическая и нравственная красота, недаром с древнейших времен народы прославляли и увековечивали эти человеческие достоинства именно в скульптуре.

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

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

Монументальная скульптура

Памятник

Скульптура, помещаемая на улицах и площадях города, обращается к широким народным массам и несет в себе большое общественное содержание, глубокие идеи. Ее принято называть монументальной. Она увековечивает, прославляет исторические события или изображенного человека, утверждает идеал времени. Вот почему она не может быть прозаичной, будничной, она говорит во весь голос, с пафосом.

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

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

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

С детских лет москвичам, да и не только москвичам, знаком и любим бронзовый памятник А. С. Пушкину, стоящий на Пушкинской площади столицы. Он был воздвигнут в 1880 году. Его автор — скульптор Александр Михайлович Опескушин (1838—1923).

Еще издали хорошо видна фигура поэта на высоком постаменте, приподнятом на ступенях, по



Александр Михайлович
Опескушин



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

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

значительности, необходимой в памятнике-монументе.

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

подробно проработаны, и вместе с тем они достаточно обобщены, чтобы хорошо просматриваться с расстояния. Одежда умело использована для создания пластически выразительного объема — плащ, спадающий с плеч и покрывающий спину мягкими тяжелыми складками неровной длины, обобщает форму, прекрасно воспринимаемую со всех сторон, и придает живописность и красоту силуэту фигуры.

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

В знаменитом конном монументе Петру I «Медном всаднике» (1766—1778) французского скульптора Этьена Мориса Фальконе (1716—1791) главное не портретное сходство, хотя оно есть, и мы легко улавливаем его в подчеркнuto резких чертах лица. Главное в нем — образ неукротимой, всепокрушающей энергии и целеустремленной воли, образ героический.

На огромный камень-скалу стремительно вбегают, почти взлетает могучий конь и застывает с высоко поднятыми над самым его гребнем передними ногами, резко остановленный всадником. Петр повелительно простирает вперед руку, как бы утверждая свою волю, утверждая новую, преобразуемую им Россию. В понимании Фальконе, Петр — великий преобразователь, герой, преодолевший в достижении своих целей огромные трудности. Героем он его и изображает. Черты лица Петра, сохраняя лишь самое общее сходство с оригиналом, идеализированы, в них подчеркнута экспрессия, внутренний огонь. Красиво обрамленная крупными кольцами волос голова увенчана, как и подобает герою, лаврами. Величавая фигура императора. На нем свободная, не сковывающая движения и длинную русскую рубаху, и короткую античную тунику, поверх которой наброшен плащ, падающий крупными красивыми складками на круп коня. Отсутствие в одежде Петра исторической достоверности и конкретности поднимает его над обыденностью,



Этьен Морис Фальконе
*Портрет работы скульптора
М. А. Колло*



придает его облику возвышенное звучание. Поза Петра спокойна и одновременно стремительна: в энергичном жесте вытянутой вперед руки с широко расставленными пальцами прорывается огромное, внешне сдерживаемое напряжение. В этом жесте заключена квинтэссенция образа — образа царя преобразователя, творца, чьей воле покорились и силы природы, и силы людские. Жест многозначен: он выражает и непреклонную жестокую волю, и властное,

но мудрое повеление, и благодетельное покровительство.

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

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

Памятник Петру по замыслу его создателя заключает сложное содержание иносказательно-аллегорического характера, но оно выявляется не в дополнительных атрибутах-символах, а заключено в фигуре самого героя, в жесте его руки, в движении коня, в скале-пьедестале, в общем пластически-пространственном



Э. М. Фальконе. Памятник Петру I в Санкт-Петербурге. *Бронза, гранит*

решении монумента. И лишь несколько откровенных деталей-аллегорий вводит скульптор в памятник: медвежью шкуру вместо седла, символизирующую, по мысли Фальконе, нацию, которую Петр вывел из мрака и дикости, меч, лавровый венок — символы победителя и самую значительную из них — змею, которую топчет ногами конь. Змея издавна считалась европейскими народами воплощением зла, коварства, и именно к ней прибег Фальконе, чтобы выразить мысль о завистниках, коварных предателях, врагах всего нового, мешавших Петру в его преобразовательской деятельности. Кроме этой аллегорической смысловой нагрузки, скульптура змеи выполняет почти скрытую от зрителя функционально-конструктивную роль. Ее извивающегося тела как бы слегка и непроизвольно касается хвост коня. Не каждый сразу поймет, что это касание является дополнительной точкой опоры для огромной и тяжелой массы бронзового коня с всадником, так тактично и изобретательно скульптор смог ее замаскировать.

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



Площадь Декабристов в Санкт-Петербурге. *Фрагмент*

Для восприятия памятника очень важно место, где он стоит, среда, его окружающая. Просторная Сенатская площадь (ныне Декабристов), открытая Неве, явилась прекрасным местом для монумента Петру. Расположенные на ней здания Адмиралтейства, Сената, вид на Неву и Васильевский остров служат ему исторической средой, тесно связанной с деятельностью Петра. Но главное — памятник здесь хорошо обозревается как вблизи, в деталях, так и на расстоянии, в общих массах и с разных точек, позволяющих увидеть все богатство его цельного, величественного и стремительного силуэта. Со времени открытия памятника (1782) многое изменилось в облике города и площади, где он стоит, но «Медный всадник» сросся с городом на Неве, с его судьбой навеки, он стал его своеобразной эмблемой.

Скульптор-монументалист Вера Мухина делила памятники на две категории.

К одной она относила памятники, в которых отчетливо выражена идея увековечения того или иного выдающегося человека или события. В этих памятниках, как она говорила, «сильно воспоминание: да помнят люди всегда о таком-то человеке или о таком-то событии!»¹.

Памятники другой категории тоже увековечивают и прославляют конкретное лицо, героя или событие, но «со страстным призывом к будущим поколениям»². К этой второй категории она относала памятник Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве работы скульптора Ивана Петровича Мартоса (1754—1835).

Этот памятник прославляет не государственных деятелей или военачальников, а представителей русского общества, двух героев-патриотов: купца Козьму Минина-Сухорука, вдохновителя и организатора нижегородского ополчения на борьбу с польскими завоевателя-



Иван Петрович Мартос
Портрет работы худ. А.Г. Варнека

Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. Т. I. С. 29.
² Там же

ми, и князя Дмитрия Пожарского, возглавившего это ополчение и изгнавшего поляков из Москвы. Воспроизвести портретное сходство было невозможно, да и не нужно. Главная задача скульптора была в том, чтобы воспеть гражданскую доблесть русских людей.

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

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

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



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

Минин стоит и обращается к сидящему рядом с ним Пожарскому. В левой руке он держит меч, как бы передавая его Пожарскому. Правая рука Минина поднята в широком призывном жесте. Этот жест выразителен и многозначен. Он указывает на Кремль, на сердце России (первоначально памятник стоял против Кремлевской стены, на фоне бывших торговых рядов). Но вместе с тем он указывает и вверх, на небо, как бы взывая к справедливости. Жест так широк и всеобъемлющ, что кажется, Минин обращается не только к Пожарскому, но и ко всему народу. Фигура Минина мужественна и энергична. В сильной мускулистой фигуре Пожарского больше сдержанности, чувствуется даже некоторая скованность. Но правая рука уже держит меч, другая опирается на щит, согнутая нога сделала движение, кажется, еще мгновение — и Пожарский встанет. Меч, который держат одновременно руки Минина и Пожарского, связывает их и композиционно, и идейно.

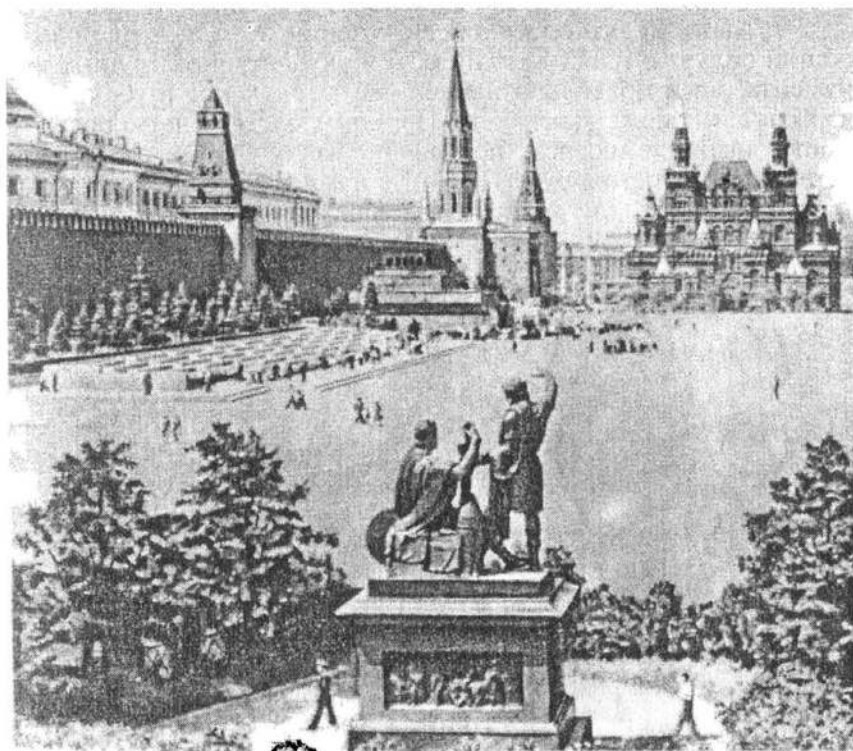
Памятник рассчитан на восприятие с лицевой стороны, которая ясно раскрывает его содержание, взаимоотношения героев, а ее четкий силуэт с призывным жестом руки Минина хорошо смотрится с большого расстояния и воспринимается как символ Красной площади, символ Москвы. Не меньшее впечатление производит памятник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

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

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

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

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



Красная площадь. *Фрагмент*

Целые эпохи отделяют нас от того времени, когда жили Минин и Пожарский и от тех лет, когда Мартос создавал памятник, но идеи патриотизма, гражданского мужества и долга, отраженные в памятнике, скульптурные формы, в которых эти идеи воплощены, действенны и в наши дни.

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

Мы увидели, какой силой выражения обладают не только общий силуэт и пластический объем скульптурной группы монумента, но и правильно найденный жест, какое глубокое содержание он может заключать. При этом существенную роль играют тончайшие нюансы, придающие жесту особый смысловой оттенок. Простертая рука Петра I в памятнике Фальконе означает не только силу воли, но и непримиримую власть, приказ. Широкий жест руки Минина — это жест призыва, обращения.

Один из самых значительных монументов, сооруженных в середине XX века, посвящен памяти миллионов советских солдат, отдавших жизнь за освобождение своего народа и народов Западной Европы от фашистского порабощения. Это памятник советскому воину-освободителю (автор — скульптор Евгений Викторович Вучетич, 1908—1974). Он является идейным и композиционным центром грандиозного мемориального ансамбля, открытого в Берлине в Трептов-парке в 1949 году.

В этом мемориальном ансамбле архитектура, скульптура и природа



Евгений Викторович
Вучетич



Е. В. Вучетич. Памятник воинам Советской Армии,
павшим в боях с фашизмом, в Трептов-парке в Берлине
Бронза, гранит

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

Мемориальная скульптура

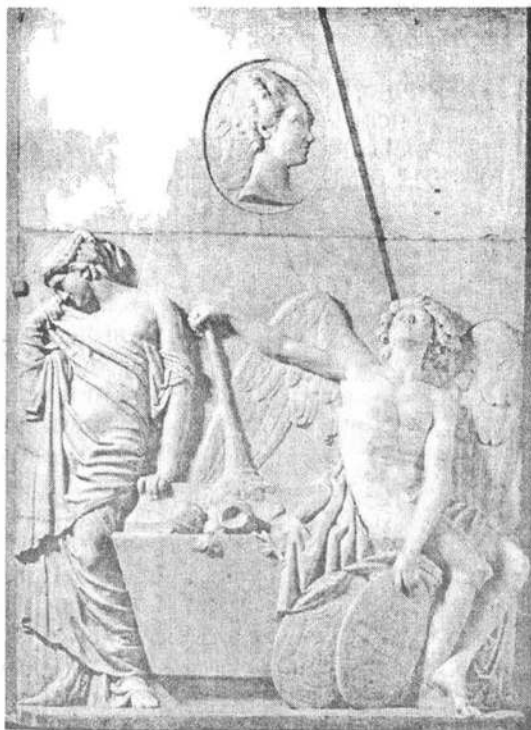
К монументальной скульптуре принадлежат также и памятники частным лицам — надгробия, или мемориальная скульптура. Они не имеют тех масштабов, того общенародного значения, как памятники-монументы выдающимся событиям или лицам. Они меньших размеров, помещаются обычно на могилах умерших. Окруженные небольшим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

В надгробиях часто существуют рядом круглая скульптура и рельеф. Портрет умершего может быть выполнен в рельефе, а

аллегорические фигуры — в круглой скульптуре, или наоборот. Устанавливаемая под открытым небом мемориальная скульптура выполняется из прочных материалов — металла, камня. Но в ней чаще применяется мрамор, позволяющий передать более тонкую и лиричную форму.

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

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



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

вестник смерти, опрокинутый факел — символ угасшей человеческой жизни. Розы на саркофаге — поэтический образ, сравнение умершей с увядшими цветами. Прекрасная женщина, касающаяся рукой саркофага, — характерная для классических надгробий плакальщица.

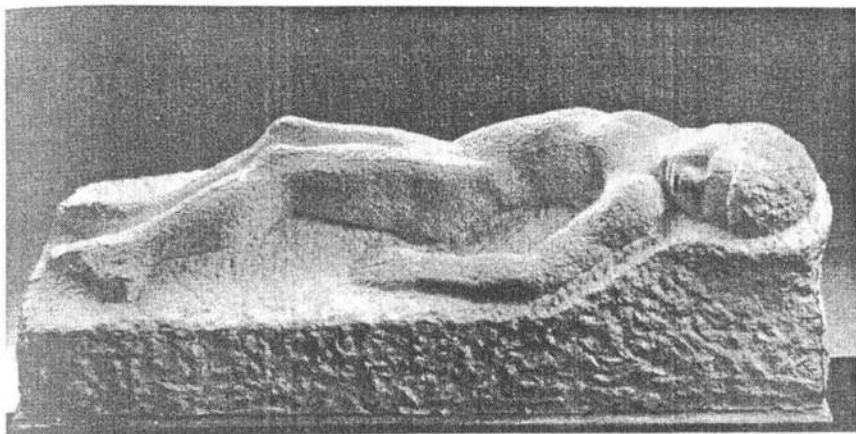
Сдержанно-благородна скорбь юноши и женщины. Как бы стыдятся показать свои страдания и осознавая невозвратность потери, женщина опустила голову и отвернулась. Юноша смотрит вверх, на небо, как бы уносясь мысленно вслед за умершей. Образы покоряют естественностью и одновременно возвышенной поэтичностью чувств. Этому помогает сам материал — мрамор, которым блестяще владел скульптор. Мрамор передает плавно перетекающую, певучую поверхность, непрерывность силуэта, обобщенность, идеально правильную классичность форм и вместе с тем тонкие детали: складки мягкой ткани и игру мышц, нежность кожи, дыхание тела. Его белизна как бы являет собой чистоту и благородство. Надгробие Собакиной звучит как печальная нежная элегия.

Поэтично, глубоко по мысли и чувству надгробие художника В. Э. Борисова-Мусатова в городе Тарусе, исполненное скульптором Александром Терентьевичем Матвеевым (1878—1960) в 1910—1912 годах. Здесь нет явных или туманных аллегорий, символов смерти и потустороннего мира, страдания и скорби по умер-

шему, нет изображения и самого умершего. На гранитной плите-саркофаге, приподнятой в изголовье, лежит обнаженный мальчик. Он как бы спит глубоким сном. Откинутая голова, спокойно лежащие вдоль туловища и чуть раскинутые в стороны руки выражают полный покой, а в изгибе тела, в приподнятых сомкнутых коленях, в плавной линии слегка вздымающейся груди и живота как бы пробегает едва уловимая жизнь. Объем целен, замкнут в самом себе, образуя непрерывный, мягко-певучий силуэт. Формы обнаженного тела, головы, черты лица лишены какой-либо детализации.



Александр Терентьевич Матвеев



А. Т. Матвеев. Надгробие В. Э. Борисова-Мусатова в Тарусе
Гипсовый слепок. Государственный Русский музей

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

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

Монументально-декоративная скульптура

Монументально-декоративная скульптура, так же как монументы и памятники, обращается к широкой аудитории; она так же действенна и несет общественно важные идеи. Но в ней ярче и сильнее выступает чисто украшательская функ-

ция. Поэтому к ее названию и добавляется слово «декоративная».

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

Содержанием монументально-декоративной скульптуры могут быть понятия отвлеченные (например, различные добродетели) или понятия временные, географически-пространственные (страны света, времена года, земля, небесная сфера, ветры, реки и т. д.). Они могут быть выражены средствами пластики лишь в форме аллегорий. Аллегория — это условность, но условность, которая должна не мешать, а помогать восприятию искусства. Искусство каждой эпохи рождало свои аллегорические образы или обращалось к хорошо понятным и потому действенным аллегориям других времен. Как справедливо говорила Вера Мухина, «в иносказании нет ничего формалистического, наоборот, в нем отвлеченные понятия передаются реалистическими образами, наиболее понятными народу»¹.

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

Кто не знает многочисленные мраморные скульптуры, украшающие аллеи Летнего сада в Петербурге. Все они иносказательны. Одни, прославляя военные победы России, ее достижения в науке и искусстве, изображают такие понятия, как «Мир и изобилие» (скульптор П. Баратта, 1722), «Навигация», «Архитектура» (неизв. скульптор нач. XVIII в.), другие посвящены явлениям природы.

На одной из площадок главной аллеи стоят четыре скульптуры, изображающие «Круговорот суток» (скульптор Д. Бонацца). Спокойно и крепко стоящий круглолицый юноша с сияющим солнцем на лбу, со стрелами — солнечными лучами в руке, с расцветшим подсолнухом у ног олицетворяет «Полдень».

¹ Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. Т. I. С. 79.



П. Баратта. Мир и Изобилие. Скульптура, украшающая аллею Летнего сада в Санкт-Петербурге. Мрамор

«Ночь» изображает стройная женщина в покрывале, усыпанном звездами. Ее лицо задумчиво и печально. Глаза закрыты. Рука поддерживает опущенную голову, на которой венки из цветков мака. На поясе — летучая мышь, у ног сова — символ ночной тьмы. От фигуры «Ночи» с мягкими, плавнотекущими формами веет глубоким покоем.

В. Мухина много внимания уделяла монументально-декоративной скульптуре. Она и создавала ее, и писала о ней. Художница считала, что монументально-декоративная скульптура, призванная и украшать жизнь людей, и воспитывать их, должна иметь свои темы, рожденные новой действительностью, активной созидательной деятельностью людей, а следовательно, новые аллегории, ведь многие темы и понятия нельзя выразить без них. Мухина писала: «Как, например, в бытовом образе выразить идею единения наших великих рек Волги и Дона или обводнения пустынь? По-видимому, здесь необходимо иносказание»¹. «Классическое искусство было искусством обожествления человеком сил природы. Мы же живем в эпоху, когда прекрасная природа открывает нам свои тайны и, покоренная властной рукой... человека, отдает ему свои богатства. Поэтому темы богатства нашей природы, темы покорения ее человеком и должны стать главными темами нашего декоративного искусства»².

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

Скульптурная группа компактна, замкнута и в то же время как бы включает пространство, воздушную среду, которая об-

¹ Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. Т. I. С. 80.

² Там же. С. 53.



В. И. Мухоморова. Хлеб. Бронза

текает фигуры со всех сторон. Поэтому так естественна эта скульптура под открытым небом, в зелени парка.

Монументально-декоративная скульптура может вступать в тесный контакт с архитектурой, образуя синтез двух искусств, то есть органическое их единство. Это единство обусловлено тем, что скульптура своими специфическими художественными средствами выражает ту же идею, что и архитектура, связана с архитектурой и конструкцией здания, является неотъемлемым ее элементом. Первенствующая роль в синтезе искусств принадлежит архитектуре. Архитектор в разработке проекта сооружения задумывает введение скульптуры, определяет место для нее. Но это не значит, что скульптура лишь иллюстрирует мысль зодчего. Она развивает, дополняет архитектурный образ, усиливает его эмоциональное воздействие и, конечно, украшает здание. В синтезе с архитектурой участвует как круглая скульптура, так и все виды ре-

льефа. Скульптура может размещаться как снаружи — в экстерьере, так и внутри — в интерьере здания, как перед стенами, так и на стенах, а также на фронтонах¹, крышах, сводах.

Архитектор Андреян Дмитриевич Захаров (1761—1811) в своем проекте здания Адмиралтейства (1806) в Санкт-Петербурге много места отвел скульптуре. Он определил тематику большинства скульптур, их масштабное соотношение со зданием. Это были и рельефы, и круглые скульптуры, в аллегорических образах развивающие основную идею здания Адмиралтейства — средоточения военно-морской мощи Российской державы. Идея получила широкую тематическую разработку: здесь образы силы природы, с которыми соприкасается мореплавание, образы побед Русского флота, военной доблести, гражданственности, науки, культуры. Наиболее насыщена скульптурой центральная часть Адмиралтейства — его главная въездная башня. Скульптура принимает самое активное участие в ее образно-композиционном решении — постепенном устремлении ввысь. Мощи нижнего яруса вторят скульптурные группы, изображающие могучих морских нимф, которые с усилием держат огромные массивные шары — небесные



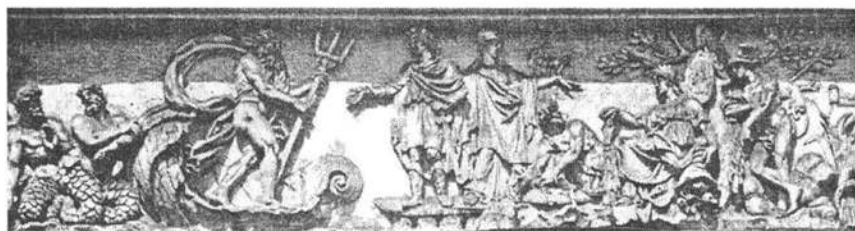
Феодосий Федорович Шедрин

и земные сферы. Они были созданы в 1812—1813 годах скульптором Феодосием Федоровичем Шедриным (1751—1825). Сочно вылепленные объемы круглой скульптуры контрастируют с гладью стен башни, подчеркивая их монолитность. Уже в вертикалях высоких статных фигур нимф начинается движение вверх. Над аркой входа — парные фигуры крылатых слав, выполненные в высоком рельефе. Они продолжают намеченное фигурами нимф движение вверх и осуществляют переход от тяжелого основания башни к более легкому второму ее ярусу. Еще выше, над карнизом первого яруса, на аттике (стенке, расположенной над карнизом), помещен рельеф,

¹ Фронтон (*фр.*) — завершение фасада или портика, обычно треугольное, образованное двумя скатами крыши и карнизом. Фронтоны бывают также лучковыми, ступенчатыми, разорванными.



Ф. Ф. Шедрин. Морские нимфы, несущие глобус
*Декоративные скульптуры у главной башни Адмиралтейства
в Санкт-Петербурге. Известия*



И. И. Терещенев. Заведение флота в России
Рельеф на аттике центральной башни Адмиралтейства. Гипс

изображающий «Заведение флота в России» (1813) работы скульптора Ивана Ивановича Терещенева (1780—1815), где Нептун вручает Петру I трезубец — символ морского могущества. Рельеф этот низкий, менее объемный, заглубленный, подчеркивает плоскость и одновременно снижает ощущение грузной весомости нижнего яруса башни, подготавливая переход к значительно более легкому и более устремленному вверх второму ярусу. Над аттиком на четырех углах нижнего яруса башни располагаются сидячие фигуры, изображающие древних полководцев. Ими завершается нижний ярус башни, подчеркиваются его кубичность, статичность. И в то же время их изолированные объемы, воспринимающиеся красивыми силуэтами на фоне неба, являются вертикалями, связывающими нижний тяжелый куб с легким вторым.

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

Блестящим примером синтеза скульптуры и архитектуры был советский павильон на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Его создатели — архитектор Борис Михайлович Иофан (1891—1976) и скульптор Вера Игнатьевна Мухина.

Архитектору принадлежит замысел двухфигурной скульптурной композиции, которая увенчивала вытянутый по горизонтали динамичный объем здания, ступенчато поднимающийся, стремительно нарастая к передней, фасадной части, и заканчивающийся вертикалью высокой башни. Она и служила пьедесталом для скульптуры. Скульптура, по мысли зодчего, должна

была продолжать и развивать идею, вложенную в архитектуру, и стать ее неотъемлемой частью. Иофан разработал тему скульптурной группы: молодые рабочий и колхозница, торжественно ступая, в высоко поднятых руках несут серп и молот — эмблемы Советского Союза.

Архитектор определил отношение размера скульптуры к размеру здания (1 2). Он же предложил новый, не употреблявшийся в скульптуре до этого материал — легкую и светлую нержавеющую сталь. Роль скульптора не свелась к послушно-пассивному исполнению замысла архитектора. Мухина в работе над скульптурной группой «Рабочий и колхозница» показала себя подлинным творцом, гениальным мастером монументально-декоративной скульптуры. Она внесла много существенных изменений в первоначальный проект скульптурной композиции Иофана. Прежде всего в образное звучание скульптуры. Как она сама писала, «торжественную поступь я превратила во всепогружающий порыв». Для этого она придала группе чрезвычайный динамизм и легкость. Здесь пришлось прибегнуть к условности — гиперболе: мужчина и женщина делают такой гигантский шаг, который почти равен высоте их фигур, что в действительности невозможно, но оправдано и необходимо в задуманном образе. Чтобы зрительно усилить впечатление лег-



Б. М. Иофан, В. И. Мухина. Павильон СССР на Международной выставке в Париже. 1937 г.



В. И. Мухина. Рабочий и колхозница
Нержавеющая сталь

кости, сильного движения фигур и вместе с тем уравновесить вертикаль, которую образуют их энергично выставленные вперед ноги и поднятые руки, а также связать горизонтальное движение архитектурных форм со скульптурой, Мухина, как она писала, «считала чрезвычайно заманчивым большую часть скульптурных объемов пустить по воздуху, летящими по горизонтали». Но одного движения резко отставленных назад ног и рук мужчины и женщины, развевающихся прядей волос, складок юбки было мало. И тогда она придумала еще одну выразительную и оправданную условность — длинный шарф, охватывающий спереди мужскую фигуру и как бы под ударами сильного ветра отлетающий назад. Образовав за спинами фигур живописный зигзаг, он подхватывается рукой женщины. Бурно развевающийся шарф не только усиливает стремительность фигур, их связь с горизонтальной направленностью архитектурных масс, но и придает скульптурной группе ажурность. А это очень важ-

но, так как поднятая на большую высоту (на 34 метра от земли), рисуемая на фоне неба, она могла восприниматься в движении не при непроницаемо-едином и тяжелом силуэте, а только при силуэте ажурном, когда объем расчленяется пространством, как бы пронизывается воздухом.

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

В образах рабочего и колхозницы нет ничего отвлеченного, надуманного — ни в лицах, ни в одеждах. Но они далеки от какой-либо бытовой конкретизации, приземленности. В них подчеркнуты самые существенные и типические черты современника: энергия, целеустремленность, молодость, в них выявлено героическое начало. Прекрасны их сильные тела, прекрасен их стремительный порыв. Вознесенные на огромную высоту павильона, они всеми воспринимались как олицетворение нашей страны, устремленной к будущему.

После окончания выставки скульптурная группа «Рабочий и колхозница» была разобрана, перевезена в Москву и вновь смонтирована на гораздо более низком постаменте перед северным входом Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (теперь ВВЦ — Всероссийский выставочный центр), где она находится до сих пор.

Образы «Рабочего и колхозницы» вошли в наше искусство и в наше сознание как символ нашей страны, ее силы, энергии, ее вечного движения вперед.

Станковая скульптура

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

Станковая скульптура сравнительно небольших размеров — или меньше натуральной величины, или несколько больше.

Она смотрится на близком расстоянии и не зависит от окружающей обстановки.

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

В портрете дипломата, вице-канцлера, князя Александра Михайловича Голицына (1773) работы скульптора XVIII века Федота Ивановича Шубина (1740—1805) мы видим не только конкретного человека с его индивидуальными чертами — со своеобразным тонким лицом, благородным обликом, человека просвещенного, с живым умом и сильным характером. Мы угадываем и его принадлежность к привилегированному аристократическому классу: в его барственной холерности, в горделивой высокомерной осанке, в холодноватой снисходительности — чертах, типичных для русского вельможи XVIII века. Недаром портрет А. М. Голицына называют «портретом вельможи XVIII века».



Федот Иванович Шубин

Шубин прекрасно владеет всеми средствами художественно-пластической выразительности. Virtuозно об-

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

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

Шубин работал в то время, когда в русском искусстве процветал классицизм. Он не был классицистом в чистом виде, как, например, Мартос, и его портреты с объективной, часто



Ф. И. Шубин
Портрет А. М. Голицына. Мрамор
Государственная Третьяковская галерея

нелицеприятной, даже разоблачающей характеристикой модели не столько шли в ногу с эстетикой классицизма, требующей некоей возвышенной идеализации натуры, сколько отрицали ее. Тем не менее внешняя пластическая форма его скульптур — тщательная, тонкая, гладкая обработка материала, плавно перетекающая поверхность объема, создающая непрерывную ясную силуэтность, — соответствовала духу времени.

Скульптор Анна Семеновна Голубкина (1864—1927) жила на рубеже XIX—XX веков, когда в искусстве шли поиски новых форм, новых выразительных возможностей.

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

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

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

Ее искусство было современно, так же как бурная, революционная эпоха, в которую



Анна Семеновна Голубкина

оно развивалось, ново, страстно, смело. А ее сочная «живописная» манера лепки вызывалась желанием повысить эмоциональное воздействие самого материала.

Голубкина больше всего любила работать в глине — мягком, послушном материале. Запечатлевая прикосновение пальцев мастера, скульптура из глины приобретала особую теплоту и одухотворенность, передающие биение жизни. «Надо вдумчиво, осторожно открывать в глине жизнь: если вы это найдете в глине, то найдете в любом материале»¹, — наставляла она начинающих ваятелей. Голубкина считала, что скульптор должен уметь наполнить материал чувством, что нет «ни одной хорошей статуи без этого чувства живой одухотворенной материи, и чем этого чувства меньше, тем произведение хуже»².

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

В 1927 году Голубкина выполнила в глине портрет Льва Николаевича Толстого (отлит в бронзе). Ее захватила и увлекла самая главная, самая сильная сторона личности великого писателя — его могучий талант мыслителя. Толстой Голубкиной не спокойный мудрый созерцатель, ушедший в свои думы. Он мыслитель-творец. Скульптор как бы воспроизвела сам процесс зарождения мыслей, их напряженное кипение, их бурный поток. Малорасчлененная скульптурная масса напряжена. Из нее как бы вырастает голова с огромным шишковатым лбом, тяжело нависшими бровями, глубокими впадинами глаз, широкой бородой и поддерживающая эту голову рука. В этой бугристой, неровной, ломающейся, текучеподвижной массе заключена энергия, сила, стихийно прорывающаяся

Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М.: Советский художник, 1958. С. 19.

² Там же.



А. С. Голубкина. Портрет Л. Н. Толстого. *Бронза*
Государственная Третьяковская галерея

наружу. И мы ощущаем этот могучий поток, которым охвачена полуфигура писателя, мы как бы присутствуем при рождении его мысли.

Ярко проявляла свою творческую индивидуальность в портретном искусстве Вера Мухина. Ее талант портретиста особенно развился в годы Великой Отечественной войны, когда, как писала скульптор, «волна небывалой войны выплеснула из недр народа таких героев, изобразить которых художник может считать честью для себя. Портретирование стало для художников душевной необходимостью и творческой радостью»¹. Именно эти простые, скромные люди, проявившие в годы войны и чудеса храбрости на полях сражений, и стойкую мужественность в тяжелых условиях жизни и работы в тылу, были той натурой, которая побуждала художников к созданию героического порт-

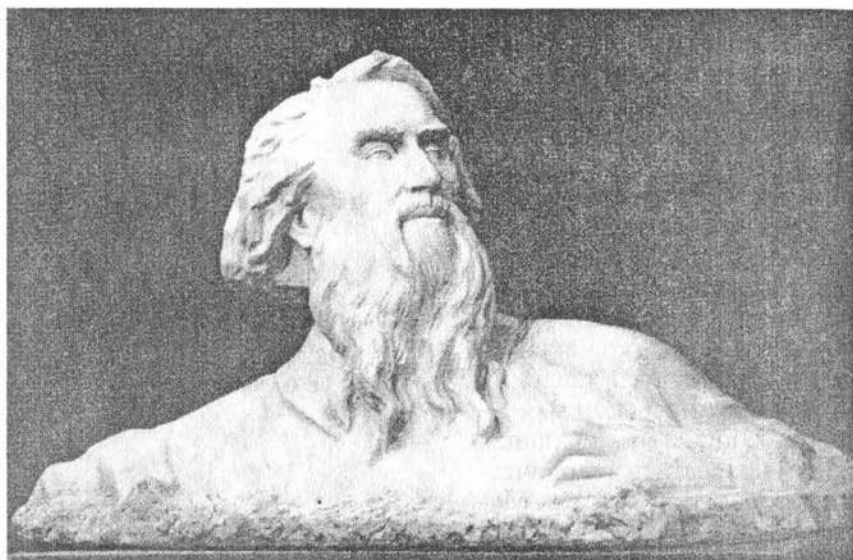
Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. Т. I. С. 9.

рета. Однако не всем художникам дано видеть героическое в человеке — одно из глубинных свойств его внутреннего психологического мира. Но вот Мухина этим видением героического в человеке владела. «Нельзя каждого человека изображать героем, не все люди Ахиллы и Марсы. Но если он таков, то надо уметь даже некрасивое в нашем представлении лицо через посредство ощущения общей героики нашей эпохи превратить в героический образ»¹, — писала Мухина.

Сама она умела это делать. Выполненный ею в бронзе в 1942 году «Портрет полковника Б. А. Юсупова» поражает полной, даже беспощадной правдивостью. Лицо полковника с неправильными чертами изрезано глубокими шрамами, на одном глазу повязка. Скульптор изображает то, что есть. Это сама правда. Но правда и то, что этот скромный, сдержанный, честный человек по-настоящему мужествен и способен, если потребуется, пойти на самоотверженный поступок, совершить подвиг, какие совершали тысячи советских людей в годы войны. А это и есть в образе конкретного человека «ощущение общей героики нашей эпохи», что делает его образом типическим. В как будто ничем не примечательной внешности Юсупова Мухина увидела героичность его натуры и, самое главное, — сумела убедить в этом зрителя. Она достигла этого путем обобщения: отсеяны несущественные для данного образа черты, акцентированы главные, частности подчинены целому как в самой психологичес-



В. И. Мухина
Портрет полковника Б. А. Юсупова
Бронза
Государственная Третьяковская галерея



Сергей Тимофеевич Коненков. Автопортрет. Мрамор
Государственная Третьяковская галерея

кой характеристике, так и в композиционно-пластическом решении портрета. Портрет не является бюстом в буквальном смысле слова, так как плечи сильно обрезаны. Все сосредоточено в крепком монолитном объеме головы, вылепленном мягко и упруго, большими планами, без мелочной детализации, отчего образ приобретает значительность.

Большим мастером портрета был крупнейший русский и советский скульптор Сергей Тимофеевич Коненков (1874—1971). Каждую человеческую индивидуальность он умел разгадать и в скульптурном изображении запечатлеть сложность ее духовной жизни. Скульптор работал в разных материалах: мраморе, бронзе, дереве. Для каждой модели он умел выбрать материал и метод его обработки, наиболее ей соответствовавшие, дававшие возможность полнее и ярче выявить ее суть.

В «Автопортрете» (1954) Коненков не только передал черты лица, свой внутренний мир, характер, темперамент, но и развил мысль о роли художника-творца в жизни общества, о счастье быть художником. Широкие, несколько гипертрофированные плечи служат крепким основанием для могучей, гордо вскинутой головы с густыми, выюющимися волосами. Ее объем

высечен в мраморе крупными четкими формами: высокий гладкий лоб с резкими височными впадинами, тонкий нос, впалые щеки, густая масса бороды, необыкновенно живые, «зрячие», как всегда в скульптурах Коненкова, глаза, спокойно, уверенно смотрящие вдаль. Художник как бы весь устремлен в будущее. Он — сама энергия, страстность, само вдохновение. Рука с тонкими гибкими пальцами, сухощавая, жилистая, уже старческая, но сильная рука труженика, имеющая дело с твердым, сопротивляющимся материалом, дополняет, как это часто бывает в портретах Коненкова, характеристику скульптора. Автопортрет Коненкова — это образ человека-творца, гордого своим назначением в жизни.

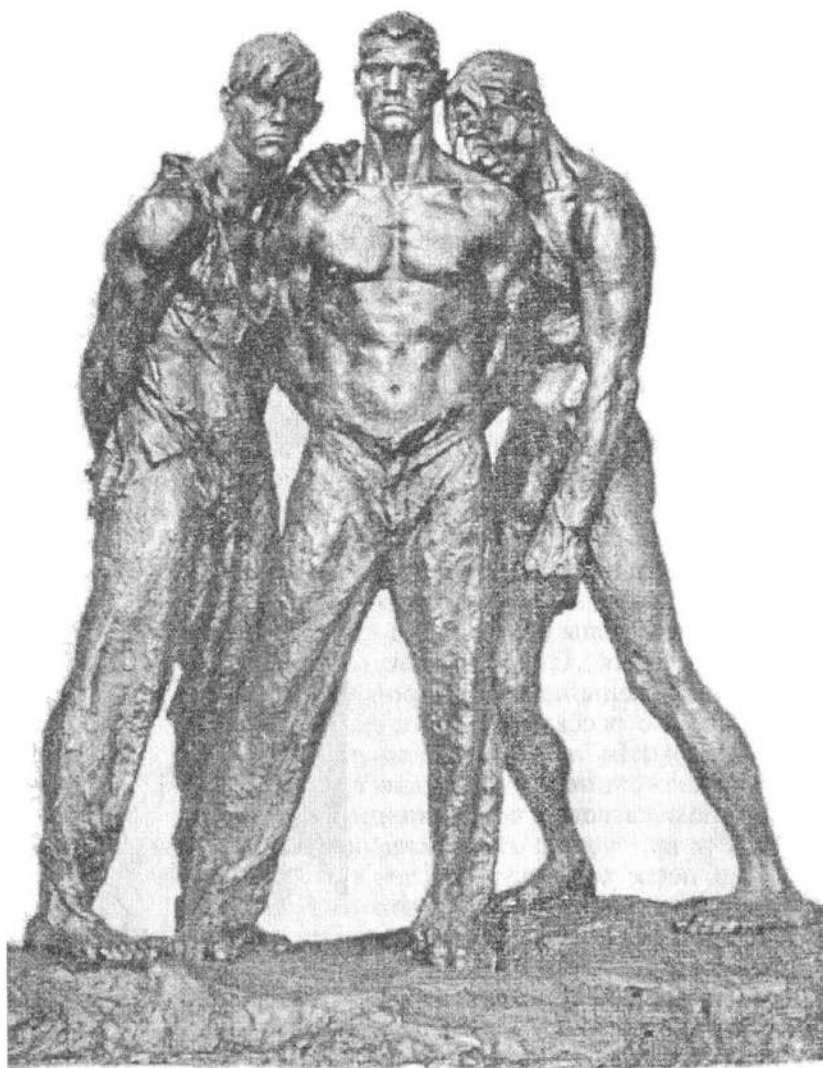
* * *

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

Скульптура Федора Дмитриевича Фивейского (р. 1931) «Сильнее смерти» (бронза, 1957) переносит нас в годы Великой Отечественной войны. Трое советских людей изображены перед расстрелом. Автор не рассказывает подробно о событии, не конкретизирует персонажей, не уточняет, кто они. Он показывает их единство и поддержку друг друга, стойкость, мужество, несломленность духа перед лицом смерти. Они образуют сплоченную группу. Двое из них, с крепкими молодыми телами, прямо и смело смотрят в глаза убийцам, третий, очевидно, измученный пытками, уже теряет силы, голова его склонена, но он опирается на плечи товарища, чтобы не упасть и выстоять до конца.



Федор Дмитриевич Фивейский



Ф. Д. Фивейский. Сильнее смерти. *Бронза*
Государственная Третьяковская галерея



В. Е. Цигаль. Юный десантник. Гипс
Государственная Третьяковская галерея



Владимир Ефимович
Цигаль

болтая другой, и слушает с огромным вниманием, с искренним восторгом и завистью. Очень тонко подмечены скульптором поведение ребят, их психология. Эта жанровая сценка окрашена теплым юмором.

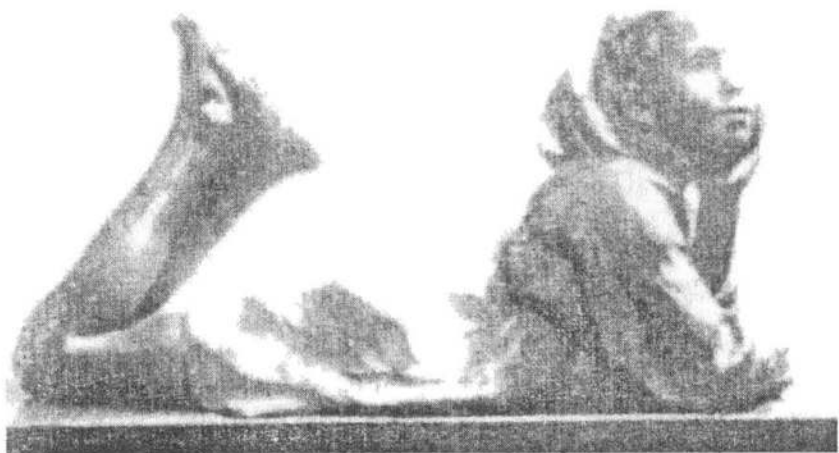
Жанрово-бытовая скульптура Екатерины Федоровны Белашовой (1906—1971) «Лежащая девочка» (бронза, 1947) поэтична. Поза девочки естественна и непринужденна, а взгляд мечтательно устремлен вдаль. Это образ светлой юности, не омраченной заботами, тревогами и волнениями.



Екатерина Федоровна
Белашова

Сюжет скульптуры Владимира Ефимовича Цигалья (р. 1917) «Юный десантник» (гипс, 1948) тоже относится к военным годам. Но эта двухфигурная композиция представляет собой жанровую сценку-диалог. Юный десантник рассказывает своему ровеснику, «гражданскому» мальчишке, о боевых операциях, в которых он участвовал. Он чувствует себя бывалым моряком, и это прекрасно передают его по-взрослому уверенная, несколько небрежная поза, чуть снисходительное выражение лица. А второй мальчишка сидит в типично детской позе, подняв почти к подбородку согнутую ногу и

Обнаженное человеческое тело — еще один предмет изображения в станковой скульптуре. Красоту человеческого тела открыли и воспедали великие ваятели Древней Эллады. Греки в идеально прекрасных формах здорового тела воплощали нравственное и духовное совершенство человека. И в последующие исторические эпохи скульпторы обращались к изображению обнаженного человеческого тела, находя в нем поистине неисчерпаемые возможности для выражения самых различных

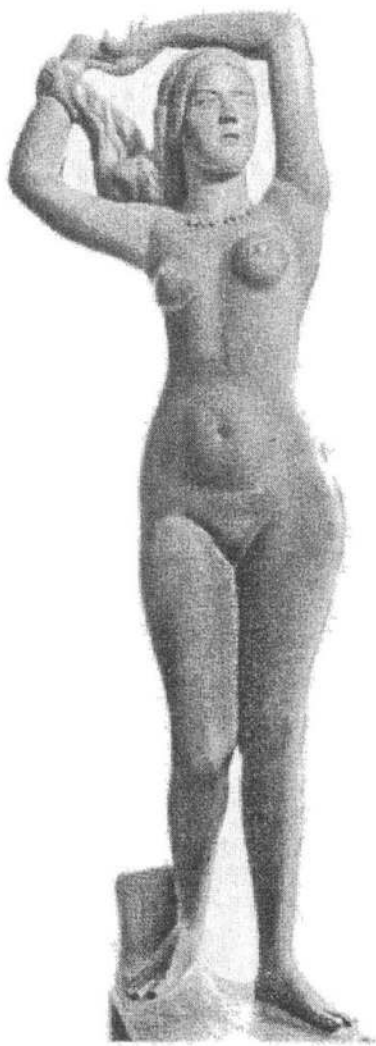


Е. Ф. Блaшова. Ляжашая девчонка. Бронза
Государственная Третьяковская галерея

идей, тем и мыслей. Ведь человеческое тело пластично, скульптурно в самой своей сути и, как всякое явление живой природы, одухотворенно. Задача скульптора в том, чтобы увидеть и почувствовать эту пластическую одухотворенность и воплотить ее в материале, подчинив определенной идее. Как воспроизведет скульптор в материале живую пластику человеческого тела, какие мысли будут при этом руководить им, зависит от склада его творческой индивидуальности.

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

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



С. Т. Коненков
Девушка с запрокинутыми руками
*Дерево. Государственная
Третьяковская галерея*

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

Движение обогащает силуэт фигуры. Девушка спокойно стоит, опираясь на одну ногу и отставив назад другую, но ее стан упруго и сильно изгибается, плечи и грудь распрямлены, скрещенные руки подняты над головой и отведены назад, голова гордо высится на стройной шее. В этом свободном, естественном движении — смелая раскованность. Девушка вся устремлена вперед, навстречу жизни. Скульптура «Девушка с запрокинутыми руками» звучит гимном свободному прекрасному человеку, радости жизни.

Скульптура предполагает ее круговой обход. Она прекрасно смотрится с разных точек, открыва-

ваясь своими четкими и мягкими силуэтами, образуемыми непрерывно-плавными, «поющими» линиями формы. При всей ее жизненной конкретности «Девушка с запрокинутыми руками» —

образ обобщенный, идеально совершенный, рождающий при его созерцании возвышенные эстетические чувства.

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

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

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

Совершенством круглой скульптуры Матвеева является мраморная сидящая «Женская фигура» (1916).



А. Т. Матвеев. Женская фигура
Мрамор. Частное собрание

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

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

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

Архитектура



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

Но любое ли здание, жилой дом, строение, отвечающее этим требованиям, является произведением архитектуры? На этот вопрос очень образно ответил известный французский архи-



Шарль Эдуар
Ле Корбюзье

тектор и теоретик архитектуры Шарль Эдуар Ле Корбюзье (1887—1965): «Дом мой вполне удобен. Я искренне благодарен как построившим его инженерам, так и тем, кто создал железные дороги и телефонную связь. Но сердце мое не затронуто. Но вдруг контур стен на фоне неба взволновал меня. Я понял замысел. Художник вложил в камень свой характер, мягкость, страстность, поэтичность, благородство. Я уже привязан к этому дому, не могу от него оторваться. В его камнях мои глаза распознают мысль. Мысль, которая светится без слов и звуков, читается только в соотношениях форм... Они и составляют язык архитектуры. С помощью простых материалов, на основе

более или менее утилитарного проекта архитектор вносит в свою работу нечто дополнительное, создавая соотношения, которые вызывают эстетическое волнение. Это и есть архитектура». И далее: «...Архитектура есть непреложное явление, возникающее в такой момент творчества, когда художник, озабоченный долговечностью сооружения и созданием необходимых удобств, внезапно поднимается выше целей простой утилитарности и устремляется к воплощению лирического начала, которое воодушевляет и радует»¹.

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

Различие между инженерным сооружением и архитектурным Ле Корбюзье определил так: «Роль строительства — возводить сооружения, роль архитектуры — вызывать эстетическое волнение»².

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

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

Архитектура, как и изобразительные виды искусства (живопись, скульптура, графика), имеет дело с объемно-пространственными, пластическими формами, которые мы воспринимаем зрительно. Но в отличие от них архитектура не изобража-

¹ Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. С. 221.

² Там же. С. 236.



Александр Александрович
Веснин

ет облик реально существующих предметов, явлений, она сама является материальной объемно-пространственной формой, частицей действительности. Как сказал советский архитектор Андрей Константинович Буров (1900—1957): «Архитектура — искусство не изобразительное, а созидательное. Оно не изображает предметы, а создает их»¹.

Особенность архитектуры — единство, нерасторжимость двух ее основ, функционально-материальной и идейно-художественной. Как отмечал известный советский архитектор Александр Александрович Веснин (1883—1959): «Основным признаком архитектуры является претворение социально-утилитарной функции сооружения в художественную, образную...»²

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

Определенным образом организованное архитектурное пространство (пространство единое, нерасчлененное, замкнутое или расчлененное, пространство центрическое или развивающееся в определенном направлении) не только служит практическому назначению здания, но и эмоционально воздействует на человека, то есть обладает эстетическими свойствами. Конструкции и материал, при помощи которых выявляется простран-

¹ Мастера советской архитектуры об архитектуре. В 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 467

² Там же. С. 25.

ство в архитектуре, приобретают художественно-пластическое внешнее выражение, становятся тектоничными¹ (ограждение — массив стены из камня, кирпича, бетона или каркасное; опоры — столбы, колонны, арки; перекрытия — балки разного рода, своды). Таким образом, пространство и тектоника — главные композиционно-выразительные средства архитектуры.

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

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

Симметрия — одинаковое расположение равных частей по отношению к оси здания — очень действенное средство организации архитектурных форм, вносящее в объемно-пространственную композицию строгую упорядоченность, статичность, покой.

Асимметрия противоположна симметрии; она сообщает композиции гибкость, динамичность, остроту, способствуя единству целого за счет соподчинения частей.

Определенные соотношения и соподчинение всех объемных геометрических элементов, всех частей архитектурного сооружения составляют пропорции.

Нюанс сближает несхожие элементы формы, сглаживает между ними различия, делает незаметным, постепенным переход от одних к другим и способствует ощущению покоя, статичности.

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

Художественно-образная выразительность архитектурной композиции определяется масштабностью сооружения — его соотношением, соразмерностью с человеком и окружающей про-

¹ Архитектоника (от гр. *architektoniké* — строительное искусство) — художественное выражение закономерностей строения, соотношения нагрузок и опоры, присущих конструктивной системе сооружения или произведению скульптуры.

пространственной средой. Крупный архитектурный масштаб определяется системой членений, взаимосвязью здания с окружающим пространством и не зависит от размера здания.

Большое значение для восприятия архитектурного сооружения имеют силуэт и местоположение, связь с окружающей средой — естественной, природной или городской; противопоставление или единение, согласие с ней. Важными средствами выразительности архитектуры являются цвет, организующий ее формы, повышающий их эмоциональное звучание, а также сама поверхность ее объемов — фактура, которая может давать игру света и тени, своеобразную «живопись».

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

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

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

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

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

В Древней Руси строили преимущественно из дерева, самого распространенного, доступного и сравнительно легко

обрабатываемого материала. И только сооружения, требующие по своему назначению особой прочности, как оборонные крепости, или имеющие особо важное значение в жизни общества, — храмы, часто сооружались из камня и кирпича. Храмы не только служили религиозным целям, но и были средоточием общественной и культурной жизни.

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

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

По мере приближения храм словно вырастает из земли, устремляясь ввысь, в небо. Его кубический объем, венчающийся одной главой на высоком барабане, легок и изящен. И вытянутые, удлиненные пропорции храма, и характер его форм, их поверхности и всех деталей служат этому впечатлению. Алтарные апсиды¹, слегка прикрытые угловыми пилястрами², не слишком выступают и тем самым не препятствуют движению масс вверх. Стены чуть наклонены к центру, благодаря чему они воспринимаются как бы в ракурсе, который бывает при большой высоте здания. Иллюзию высоты храма, движения его масс

¹ Апсида (*гр.*) — выступ здания, обычно полукруглый или многоугольный в плане, перекрытый полукуполом.

² Пилястра (*ит.*) — плоский вертикальный выступ прямоугольного сечения на поверхности стены или столба. Служит для членения плоскости стены.



Церковь Покрова на Нерли

вверх подчеркивают ступенчатые многообломные пилястры и тонкие полуколонки, которые проходят от основания до самого верха, расчленяя фасады на три сильно вытянутых отсека и пронизывая их вертикальным ритмом. Этот ритм подхватывается удлиненными окнами и аркатурным¹ колончатый поясом, пересекающим фасады. Тонкие, как бы висящие колонки пояса поставлены так часто, что зрительно воспринимаются не арки, а именно вертикали колонок. Вертикальный бег архитектурных форм мягко приостанавливается круглящимися закомарами² покрытия, но затем возобновляется с новой силой в стройном высоком барабане, прорезанном, как и фасады, узкими длинными окнами, обрамленными тонкими «висячими» полуколонками. Барабан поднимает в небо высокий, когда-то изящной шлемовидной, а теперь луковичной формы купол.

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

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

¹ Аркатура (нем.) — ряд небольших арок, служащих для украшения стены.

² Закома — в русской архитектуре полукруглое или килевидное завершение части наружной стены здания; повторяет очертания расположенного за ней свода.

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

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

На Руси очень часто храмы сооружали в память какого-либо знаменательного, важного для государства события. Таким храмом-памятником, построенным в честь победоносного похода Ивана Грозного на Казань в 1552 году, стал знаменитый московский собор Покрова на Рву, впоследствии получивший название храма Василия Блаженного по имени юродивого, похороненного у его стен. Строили храм в течение 1555—1561 годов русские зодчие Барма и Посник (по некоторым предположениям одно и то же лицо).

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

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

Кроме того, храм имеет придел Василия Блаженного, пристроенный в 1588 году, и колокольню, построенную в 1670-х годах.

Композиция храма построена четко, но ее объемное выражение пластически многообразно и живописно. Столпы различны по высоте, объему, декоративной обработке, в которой использованы такие элементы, как кокошники разной формы и величины, пояса арочек, остроугольные стрелы, бровки, звезды, но это многообразие не нарушает,



Барма и Посник. Собор Покрова на Рву,
или храм Василия Блаженного

а помогает гармоническому целому, так как подчиняется единой масштабной и ритмичной системе.

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



Купола храма Василия Блаженного

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

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

В противоположность нарядному причудливому внешнему виду внутренние помещения храма скромны. Только стены центрального столпа были украшены декоративной росписью и надписью (летопись) о построении храма. Остальные приделы были побелены. Их интерьеры так малы, что в них могут поместиться не больше пяти-шести человек. Такой контраст между характером внутренних помещений и внешним видом собора говорит о том, что он создавался не столько для отправления церковных служб, сколько для обозрения снаружи и поклонения. Это действительно храм-памятник, памятник русским людям, отдавшим жизни на благо Родины, и обращен он к самым широким людским массам. Недаром собор был поставлен не в Кремле, а рядом, на Красной площади, самой многолюдной в Москве.

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

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

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



Соловецкий монастырь-крепость

были быть очень крепкими, чтобы противостоять вражеским снарядам, и одновременно должны были быть приспособлены к тому, чтобы вести с них обстрел врага. Их сложили из огромных природных камней-валунов, которыми изобилуют Соловецкие острова. Валуны не обтесывали, а лишь подгоняли друг к другу, заполняя между ними пространство кирпичом и известковым раствором. Стены сделали широкими, чтобы на них могли свободно размещаться и пушки, и люди. В стенах пробиты узкие отверстия — бойницы, сквозь которые велся огонь. Башни располагаются по углам прясел (отсеков) стен, соединяя и замыкая их. Каждая башня имеет несколько ярусов с прорезанными, как и в стенах, бойницами. Башни служили также складами для оружия, снарядов, пороха, были своего рода арсеналами. Кроме того, некоторые башни использовались и как хозяйственные помещения для хранения зерна и других продовольственных товаров. Кремль Соловецкий — военно-оборонительное и одновременно хозяйственное сооружение. Его конструктивно-архитектурное решение целиком отвечает этим функциям.

Многие башни (угловые), наиболее важные для обороны, имеют форму цилиндра, постепенно суживающегося кверху. Это оправдано функционально и конструктивно. Функционально, так как цилиндрическая форма открывала находящимся в башне наиболее широкое для обозрения пространство — они могли видеть окрестности со многих точек. Конструктивно, так как форма, широкая у основания и суживающаяся кверху, наиболее устойчива и крепка. Возможно, ее удобнее было воссоздавать из местного природного материала — валунов. Башни складывали подобно пирамидам, курганам: в основании самые огромные валуны, потом поменьше, потом еще меньше. Баш-

ни крыты деревянными конусообразными шатровыми кровлями с башенками наверху, тоже функциональным элементом. Они служили смотровыми вышками. Шатровые кровли очень естественно, логично завершают сужающийся цилиндрический объем башни.

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

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

Эти валуны, помимо своей чисто функционально-конструктивной роли, имеют большое значение в



Т. Кологривов
Стены и башни Соловецкого монастыря

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

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

Крестьянское народное зодчество на Руси было деревянным. На протяжении многих столетий строители-плотники совершенствовали свое мастерство, передавая из поколения в поколение приемы обработки дерева, архитектурно-конструктивные формы деревянных сооружений, подсказанные особенностями самого строительного материала, с одной стороны, и обусловленные практическим назначением здания — с другой. Эти формы и приемы шлифовались, вырабатывались своего рода классика русского народного деревянного зодчества, где все было закономерно, логично, цельно, гармонично. Деревянное зодчество, медленно, постепенно создавая свои формы, сохраняло их неизменными или с небольшими изменениями в течение длительного времени — целых эпох, столетий. Оно было традиционно и донесло формы, рожденные в древнейшие времена, до XVIII, XIX и даже XX века.

Особенно стойко держались традиции в крестьянском жилом строительстве. Издавна в северных русских областях сложился тип деревянного жилого дома-избы, хорошо приспособленного к местным климатическим условиям и образу жизни

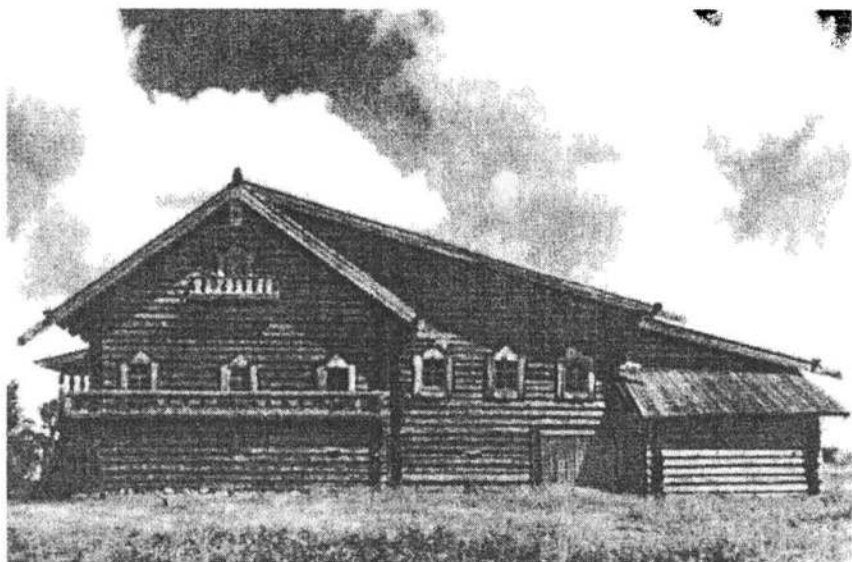


Кижь. Историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник

большой крестьянской семьи. Конечно, до нас могли дойти только дома XIX века, так как дерево — материал недолговечный, к тому же легко уничтожаемый огнем. Но есть все основания предполагать, что тип северного крестьянского дома с несколькими его вариантами, дошедший до наших дней, восходит к очень давним временам — к Древней Руси.

Один из вариантов традиционного крестьянского жилья представляет дом Елизарова из деревни Середка близ Кижей, теперь перевезенный и установленный на острове Кижь в музее под открытым небом — в Кижском заповеднике.

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



Дом Елизарова из деревни Середка. 1880 г. Кижский заповедник

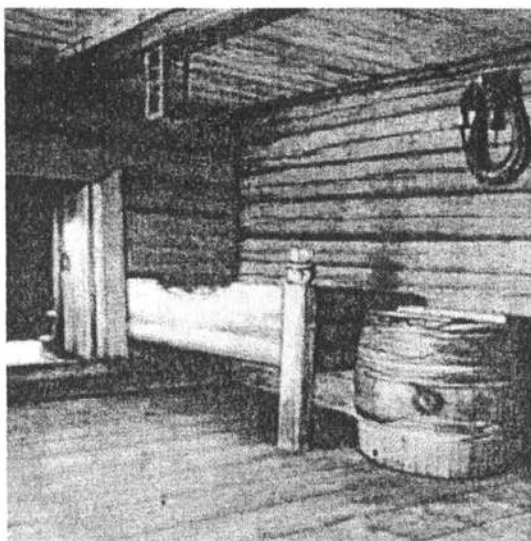
поднимается широкий бревенчатый пандус — взвоз. По нему прямо на подводах завозили сено.

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

Внешний вид дома, все его детали выявляют назначение построек. По-разному оформлены фасады. Со стороны двора стена прорезана лишь тремя маленькими, высоко расположенными оконцами, и поэтому вся эта дворовая часть с глухими стенами хозяйственной постройки, с взвозом, ведущим к ничем не украшенным воротам повети, производит впечатление суровой неприступности. Напротив, фасады жилой половины, прорезанные идущими в один ряд довольно большими

окнами, с балконом-гульбищем, проходящим под ними и опоясывающим дом с двух сторон, с окном и балкончиком светелки под крышей, с высоким крыльцом, производят приветливое, радужное впечатление.

Декоративные детали являются одновременно и конструктивно-тектоническими элементами. Это прежде всего скульптурно-пластическое завершение охлупня — бревна, которое лежит



В хозяйственной половине дома Елизарова все просто, прочно и по-своему красиво

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

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

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

Русское зодчество XVIII — первой половины XIX века развивалось в русле общеевропейской архитектуры, где господствовал классицизм. Классицисты обратились к ордерной системе древнегреческой и римской архитектуры со всеми ее элемента-



Андреян Дмитриевич Захаров

ми: четко выявленными вертикальными несущими частями — колоннами, столбами, пилястрами и горизонтальными, несомыми — антаблементами¹. В России в это время работало много иностранных архитекторов, а русские зодчие ездили учиться за границу. Но это не значит, что русская архитектура стала чисто подражательной, потеряв свое собственное лицо. Талантливые русские зодчие, усвоив архитектурный язык классицизма Запада, используя типы сооружений, разработанные в странах Европы, создавали произведения вполне самобытные.

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

Выдающимся произведением русской архитектуры административно-общественного и хозяйственного назначения явилось основательно перестроенное в 1806—1823 годах Андреем Захаровым здание Адмиралтейства в Петербурге.

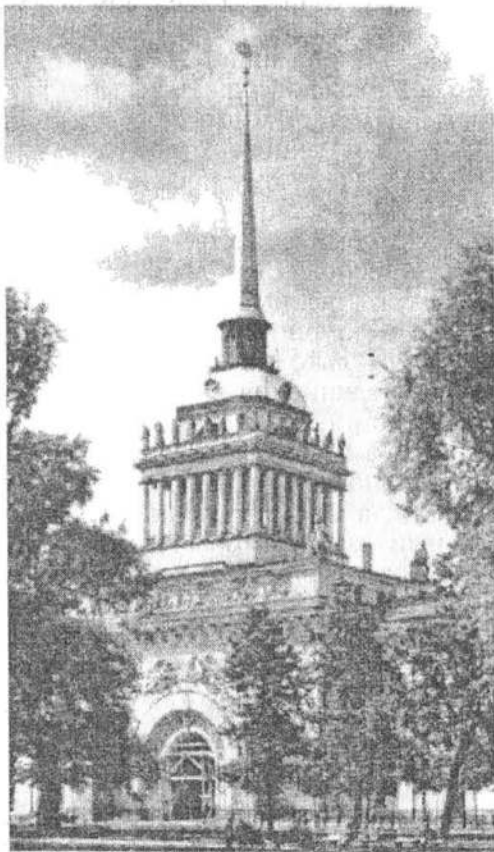
Адмиралтейство сочетало в себе как производственные помещения — мастерские, склады и т. д., так и административные — морского ведомства и департамента. Его П-образная в плане композиция полностью отвечала этому назначению: производственные помещения находились во внутреннем дворе, административные располагались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

¹ О р д е р (*фр.*) — один из видов архитектурной композиции, состоящий из вертикальных несущих частей — опор в виде колонн, столбов или пилястр — и горизонтальных несомых частей — антаблемента, включающего архитрав, фриз и карниз. В состав ордера входят также цоколь и фронтон.

В классической архитектуре различают: тосканский, дорический, ионический, коринфский и комбинированный (сложный) ордера.

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

Сильно вытянутому по горизонтали, распластанному, огромной протяженности сооружению, которое невозможно охватить взглядом (длина его главного фасада около полукилометра, а боковых — 170 м), зодчий сумел придать единство, лишить его монотонности и однообразия. Архитектор использует в основном три архитектурные формы: кубический объем, прорезанный аркой, колонный портик¹ и гладь стен с четкими рядами окон. Но он варьирует эти формы, строго и последовательно соподчиняет их друг другу, располагая в определенном ритме. Центром главного фасада является трехъярусная башня, состоящая из тяжелого кубического объема с аркой ворот легкой четырехгранной формы, обнесенной колоннадой, и возносящегося в небо шпиля. Башне подчинены симметричные, вытянутые по горизонтали крылья, каждое из которых членится на звенья ритмически повторяющимися формами, связанными в единое целое. К башне непосредственно примыкают длинные стены корпусов с четкими рядами больших пря-



А. Д. Захаров. Адмиралтейство
Центральная башня

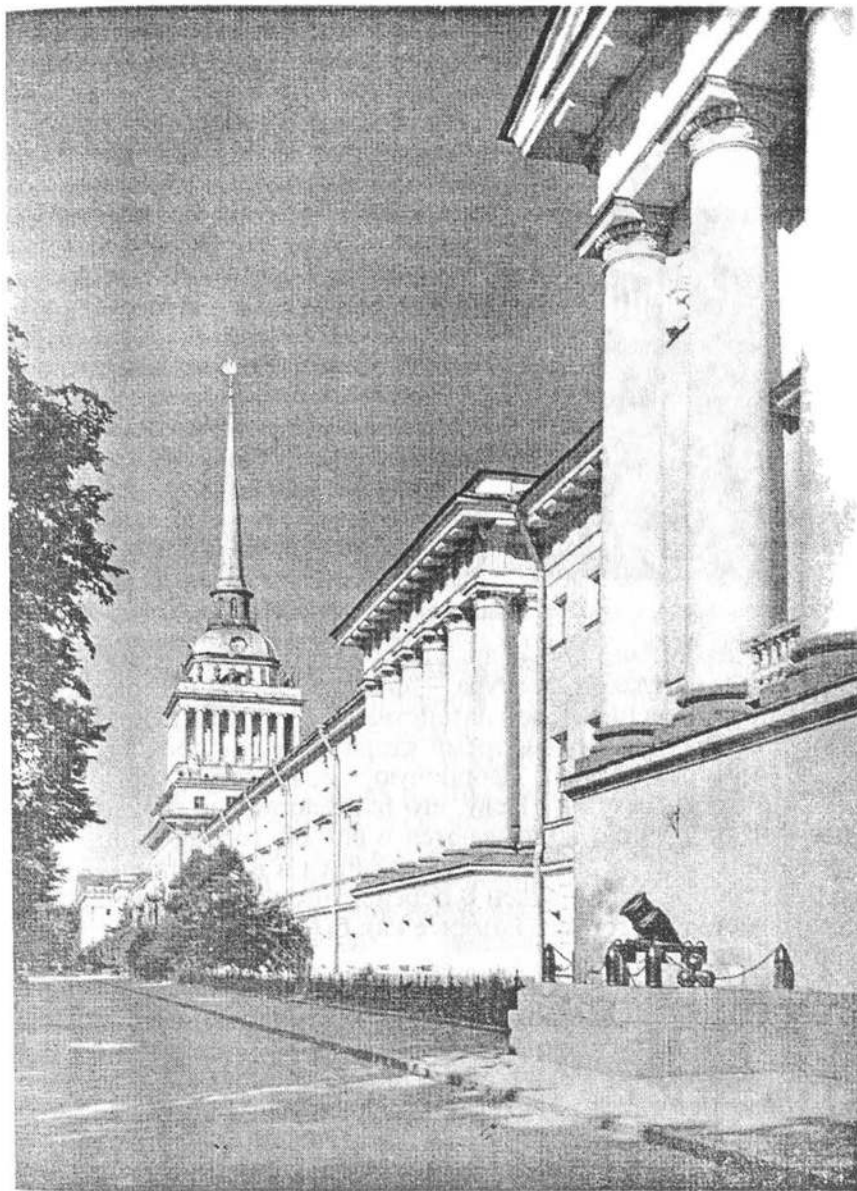
¹ П о р т и к (лат.) — галерея на колоннах или столбах, обычно перед входом в здание.

моутольных окон, создающих мерный, спокойный ритм. Затем следуют части фасада с тремя многоколонными портиками, развивающими мотив колоннады второго яруса башни. Центральный двенадцатиколонный портик с высоким фронтоном подчиняет себе два фланкирующих его шестиколонных портика, главенствуя над ними и объединяя их в единую трехчастную композицию. По такому же принципу построены боковые фасады здания — длинная гладь стены, замыкаемая колонными портиками. Вариации этих архитектурных мотивов мы встречаем и в композиции павильонов Адмиралтейства, выходящих на набережную Невы. Их центральный куб, прорезанный аркой въезда, завершающийся флагштоком, как бы вторя композиции центральной башни, фланкируется шестиколонными портиками. Немногие варьирующиеся формы приводят к полифоничности звучания архитектуры Адмиралтейства, подобно сложному музыкальному произведению, где главная тема подчиняет себе второстепенные. При этом единство достигается ритмом, который свойствен ордерному построению архитектуры: Захаров использовал дорический ордер, ордер наиболее тяжелых, мужественных пропорций.

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

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

В интерьерах Адмиралтейства также применены ордерная система и скульптурно-декоративное убранство, что придает им и строгую организованность, ясность, величавость, и нарядность. Парадность главного вестибюля способствует колоннада,



Адмиралтейство. Боковой фасад



Общий вид Адмиралтейства

которую держит массивная аркада, торжественная трехмаршевая лестница и круглая скульптура — фигуры Афины и Геракла.

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

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

Талантливому русскому зодчему Василию Ивановичу Баженову (1737 или 1738—1799) приписывается красивейшее московское здание — бывший дом богача П. Е. Пашкова (1784—1786), а теперь одно из зданий Российской государственной библиотеки. Дом стоит на высоком зеленом холме, как на пьедестале, который возносит его и делает хорошо обозримым. Его трехчастная композиция, состоящая из центрального трехэтажного корпуса и двухэтажных боковых флигелей, соединенных между собой одноэтажными закрытыми галереями, классична и вместе с тем, образуя пирамидальный силуэт, как бы восходит к традиционно-русской высотной архитектуре. Мотив четырехколонных портиков центрального корпуса и флигелей, равномерный ритм больших, равной величины окон первых этажей и галерей, а также погледовательная устремленность всей композиции вверх, ее пирамидальность объединяют все части здания в единое целое. Движение вверх спокойно, но тем не менее неуклонно. Оно и в постепенном облегчении масс — от рустованного¹ цокольного² этажа к стройным колоннам портика центрального корпуса, оно и в направлении, которое намечают фронтоны флигелей, ведя наш глаз к центру, к его самой высокой части — бельведеру³.



Василий Иванович Баженов

Разнообразны и изысканно-изыщны детали архитектурной формы. Колонны флигелей ионические, колонны центрального корпуса коринфские, с более пышными завершениями-капителями⁴. Стены расчленены тонкими пилястрами с

¹ Рустованный — выполненный в рустике. Рустика (лат.) — кладка или облицовка стен здания камнями с грубо отесанной или выступающей лицевой поверхностью.

² Цоколь (ит.) — нижняя часть наружной стены здания, сооруженная, лежащая на фундаменте.

³ Бельведер (ит.) — надстройка над домом в виде башенки, часто под куполом.

⁴ Капитель (лат.) — верхняя часть колонны или пилястры. Каждый архитектурный ордер имеет особую форму капители.



В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова,
ныне Российская государственная библиотека

такими же пышными капителями. По обе стороны колоннады стоят статуи, над карнизом проходит пояс декоративных ваз. Бельведер украшают спаренные колонки с ионическими капителями. Этот уличный, парадный теперь фасад когда-то выходил в парк. Подъезжали к дому с противоположной стороны, где перед фасадом образован внутренний двор. В него ведут очень нарядные ворота, украшенные ионическими колоннами. От ворот расходятся под углом стены с ложными аркадами¹ внутренней ограды, которые замыкают пространство и способствуют объединению фасада дома, ворот и двора.

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

Аркада (*φρ.*) — ряд одинаковых арок.



А. Г. Григорьев. Дом Хрушевых-Селезневых в Москве, ныне Государственный музей А. С. Пушкина

Дом Хрушевых, потом Селезневых (теперь Государственный музей А. С. Пушкина) на улице Пречистенка в Москве, построенный в 1814 году архитектором Афанасием Григорьевичем Григорьевым (1782—1868), значительно проще и скромнее, хотя тоже наряден. Он деревянный, оштукатуренный. Облик его привлекает своей камерностью, интимной уютностью и живописностью. Живописность возникает благодаря асимметричной композиции, по-разному оформленным фасадам, выходящим один на улицу, другой в переулок. Уличный фасад более строгий. Его центр выделен портиком с шестью ионическими колоннами, которые подняты на высокий цоколь. Над колоннадой поднимается мезонин с балконом и треугольным фронтоном. Фасад, выходящий в переулок, роскошнее. Его портик имеет восемь спаренных ионических колонн, несущих фронтоном с лепным фризом¹. За колоннами располагается на стене скульптурный рельеф. Фасад окружает открытая терраса. Другая обширная открытая терраса примыкает к фасаду, выходящему в сад. В отличие от первой террасы она расположена низко над землей и непосредственно соединяется с садом двухмаршевой

¹ Ф р и з (*фр.*) — средняя часть антаблемента, а также орнаментальная скульптурная или живописная полоса, окаймляющая верх стены.

лестницей. Все фасады пропорциональны в своих формах. Их членения — по горизонтали на цокольный этаж, глухой, прорезанный узкими, горизонтально вытянутыми окнами-щелями, и бельэтаж с высокими, стройных вертикальных пропорций окнами — ясны и четки. Изящны детали, их оформляющие: лепные украшения на стенах, замковые камни с масками над окнами, ажурные в форме переплетающихся колец решетки террас.

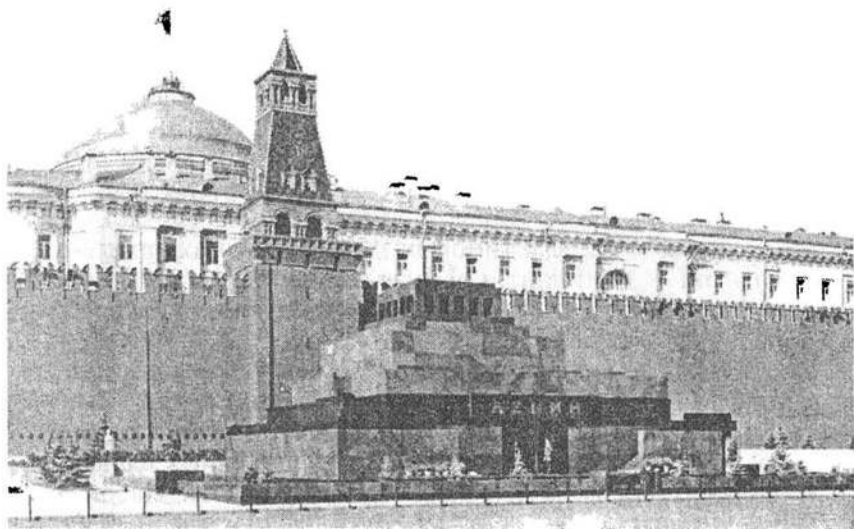
Столь же живописно, нарядно и уютно выглядели внутренние помещения особняка. Просторные, высокие, светлые парадные залы бельэтажа, выходящие окнами на улицу, с украшенными орнаментальной живописью и лепниной потолками, соседствовали с небольшими интимными кабинетами в задней части дома, с маленькими жилыми комнатами на антресолях и в мезонине, куда вели узенькие коридорчики и лесенки. В этом доме уживались нарядность, представительность внешнего облика, парадных помещений и уютность, удобство — необходимые качества жилого дома.

* * *

Одним из первых замечательных произведений советской архитектуры стал Мавзолей В. И. Ленина, построенный по проекту архитектора Алексея Викторовича Щусева (1873—1949) в 1929—1930 годах на Красной площади. Его формы предельно лаконичны и строгие. На невысоком прямоугольном основании спокойно возвышается уступчатая пирамида. В центральной части пирамиды располагаются трибуны, к которым ведут выступающие с боков и обрамляющие вход лестницы. Мавзолей облицован крупными, плотно пригнанными и тщательно отполированными гранитными плитами, что при отсутствии каких-либо деталей придает ему вид монолита. Темно-красный цвет гранита и черный лабрадора, которым выложен массивный блок



Алексей Викторович Щусев



А. В. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина

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

Размеры Мавзолея невелики, но он монументален, величествен. И это прежде всего потому, что его архитектура крупномасштабна: ее членения крупны не только в отношении к целому своего собственного объема, но и в сопоставлении с окружающими строениями с более мелкими членениями (Спасской и Сенатской башнями, собором Василия Блаженного, Историческим музеем, ГУМом).

Расположенный в центре площади, у самой Кремлевской стены, на фоне Сенатской башни и купола здания резиденции Президента Российской Федерации, Мавзолей своими монументальными формами создает торжественно-траурное звучание.

ментальными формами прекрасно вписался в исторически сложившееся архитектурное окружение, став неотъемлемой частью Красной площади.

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

Таким композиционным центром нового большого юго-западного района Москвы, возникшего в послевоенные годы, стал новый комплекс Московского государственного университета, построенный по проекту архитекторов Л. В. Руднева, С. Е. Чернышева, П. В. Абросимова, А. Ф. Хрякова, инженера В. Н. Насонова в 1949—1953 годах. Он включает много отдельных учебных и служебных корпусов, спортивные сооружения, ботанический сад, парк. А его главное высотное здание является не только центром самого архитектурного комплекса, но и доминантой всего района. Это здание состоит из многих разновысотных объемов, связанных между собой, группирующихся вокруг самой высокой башнеобразной части, завершающейся шпилем. Боковые объемы постепенно, по мере приближения к ней наращивают высотность, а самые близкие заканчиваются в свою очередь башенками. Благодаря этому последовательному нарастанию форм к центру огромное сооружение приобретает упорядоченность, выразительный силуэт. Чтобы укрупнить и связать воедино огромные по размерам объемы, избежать скучного однообразия прорезанных многочисленными окнами стен, архитекторы группируют окна по два, а в центральной части — по четыре и объединяют их вертикальными сплошными, во всю высоту корпусов тягами-филенками¹, делают угловые простенки более широкими. Филенки пронизывают здание вертикальными ритмами, подчеркивая движение архитектурных масс вверх.

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

¹ Ф и л е н к а (от нем. Füllung — наполнение) — в архитектуре часть пола, стены, пилястры или двери, обведенная рамкой или углубленная.



Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков,
В. Н. Насонов. Здание Московского государственного университета
им. М. В. Ломоносова на Ленинских горах



В. С. Егерев, В. С. Кубасов, Ф. А. Новиков, Б. В. Палуй,
И. А. Покровский, М. Н. Хажакян, Ю. И. Ионов
Московский Дворец творчества детей и юношества
на проспекте Вернадского

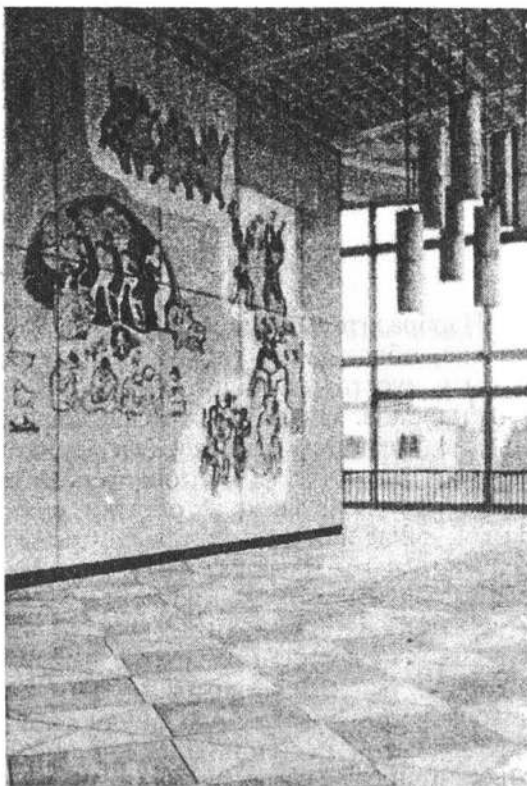
Наше время внесло в архитектурное строительство много новых материалов — бетон, металл, стекло, которые при правильном и умелом применении обладают большими художественно выразительными возможностями. Их использовали создатели архитектурного комплекса Московского Дворца творчества детей и юношества на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

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

странств с глухими стенами придают комплексу свободную живописность. Открытые наружные лестницы, спускающиеся прямо на землю, стены из сплошного стекла, наполняющие интерьеры обилием света, осуществляют непосредственную связь архитектуры с окружающей средой.

Архитекторы Дворца творчества детей и юношества обратились к синтезу искусств: на глухих торцах корпусов они разместили декоративные геометризированные панно из разноцветного кирпича, производящие впечатление мозаик, в интерьерах — настенную живопись. Панно на торцах, так же как и

декоративное живописное панно концертного зала, равномерно и сплошь покрывая поверхность стен, способствуют сохранению их зрительной целостности — одного из средств художественной выразительности в современной архитектуре.



Декоративные панно на стенах
Дворца творчества детей и юношества

Заключение

Изобразительное искусство и архитектура входят в жизнь человека, обогащая и украшая ее. Связанные с прошлым, эти виды искусства наглядно, образно рассказывают нам об истории народов. Ни научное исследование, ни исторический роман не могут так ярко передать давно ушедшую эпоху, заставить нас окунуться в нее, ощутить ее дыхание, как архитектурные сооружения, даже их остатки, сохранившиеся от той поры; живописные и скульптурные портреты людей, живших в то время, картины и гравюры, рисующие их образ жизни и обычаи, обстановку, которая их окружала.

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

Современное искусство активно вторгается в жизнь. Отражая действительность, ее прогрессивные идеи, оно пропагандирует, воспитывает, ведет за собой. Подлинное большое искусство всегда вдохновляется прогрессивными идеями, выражает народные идеалы. «Искусство призвано не только отражать жизнь и радовать людей, оно должно зажигать их и поднимать на битву, на все великое, мудрое и прекрасное»¹, — писала В. Мухина. И конечно, искусство несет с собой красоту, радость, доставляет наслаждение, возвышает, облагораживает. Нужно только не проходить мимо него, уметь смотреть и видеть.

Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. Т. 1. С. 135.

ЛИТЕРАТУРА

Алехин А. Д. Когда начинается художник: Книга для учащихся. М.: Просвещение, 1993.

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М.: Искусство, 1967.

Андроникова М. Об искусстве портрета. М.: Искусство, 1975.

Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М.: Искусство, 1990.

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

Вагнер Л. А. Вхожу, ваятель, в твою мастерскую... М.: Сов. Россия, 1982.

Ватолина Н. Н. Прогулка по Третьяковской галерее: Русский и советский портрет. Образы эпохи. М.: Сов. художник, 1973.

Волынский Л. Лицо времени: Книга о русских художниках. М.: Детская литература, 1982.

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

Дмитренко А. Ф. и др. 50 кратких биографий мастеров русского искусства. Л.: Аврора, 1970.

Ермолинская В. В. Основы понимания скульптуры. М.: Искусство, 1964.

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

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

Зернова Е. С. Будущему художнику об искусстве живописи. М.: Сов. художник, 1976.

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

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

Искусство: Живопись, графика, скульптура, архитектура / Сост. Алпатов М. В., Ростовцев Н. Н., Неклюдова М. Г. М.: Просвещение, 1987.

Каменева Е. Какого цвета радуга. М.: Детская литература, 1987.

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

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

Книга об архитектуре / Сост. Журавлев А. М., Рабинович В. И. М.: Знание, 1973.

Кончин Е. Как рождается музей. М.: Детская литература, 1988.

Ломов С. П. Русские живописцы XVIII—XIX веков. М.: Агар, 1997.

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

Мастера искусства об искусстве. В 7-ми т. Т. 7. М.: Искусство, 1970.

Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. В 3-х т. М.: Искусство, 1960.

Осокин В. Рассказы о русском пейзаже. М.: Детская литература, 1966.

Порудоминский В. Первая Третьяковка. М.: Детская литература, 1979.

С веком наравне: Книга о скульптуре / Сост. Бычков Ю. А. М.: Молодая гвардия, 1974.

Смольников И. Мастерская солнца: Рассказы о советских художниках. Л.: Детская литература, 1990.

Суворов П. Искусство литографии. М.: Искусство, 1964.

Этюды об изобразительном искусстве: Книга для учащихся / Сост. Платонова Н. И., Тарасов В. Ф. М.: Просвещение, Владос, 1994.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление	7
ЖИВОПИСЬ	11
Сюжетная картина	17
Портрет	45
Пейзаж	76
Натюрморт	92
Древнерусская живопись	96
ГРАФИКА	115
Рисунок	117
Эстамп	125
Литография	126
Гравюра	132
Ксилография	133
Линогравюра	139
Офорт	141
Книжная графика	145
СКУЛЬПТУРА	157
Монументальная скульптура. Памятник	161
Мемориальная скульптура	174
Монументально-декоративная скульптура	177
Станковая скульптура	187
АРХИТЕКТУРА	203
Заключение	236
<i>Литература</i>	237

ПОД СЕНЬЮ ДРУЖНЫХ МУЗ

Учебное издание

ПЕРЕПЕЛКИНА ГАЛИНА ПЕТРОВНА

**В ЦАРСТВЕ АПОЛЛОНА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО. АРХИТЕКТУРА**

Редактор О. И. Голева

Художественный редактор Н. Б. Егоров

Технический редактор В. И. Тушева

Корректор Н. М. Кочергина

**Издание подготовлено к печати по автоматизированной
редакционно-издательской технологии на персональных ЭВМ**

**Операторы: Е. В. Аристархова, Г. П. Аблизина,
Н. И. Меламед**

ЛР № 010006

от 28.10.96 г.

**Сдано в набор 12.12.2000. Подписано к печати 01.03.2001.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 13,95. Уч.-изд. л. 12,55.
Тираж 3000 экз. Заказ № 8148.**

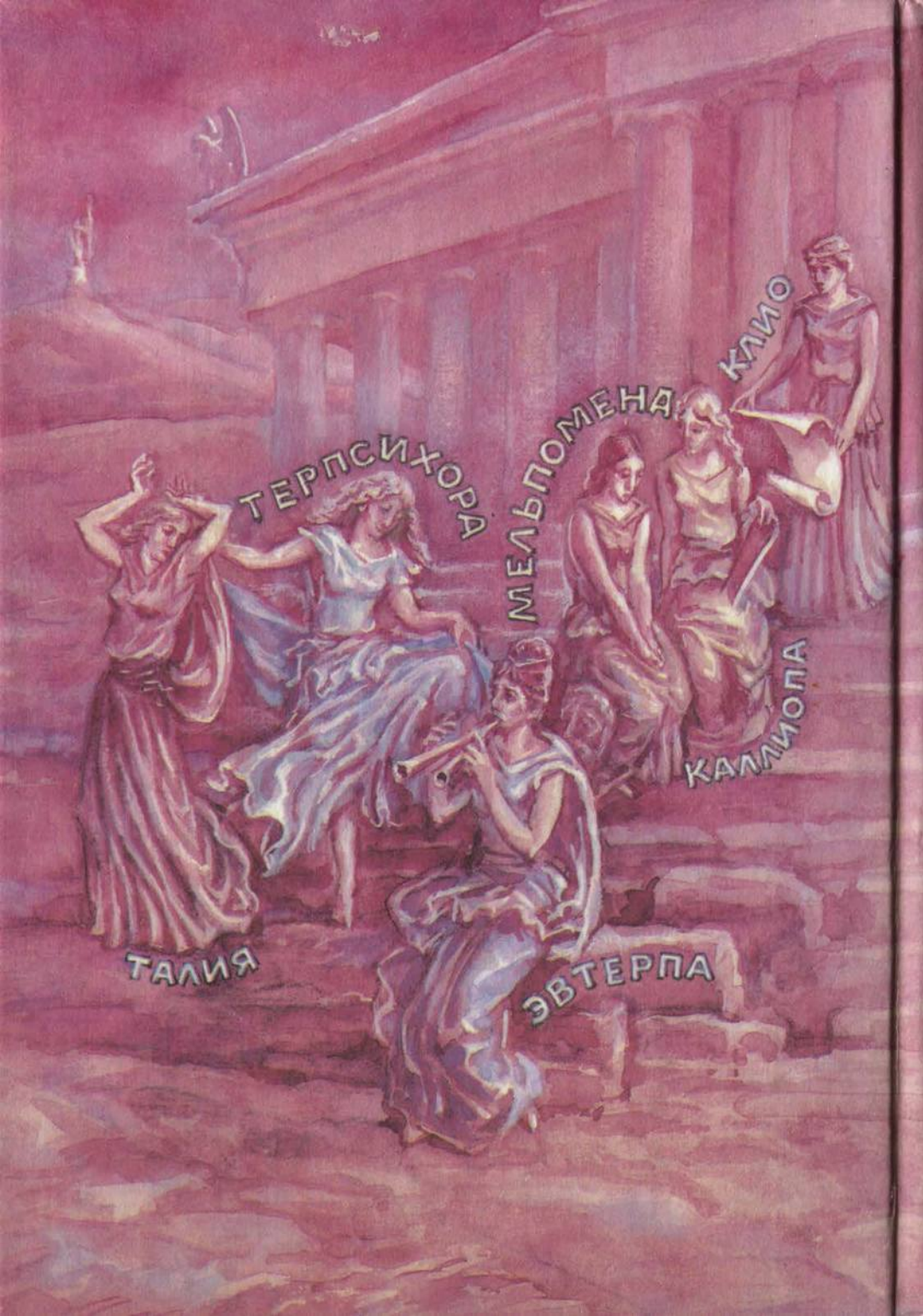
**Издательство «Современник»
Министерства Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и массовых коммуникаций
Москва, 123607, Хорошевское шоссе, 62
Факс 941-35-44
Тел. 941-36-69 (приобретение тиража)
941-29-31 (киоск)**

**Книжная фабрика № 1 Комитета РФ по печати
144003, г. Электросталь Московской области, ул. Тенистая, 25**

ISBN 5-270-01315-0



9 785270 013158



ТАЛИЯ

ТЕРПСИХОРА

МЕЛПОМЕНА

КЛИО

КАЛЛИОПА

ЭВТЕРПА