



ЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

Н. Дмитриева



# ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО



*Н. Дмитриева*



# ■ в в е д е н и е ■

В курсах эстетики, как правило, общее понятие об искусстве предпосылается анализу видов искусства. Последний обычно дается лишь как второстепенное дополнение. Это едва ли верно. Искусство реально существует только как система его видов, весьма различающихся по своему содержанию, языку и жизненной роли. Понятие о сущности искусства, об искусстве вообще — абстракция, основанная на опыте литературы, живописи, музыки, театра и т. д. И логически и исторически было бы более правильно исходить из анализа и сопоставления отдельных искусств, не ограничиваясь исключительно дедуктивным способом изложения эстетических проблем. Тогда можно было бы избежать односторонности общих определений, которые часто теряют свою убедительность перед лицом художественной практики.

Исторически виды искусства возникали и складывались задолго до того, как сложилось обобщающее понятие искусства. Люди рисовали и ваяли, плясали и пели, рассказывали и строили, еще не помышляя, что они занимаются искусством и что между этими формами деятельности есть нечто общее. Чтобы осознать это, понадобился немалый исторический срок, высокая ступень обобщающего философского

мышления. Но и тогда, когда общее понятие о художественной деятельности, об искусстве было уже выработано, оно продолжало изменяться и развиваться в своем внутреннем значении. Как известно, в древности к кругу «изящных искусств» причислялись и науки, как, например, астрономия, а изобразительные искусства, вплоть до эпохи Возрождения, исключались из этого круга и относились к ремеслам. Видимо, критерии «искусства вообще» были еще зыбкими, неустановившимися, хотя литература, скульптура, живопись, музыка давно уже обладали ясной качественной определенностью.

Развитие общественных наук, увенчавшееся подлинно научной теорией марксизма-ленинизма, позволило уточнить и уяснить эти критерии. Однако они нуждаются в постоянной проверке и обогащении живой практикой искусства, то есть его видов. Эстетика не может развиваться чисто умозрительным путем, как не может она и исходить из практики какого-либо одного искусства, хотя бы и ведущего. Все искусства должны быть в поле ее зрения, с учетом их специфики и взаимосвязей, границ и возможностей, меняющейся исторической роли и особых требований, предъявляемых к ним современностью.

Каждый вид искусства обладает особыми, ему свойственными содержательными возможностями, недоступными или менее доступными другим видам. Это и есть его специфика — его главная сила, которая дает ему право на самостоятельное существование. Вместе с тем каждый вид искусства тяготеет к умножению, расширению своих возможностей, используя и опыт смежных искусств, и современные достижения производства. Этот процесс происходит на наших глазах: мы видим, как формы эстетического познания становятся все более гибкими, эластичными, нарушается отверделость границ между ними, их орбиты пересекаются и переплетаются между собой. Как никогда, широко развиваются синтетические виды искусства, в частности кинематограф, который год от году расширяет свою сферу, завоевав сначала звук, потом цвет, а наконец, и стереоскопичность. Симптоматично также развитие «прожеуточных» форм, объединяющих в себе особенности художественного и научного познания: научно-художественная литература, видовые и научно-популярные фильмы и т. д.

С другой стороны, отдельные «не синтетические» виды искусства лишаются какой-то доли своих общественных функций и, желая избежать дублирования, приходят к новому обострению своей специфичности, ищут локализации своих особых возможностей. По-видимому, это происходит в области изобразительных искусств. Во всех этих сложных процессах теоретическая мысль должна разобраться.

Содержательные границы видов искусства подвижны. То, что кажется недоступным для данного вида сегодня, то может оказаться вполне доступным завтра. И напротив: функции одного искусства могут частично переходить к другому. Чем же все-таки «лимитируются» эти границы? Очевидно, формами, способами художественного выражения (в слове, в видимых изображениях, в звуках и т. д.). Литература, как бы она ни развивалась, развивается в пределах слова: она не может дать больше того, на что способно слово, и в этих пределах ищет для себя новых горизонтов. Так же и другие виды искусства. Значит, эти формы, способы являются самыми четкими и надежными определителями специфики вида, поскольку в них самих конкретизируются его реальные содержательные возможности. С этих первичных «клеток» и следует начинать. Но, исходя из них, мы должны попытаться уяснить себе, какого рода перспективы познания в них заключены, какова главная сила того или иного искусства, которой оно не вправе поступаться.

В сложившейся системе искусств важное место принадлежит и искусству, основанному на слове, и искусству, основанному на изображении (у нас пойдет речь об их крайних полюсах — художественной литературе и изобразительном искусстве; мы не будем касаться зрелищных, синтетических искусств). Вопрос об их взаимодействии и способности взаимного «обмена опытом» представляется далеко не праздным. Отношения этих искусств между собой довольно сложны: процессы их размежевания и взаимовлияния идут параллельно. Очевидно, и то и другое закономерно и нужно. Нужно, чтобы каждый вид искусства культивировал свою главную силу и действовал в той сфере, какая ему более всего подвластна, но чтобы он вместе с тем и расширял эту сферу, обогащал свои возможности через органическое усвоение опыта других искусств. Важно только, чтобы усвоение было действительно органи-

ческим, то есть не идущим в ущерб специфике данного вида.

Нельзя сказать, чтобы и сейчас между художниками и писателями существовало в этом вопросе полное взаимопонимание. Приходится наблюдать, как одни художники пуще огня боятся «литературщины», довольно смутно представляя себе, что это такое, а другие, забывая о специфике изобразительного образа, полагают, что разница между словесным и изобразительным языком — чисто внешняя. Писатели порой отказывают художникам в праве на постановку больших идей, а иногда, напротив, склонны требовать от них абстрактных рассуждений в изобразительной форме. Взгляды самих писателей на «представимость», «изобразительность» литературного образа тоже достаточно разноречивы. Существуют полярно противоположные точки зрения на задачи книжной иллюстрации, на то, в какой мере и форме иллюстратор должен следовать за автором книги, и т. д.

Конечно, разногласия и разные пути исканий всегда были и будут. Но эти вопросы требуют и теоретического анализа.

Предлагаемые очерки посвящены специфике изобразительных искусств и перспективам их современного развития в сопоставлении с искусством слова. В первой части рассматриваются некоторые специфические черты изобразительного и литературного методов в целом. Во второй части под этим же углом зрения дается характеристика главных родов изобразительного искусства — скульптуры, живописи и графики. Таким образом, вниманию читателя предлагается несколько очерков, относительно самостоятельных, но связанных общей темой и задачей.

часть I

*изображение и слово*

«Сами искусства, так же как их разновидности, родственны друг другу, они имеют известную склонность к соединению, даже к слиянию; но именно в этом заключается долг, заслуга, достоинство настоящего художника, что он умеет отделить ту отрасль, в которой он работает, от других, обосновать каждое искусство и каждый род искусства на нем самом и по возможности их изолировать».

*Гёте*



## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ СЛОВЕСНОГО ОБРАЗА

поры между поэтами и художниками об особенностях и преимуществах одного искусства перед другим велись издавна. В сущности, это были не споры, не распри — искусства никогда не враждовали между собой и «междувидовой конкуренции» здесь не было, но в форме спора и полемики уяснялись важные проблемы специфики, границ и возможностей видов искусства.

Отголоски таких полемик есть уже у античных авторов, в частности в «Картинах» Филострата. Как бы желая подвести примирительный итог, Филострат говорит, что «оба они, и поэт и художник, в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев», и затем, что «строгая последовательность и гармония» так же лежат в основе искусства слова, как и живописи.

В средневековом Китае многочисленные авторы эстетических трудов охотнее подчеркивали связь и близость поэзии с изобразительным искусством, чем их расхождения. Многие китайские живописцы были одновременно и поэтами — в Европе это встречалось гораздо реже. О знамени-



том писателе и художнике VIII века Ван Вэе говорили, что «его стихи были картинами, а картины — стихами».

Возрождение в Европе ознаменовалось особым расцветом изобразительных искусств, и с этим связан знаменитый трактат Леонардо да Винчи, отстаивающий высокое место живописи в ряду свободных искусств и наук. Он называется «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором». Этот трактат был, видимо, одним из многих сочинений и устных «состязаний» ренессансных авторов на подобные темы — указания на это мы находим и у Вазари. Аргументация Леонардо не менее глубока, чем красноречива: он выдвигает такие идеи, которые могут и донине рассматриваться как важнейшие для проблемы специфики изобразительного искусства.

Если Леонардо да Винчи выступал в защиту живописи, вернее, с теоретическим обоснованием того почетного места, какое она тогда практически уже занимала, то в XVIII веке Лессинг должен был «защищать» поэзию, утверждая ее права на более широкое и свободное, чем в пластических искусствах, претворение действительности. И это тоже было теоретическим обобщением уже начавшегося тогда процесса завоевания литературой главной роли среди искусств, роли учителя жизни. В книге «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Лессинг разграничивает сферу возможностей обоих искусств и впервые вводит в науку понятие об искусствах временных и пространственных. Полемизируя с теоретиками классицизма, отождествляющими законы литературы и законы пластики, Лессинг в понимании последних сам еще оставался в основном на почве классицизма. Он оставляет на долю изобразительного искусства только «материальную, телесную красоту», только статику. Его теория была более революционизирующей и плодотворной для развития литературы, чем для развития скульптуры и живописи. Тем не менее «Лаокоон», как и двумя столетиями раньше трактат Леонардо, явился крупной вехой в исследовании специфики искусств.

В эстетике Гегеля вопрос о «преимуществах» ставится диалектически; но сама концепция исторического развития видов искусства страдает известной отвлеченностью, не учитывая и не предугадывая тех гибких живых путей развития, того смелого расширения границ, которое осуществ-

вляется в реальной истории искусства. Гегель признает пластику наивысшим проявлением искусства, как такового, — именно в пластике идея и чувственное явление сливаются в совершенном единстве, и потому век пластики, век античной культуры — это, по Гегелю, высшая точка художественного развития. Зато развитие поэзии — более высокий этап развития духа. Поэзия — менее искусство, чем пластика, потому что в ней духовное начало перевешивает материальную оболочку. Искусство же, как таковое, не терпит односторонне развитой духовности: его существо — в строгом равновесии, взаимопроницании материального и духовного начал, в просвечивании второго через первое. Абсолютная идея в своем развитии не может остановиться на точке равновесия, и потому высший подъем художественного гения, связанный с искусством пластическим, есть уже безвозвратно пройденный человечеством этап.

Как ни уязвима концепция Гегеля в целом, она опирается на тот действительный факт, что в конце XVIII — начале XIX века поэзия далеко обгоняет изобразительные искусства. Все XIX столетие проходит под знаком преобладания словесных искусств над пластическими: общественная роль литературы и неразрывно с этим ее художественная сила достигают никогда раньше небывалого уровня. Растет и ее влияние на изобразительное искусство. В трудах передовых теоретиков этой эпохи первенство литературы среди других искусств не подвергается сомнениям — его философски обосновывал Белинский; Чернышевский в своей диссертации исходил из него, как из само собой разумеющегося.

Изобразительное искусство нового времени испытывает на себе воздействие литературы не только сознательно, но и невольно, даже тогда, когда хочет как раз обратного: хочет утвердить свою независимость от методов слова. Оно ищет повышенной выразительности, начинает изображать не столько самую предметную действительность, сколько впечатления от нее, — в сущности, это и есть своеобразное усвоение опыта словесных искусств.

Литература, в свою очередь, чем больше становится универсальной формой эстетического сознания общества, тем больше впитывает и перерабатывает достижения других искусств, в частности изобразительных. Начиная с ро-

манов Бальзака, процесс насыщения литературы изобразительностью становится вполне очевиден, а в новейшее время он и теоретически формулируется многими художниками слова.

В настоящем очерке мы попытаемся уяснить, какова природа изобразительности в художественном слове и выразительности — в пластических искусствах. Как далеко они могут идти в этом направлении, не погрешая против своей специфики? И в чем эта специфика? Другими словами: насколько плодотворен «обмен опытом» между словесным и изобразительным искусством и не наносит ли он ущерба неповторимым преимуществам каждого из них.

В природе литературного и пластического образа заложено нечто общее. И тот и другой отражает, воссоздает объективные явления (мы говорим только об изобразительных искусствах, не касаясь сейчас архитектуры и художественного ремесла), одухотворяет их, опосредует богатством духовной жизни художника, богатством вызываемых ассоциаций. Образ доносит до нас не сам предмет в его простой единичности, но глубоко содержательное выражение этого предмета человеком. Мы можем повторить вслед за Гёте: «Художник, признательный природе, которая произвела и его самого, приносит ей... обратно некую вторую природу, но природу, рожденную из чувства и мысли, природу человечески завершенную»<sup>1</sup>.

Разница — простая и для всех очевидная — состоит прежде всего в том, что писатель, творя эту вторую природу, пользуется словом — условным знаком предметов и понятий, а художник — зримым подобием чувственных предметов. В этой элементарной клеточке уже кроются своеобразные пути творчества и воздействия на людей. Они не могут быть вполне аналогичными уже потому, что глубоко разнятся природа слова и природа зримого изображения.

\* \* \*

Слово — условный знак. Название предмета в его фонетическом звучании не имеет никакой естественной природной связи с самим этим предметом: на разных языках

---

<sup>1</sup> Вольфганг Гёте, Статьи и мысли об искусстве, Л.— М., «Искусство», 1936, стр. 91.

оно звучит совершенно по-разному. Но и семантика слов бесконечно изменчива, подвижна, многозначна. Этимология раскрывает причудливую цепь изменений значений слов. Язык развивается, подобно живому организму, испытывая воздействие множества самых разнообразных факторов; недаром попытки создать искусственный, безукоризненно правильный, логически сконструированный язык никогда не были успешны, такой язык не прививался к жизни. В живом развитии языка запечатлены извилистые, неравномерные пути осмысливания и обобщения человечеством явлений окружающего мира. Как говорит известный лингвист Ж. Вандриес, «человек, придав знакам объективную значимость, может ее изменять до бесконечности благодаря ее условности»<sup>1</sup>.

В книге Вандриеса приводится показательный пример полисемии, многозначности слова. Слово «бюро» первоначально обозначало ткань из верблюжьей шерсти (*bure*), затем стол, покрытый этой тканью (отсюда конторское бюро); потом помещение, где стоят такие столы; потом — организацию, учреждение, занимающее помещение; и, наконец, группу людей, возглавляющую работу организации, и даже заседание этой группы. Все эти различные значения, кроме самого первого, продолжают жить в языке, не только во французском, откуда они ведут свое происхождение, но и в русском.

Это пример того, как слово расширяет свое значение; много и обратных примеров — сужения: слово «готовить» употребляется также в более узком смысле — «готовить еду»; «пить» — в смысле «пить вино» и т. д.

Почти все слова многозначны. Хотя в обычной речи слово, взятое в определенном контексте, имеет только одно значение, и мы, произнося его, не вспоминаем о других, все же его возможные оттенки создают как бы обволакивающую его среду, таят возможности разнообразных ассоциаций, аспектов мысли. Изменение смысла слова происходит даже от интонации: так, глагол неопределенного наклонения может, вопреки грамматической форме, восприниматься как повелительное наклонение («встать!»).

За словами «мой отец» у каждого, кто их произносит, возникают разные представления о разных объектах. Слово

---

<sup>1</sup> Ж. Вандриес, *Язык*, М., Соцэкгиз, 1937, стр. 25.

«операция» вызовет тоже разные представления у людей различных профессий.

Едва ли не в каждом слове раскрывается масса исторических напластований, возможность логических и эмоциональных переосмыслений. Отдельно взятое слово не может претендовать на адекватное отражение предмета. Так как слово есть знак предмета, но не его изображение, то при помощи слов и нельзя воссоздать с полной точностью индивидуальный конкретный облик вещей, какими они предстают взору.

И все же ничто не обладает такой могущественной убедительностью, такой силой воздействия, как слово. Как средство сообщения мысли и чувства, как побудитель к действию, речь обладает такой определенностью и непреложностью, какая недоступна для изображения. Потому что сам язык есть закрепленный процесс познания, всестороннего освоения действительности. В языке запечатлены не столько сами явления, сколько человеческие размышления над ними и переживания, связанные с ними. Язык по природе своей философичен. По выражению одного лингвиста, каждое слово есть теория. Значения слов так динамичны, что чуть ли не в каждом новом контексте приобретают новый оттенок, — в языке содержится бесконечно большее число понятий, чем слов. Отсюда предельная гибкость языка, способного выразить что угодно.

Но ведь искусство слова — не в том, чтобы просто изъяснять и убеждать. Художественное слово так действует на нас, что в воображении возникают живые картины — образы. Не всегда эти возникающие в сознании образы обладают зрительной отчетливостью, но они обязательно представимы, конкретны; порой это конкретность эмоции, конкретность переживания, если можно так выразиться, духовная конкретность.

Не так уж мало в художественной литературе образов, поразительно живых и ярких и, однако, не вызывающих в воображении почти никаких зрительных представлений, не имеющих ясного зрительного аналога. Их особенно много в лирической поэзии.

Сопоставим два известных стихотворения Пушкина — поэта, не знающего себе равных в пластичности, осязательности, точности образов. Одно начинается словами «Мороз и солнце — день чудесный!» Оно захватывает силой чув-

ственных зрительных представлений. Когда мы читаем строки:

Вся комната янтарным блеском  
Озарена. Веселым треском  
Трещит затопленная печь,—

то, кажется, глазам становится больно — с такой ясностью видения предстает уютная комната в блеске солнечного зимнего утра.

Но вот другое стихотворение:

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.

Это стихотворение, конечно, не уступает первому — не только в красоте выраженного чувства, но и в неподражаемой пластичности, с какой это чувство выражено. Однако здесь мы употребим слово «пластичность» скорее как метафору, чем в прямом смысле: ведь никаких наглядных представлений это стихотворение не вызывает. Оно, в сущности, опровергает банальные положения о художественном образе, излагаемые обычно так: «Образ — это наглядно выраженное понятие о предмете или явлении»<sup>1</sup>. Или еще: «Изобразительным свойством обладает такое употребление слова в переносном значении, которое настолько ново и настолько ярко передает характерную черту предмета или явления, что возбуждает воображение и вызывает наглядное представление об этом предмете»<sup>2</sup>.

Исходя из этих формул, к сожалению вошедших в учебники, педантический стилист должен бы сказать поэту, что его стихотворение никак не удовлетворяет требованиям художественной образности. В самом деле, вместо того чтобы развернуть наглядную картину, дать характерный

<sup>1</sup> Б. М. Щербатский, Занятия по стилистике в старших классах средней школы, М., Учпедгиз, 1951, стр. 102.

<sup>2</sup> Там же, стр. 105.

эпизод, показывающий состояние влюбленного, поэт просто говорит, что он любил. «Это голая декларация: покажите вашу любовь, а не сообщайте о ней», — должен бы сказать критик-педант. Второе требование, требование изобразительности, также не соблюдено: употребления слов далеко не новы, а очень обычны — «искренно», «нежно», что в этом нового? Слов, употребленных в переносном значении, почти нет, если не считать выражения «любовь угасла», но эта метафора, несомненно, относится к числу «стертых». Даже и рифмы обычны и не несут в себе ничего оригинального, поражающего новизной.

Между тем восьмистишие Пушкина принадлежит к чистейшим жемчужинам поэзии, и в своей видимой простоте и бесхитростности, в своем пренебрежении пресловутой «наглядностью» оно с истинно пластическим совершенством выражает чувство самоотверженной любви — дает нам живое переживание его, не сводимое ни к каким зрительным ассоциациям.

Всего-навсего в двух фразах (ибо с точки зрения словесной внешности здесь только два предложения и ничего больше; чтобы произнести их вслух, нужно две минуты) раскрывается действительно картина душевной жизни, с борьбой страстей, с подавленными страданиями и светлой победой самых человеческих движений сердца.

Насколько этот образ при всей своей духовной конкретности далек от зрительной наглядности, ясно уже из того, что ни один художник не смог бы иллюстрировать это стихотворение. Всякая попытка найти ему зрительный, предметный эквивалент была бы заранее обречена на неудачу. Да и вообще в иллюстрировании лирики чуткий художник проявляет предельную сдержанность: самое лучшее, что может он тут сделать, — это легкие виньетки, заставки — ненавязчивые украшения, разве лишь чуть-чуть, на каких-то отдаленных и условных ассоциациях перекликающиеся с текстом.

Может быть, музыка могла бы создать адекватный образ? Ведь музыка, по общепринятому взгляду, это «язык души». Но музыка вне словесного сопровождения, музыка сама по себе — возможно ли, чтобы она передавала все оттенки и переходы чувства с той точностью, безусловной ясностью выражения, какую мы находим у Пушкина? Пусть композитор создаст музыку, вдохновляемый теми же

самыми переживаниями, каким навечно стихотворение поэта, — какой бы определенностью они ни обладали для него самого, слушатели не будут единодушны в восприятии, в понимании внутреннего смысла его музыки. У них будет совпадать общая эмоциональная окраска полученного впечатления, но не его индивидуальная «расшифровка»: по выражению одного из писателей, всякий слушатель музыки вписывает в ее нотную линейку свое содержание, сообразно собственному опыту жизни.

Таким образом, если стихотворение Пушкина не имеет зрительной определенности, оно зато в высшей степени определено в выражении чувства (точнее сказать: мысли-чувства), и эта определенность ни в каком другом виде искусства, кроме словесного, недостижима. Потому что слово, которое само по себе есть мысль, «теория», тяготеет к ясности, освещая лучом интеллекта смутные глубины переживаний, стремлений, ощущений. То, что выражено словом, то уже в большей или меньшей мере понято и объяснено. Хотя слово, как условный знак, никогда не может точно воспроизвести сами чувственно воспринимаемые вещи и явления, — речь, как бесконечно гибкая и богатая система условных знаков, может с величайшей точностью передать впечатления от вещей и переработку их в сознании, их результаты. Этого ищут писатели и поэты, это составляет их «муки творчества». Прав исследователь, когда говорит: «Мука слова не есть погоня за выражением вполне готовой мысли — это стремление определить при посредстве слова наше состояние, осмыслить его, дать ему место в космосе. Поэт, жаждущий «сказаться душою без слова», забывает, что без слова ему бы нечего было сказать, что все богатство переливов душевной жизни, жаждущее выражения, не могло бы развиться, если бы предыдущие состояния души не были закреплены в слове. Слова — как ступени лестницы: не ступени поднимают нас, а наши усилия, — но лишь став твердой ногой на одной ступени, мы можем подняться на следующую: лишь сообщив нашей мысли достаточную определенность путем словесного выражения, мы можем идти от нее далее»<sup>1</sup>.

Гений Пушкина справедливо оценен как самый ясный поэтический гений, озаренный «солнцем бессмертным

---

<sup>1</sup> А. Г. Горнфельд, Муки слова, Спб., изд. «Светоч», 1906, стр. 27.



ума». Как никто, он мог «все богатство переливов душевной жизни» выразить в удивительно точных и прозрачных словах. Потому-то эпитет «пластический» так подходит к его поэзии — даже в том случае, если прямой образности в его стихах нет (как в стихотворении « Я вас любил»). И напротив, о стихах Блока:

О, красный парус  
В зеленой дали!  
Черный стеклярус  
На темной шали! —

мы скорее сказали бы, что они музыкальны, несмотря на то, что в них содержится именно зрительный образ. Потому что Пушкин пользуется средствами слова с той же строгой четкостью, с какой скульптор высекает форму в мраморе, а Блок погружает поэтическую мысль в поток ускользящих ассоциаций, подобных тем, какие рождаются музыкой.

И то и другое возможно для чудодейственного искусства слова, и то и другое может достигать вершин художественности, но если мы спросим себя: что же все-таки более специфично для него, мы склонимся в пользу пушкинской ясности. Интеллектуальная ясность — главная сила художественного слова, залог его выразительности, и поиски в этом направлении никогда не могут увести с верного пути. В поэзии Блока слово как бы расширяет свои возможности, свои границы, уподобляясь музыке, — личная гениальность Блока охраняла его от рискованной грани, какая несомненно при этом существует.

Что поэзия тяготеет к музыке, не только в смысле ритмического и мелодического звучания, но и в смысле музыкальности самого образа, самой поэтической мысли, — это лежит в природе поэзии и обогащает ее. Но обогащает тогда, когда поэзия не поступает при этом своей главной выразительной силой — тем внутренним своим законом, который так хорошо сформулировал Мопассан:

«Какова бы ни была вещь, о которой вы заговорили, имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, и только одно прилагательное, чтобы ее определить. И нужно искать до тех пор, пока не будут найдены это существительное, этот глагол и это прилагательное, и никогда не следует

удовлетворяться приблизительным, никогда не следует прибегать к подделкам, даже удачным, к языковым фокусам, чтобы избежать трудности.

Можно передавать и описывать тончайшие вещи, следуя этому стиху Буало: «Огромна власть у слов, стоящих там, где нужно».

Для того чтобы выразить все оттенки мысли, вовсе нет надобности в том нелепом, сложном, длинном и невразумительном наборе слов, который навязывают нам сегодня под именем художественной манеры письма; нужно, напротив, с величайшей зоркостью различать все меняющиеся значения слова в зависимости от того места, где оно стоит» (из предисловия Мопассана к роману «Пьер и Жан»).

«Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление»<sup>1</sup>. Но прежде всего и главным образом — «ясно выговоренное представление».

Изобразительное начало присуще художественному слову еще более, чем музыкальное. Если второе из упоминавшихся стихотворений Пушкина не содержит в себе картину в прямом смысле, а лишь в переносном — картину душевной жизни, то первое стихотворение — «Зимнее утро» — заключает образ зрительно-конкретный. Мы возражаем против школьно-педантической традиции сводить понятие образа к предметности и наглядности, но это не значит, что последние играют второстепенную роль. Удельный вес «мысленного видения» очень велик в творчестве писателя. Иногда умение писателя видеть, зрительно представлять то, о чем он пишет, проявляется в его произведении скрыто, подспудно, не обнаруживаясь прямо, но придавая особую убедительность его словам, хотя бы это были рассуждения, а не картины. Это замечено Паустовским:

«...Существует своего рода закон воздействия писательского слова на читателя.

Если писатель, работая, не видит за словами того, о чем он пишет, то и читатель ничего не увидит за ними.

Но если писатель хорошо видит то, о чем пишет, то самые простые и порой даже стертые слова приобретают

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, *Собрание сочинений в трех томах*, т. II, М., Гослитиздат, 1948, стр. 6.

новизну, действуют на читателя с разительной силой и вызывают у него те мысли, чувства и состояния, какие писатель хотел ему передать»<sup>1</sup>.

Заметим, однако, как Паустовский определяет реакцию читателя: он не говорит, что читатель увидит то же, что видит писатель, а говорит лишь о возникновении у него мыслей, чувств и состояний, какие писатель хотел передать.

Писатель, правда, может вызывать у читателя самые разнообразные ассоциации, целую цепь их, где одна рождается из другой, и зрительным ассоциациям принадлежит важное место. Писатель вовсе не всегда и не обязательно «рисует словами». Он и рассказывает, и описывает, и просто излагает мысли, пользуется интонацией живой речи, ритмическим звучанием ее — у слова необъятный диапазон возможностей. Но зрительная связь наша с окружающим миром — самая богатая и крепкая; зрительные ассоциации, вызываемые словом, часто возникают даже и тогда, когда писатель не создает непосредственно зрительных образов, — они все же возникают на периферии сознания.

Предположим, мы читаем диалог героев — в романе, или, еще лучше, в пьесе, где вообще нет никаких описаний наружности героев, места действия и пр. Что мы представляем себе в первую очередь? Конечно, смысл речи, а затем и то, как это звучит. Мы воспринимаем интонацию — раздумчивую, или гневную, или шутовскую, как бы слышим голос говорящего. Но это мысленное слушание, объединяясь с восприятием содержания речи, влечет за собой и мысленное зрение: мы начинаем как бы видеть того, кто произносит эти слова. Чем яснее «видел» его сам автор в момент создания, тем ярче представит героя и читатель.

Однако будет ли представление читателя непременно совпадать с видением автора? Представит ли он тот же облик, который стоял перед мысленным взором писателя? Или только приблизительно тот же? А может быть, и совсем другой?

Здесь мы подходим к существенной особенности «изобразительного слова». Оказывается, его изобразительность — это нечто совсем другое, чем изобразительность рисунка

---

<sup>1</sup> К. Паустовский, Золотая роза.— Собр. соч., т. 2, М., Гослитиздат, 1957, стр. 566.

и скульптуры, хотя не уступает им в остроте, так сказать, зрительной эмоции. Мы прочитали несколько строк — пусть это будет то же «Зимнее утро» Пушкина, — и в мозгу как бы чудом вспыхивает картина: мы видим то, что прочли. Но попробуем мысленно задержаться на этой картине, возникшей в сознании, проанализировать наше состояние в этот момент, и убедимся, что, во-первых, картина не очень отчетлива в деталях: мы не столько видим ее, сколько чувствуем, переживаем впечатление от нее. Она несколько напоминает увиденное в ярком сне: ощущение увиденного очень сильно и волнующе, но вся обстановка, все подробности, которые наяву были бы восприняты, ускользают, растворяясь в какой-то неопределенной среде, в смутном мареве неоформившихся представлений.

Во-вторых, эта мысленная картина, пусть и очень живая, далеко не обязательно совпадет с той, которую «видел» сам автор. Видение писателя, правда, определяет русло, общее направление, по которому будет развиваться зрительное воображение читающего, но в этом русле возможны разнообразные варианты; можно даже сказать, что сколько читателей, столько будет и вариантов, едва ли окажется хотя бы два абсолютно одинаковые. Самое простое подтверждение этому — различие иллюстраций разных художников к одному и тому же литературному произведению. Причем здесь дело осложняется влиянием ранее появившихся иллюстраций на позднейшие, благодаря чему устанавливается изобразительная традиция в трактовке литературного героя — так было, например, с иллюстрированием «Дон-Кихота» или «Мертвых душ». Если же предположить, что каждый иллюстратор выполнял бы свою работу, не зная других, то, очевидно, расхождения были бы еще значительнее.

Это вполне понятно: ведь зрительный образ не может быть непосредственно создан словами — он только подразумевается, он внушается читателю, и, воспринимая внушение, читатель неизбежно опирается на свои собственные ассоциации, на свой запас впечатлений. А он не одинаков у каждого. В то общее представление солнечной горницы с затопленной печкой и лежанкой, которое возникает у нас при чтении «Зимнего утра», мы невольно вносим из хранилища своей памяти нечто, к этому подходящее. Подходящее не столько по прямым признакам действия и места,

сколько по родственности эмоционального переживания. Ведь именно оно в стихотворении Пушкина выражено с обаятельной покоряющей силой, а зрительный образ — лишь производное от него. Вчера еще была вьюга, темнота, ненастье, а сегодня веселый сияющий день, в комнате тепло, хорошо погреться и подумать у печки, но еще больше тянет прокатиться по утреннему снегу, дыша свежим морозным воздухом. Тут ощущение русской алмазной зимы и вместе с тем бодрости, молодости, кипящих сил. Кто не переживал подобных минут? И они оживут при чтении, оживут вместе с той зримой обстановкой, которая им сопутствовала, хотя, может быть, она окажется не такой, какая мыслилась поэту. То, что воображал себе поэт (зрительно), сольется с тем, что довообразит от себя читатель, — сольется в картину, эмоционально захватывающую, но зрительно не обладающую четкостью прямого изображения.

По-видимому, определенность, ясность, «пластичность» художественной речи, в которой мы признаем ее специфическую силу, — это есть определенность выражаемого духовного состояния — думы, чувства, впечатления, настроения, переживания. В искусстве слова они выражаются непосредственно, так как ничем другим, кроме слова, их и нельзя определить. Но чувственные (прежде всего зрительные) представления возникают уже не непосредственно, а опосредствованно; они сравнительно более вольны, прихотливы, зависимы от личных ассоциаций воспринимающего и гораздо менее отчетливы, чем представления собственно духовные, связанные с мыслью и эмоцией. И часто то, что в словесном искусстве поражает нас яркой изобразительностью, при внимательном анализе оказывается в большей мере яркой выразительностью, то есть силой переживания, осознания предмета, а не силой его изображения. Выразительность в искусстве слова прямая, изобразительность — косвенная.

В самом деле: разве метафоры, сравнения, уподобления, тропы, которые справедливо считаются столь важными для образности языка, — разве они способны наглядному, прямому изображению того, о чем идет речь? В большинстве случаев они, скорее, уводят от него. Разве сказать об улье, что это «восковая келья», о закате — «красный лебедь» («по пруду лебедем красным плавает тихий закат»), о не-

весте в венчальном наряде — вишневое деревце в цвету, — значит действительно изобразить улей, закат, девушку? Ведь у заката нет ни длинной шеи, ни крыльев, а у девушки — ствола и веток. Тем более трудно говорить об изобразительности таких метафор, где «опредмечиваются» нематериальные явления (например, у Маяковского: «Тихо барахтается в тине сердца глупая вобла воображения»), или, напротив, материальные уподобляются духовным (у Лермонтова: «Воздух там чист, как молитва ребенка»).

Тем не менее метафоры не случайно именуются образными выражениями: они действительно рождают в сознании живые и духовно конкретные образы, которым сопутствуют и зрительные ассоциации, но красота и значительность этих образов совсем не в их «наглядности», а в том, что они вбирают в себя размышления и чувства, вызванные описываемым явлением. Аналогии, заключенные в поэтической метафоре, основаны не на внешних признаках предмета: в них — своего рода эстетическая философия, постигающая многообразные внутренние взаимосвязи и сходства. Ячейка пчелиных сотов непохожа по виду на келью монаха, но замкнутая, укромная жизнь пчелиного улья ассоциируется в сознании поэта с жизнью монастыря: отсюда «восковая келья».

Нас всегда особенно волнуют «смелые», «неожиданные» метафоры, коль скоро в них есть правда переживания. «Тело твое я буду беречь и любить, как солдат, обрубленный войною, ненужный, ничей, бережет свою единственную ногу». С какой остротой выражена, через это дерзкое сопоставление, говоря словами самого же Маяковского, «нежность одинокого человека к единственной любимой». Только эстетическое сознание может улавливать такие аналогии и только в слове они могут быть выражены во всей своей рельефности. Но зрительная представимость здесь, как и во многих других случаях, отступает на задний план.

В тех же случаях, когда она необходима, когда писателю нужно вызвать у читателя яркое чувственное представление — о событии, о наружности героя, о пейзаже и т. д., наибольший успех достигается опять-таки тогда, когда писатель и в этом случае, не пытаясь всецело уподобляться живописцу, опирается на специфическую силу слова, то есть и дет от передачи впечатлений, произ-

водимых предметом (понимая под впечатлением совокупность вызываемых предметом мыслей, чувств и настроений).

Хорошо и просто сказал об этом Л. Толстой в одной из своих дневниковых записей:

«Мне кажется, что описать человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал»<sup>1</sup>.

Если мы обратимся к эпохам древности и средних веков, посмотрим на литературу эпическую — великое и простодушное искусство, которое было неразлучно с живой устной речью народа, было океаном, куда вливались бесчисленные ручьи бытующих в народе повествований, мы найдем, что там этот принцип проводился в наиболее простой и прямой своей форме. Эпическая литература не пыталась умышленно живописать словами — она рассказывала. Если же она воспринималась, да и сейчас воспринимается как насыщенная изобразительностью, то потому, что рассказ ведется с глубокой эмоциональной убежденностью, воодушевлением, верой в истинность слов: за тем, что рассказывается, творцы эпоса видят и, главное, чувствуют нечто подлинное и живое.

Еще Лессинг, утверждая, что поэзия должна отказаться от изображения материальной телесной красоты, ссылался на Гомера: Гомер просто говорит, что Ахилл прекрасен, Елена прекрасна, но нигде не вдается в подробное описание их красоты — хотя красота Елены определяет весь сюжет «Илиады». Лессинг вспоминает тот знаменитый эпизод поэмы, где старцы на городской стене, увидев Елену, говорят: «Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы брань за такую жену и беды столь долгие терпят». Вот косвенное и очень яркое «изображение» красоты Елены! Лессинг приводит его в доказательство, что истинная поэзия, желая дать представление о красоте, прибегает не к описаниям, а к передаче чувств, вызванных красотой.

В какой мере прав Лессинг, осуждая описания и признавая Гомера вековым образцом, — это особый вопрос. По-видимому, он неправ. Но указанные им черты действи-

---

<sup>1</sup> Сб. «Русские писатели о языке», Л., «Советский писатель», 1954, стр. 585.

тельно заложены в древней поэзии, они свойственны и средневековому художественному слову.

Ограничимся для простоты рассмотрения одним этим частным, но характерным моментом — изображением наружности человека.

В подавляющем большинстве случаев литературные «портреты» в древности и в средние века не были зрительно индивидуализированы и конкретны. Индивидуальность героя, его характер, раскрывались по ходу действия, в его поступках. В описании внешности редко искали, как это делают писатели нового времени, характерных и неповторимых примет. Чаще всего о герое говорится, что он был очень красив, и только. Чтобы это звучало убедительно, обычна ссылка на то, что другие люди им восхищались: то есть простое и прямолинейное применение принципа, о котором шла речь выше. Вот, например, характеристика наружности Кримхильды из «Песни о Нибелунгах»:

В Бургундии девица презнатная росла,  
Едва ли где другая красивей быть могла;  
Ее Кримхильдой звали; нельзя милее быть.  
За то пришлось многим бойцам живот свой положить.  
Любить красу такую за честь любой считал.  
Уж не один отважный боец по ней вздыхал.  
Всем нравилась девица, и стан же был у ней!  
Затмить из жен любую могла она красой своей.

Это, конечно, гораздо примитивнее, грубее, чем характеристика прекрасной Елены через «тихие речи» старцев, но в основе это близкий и очень распространенный прием. Впрочем, иногда красота описывается в подробностях, но эти подробности не делают портрет более конкретным: они, как правило, следуют определенному повторяющемуся стандарту. В французской куртуазной повести «Окассен и Николет» о герое говорится так: «Он был красивый юноша, высокий ростом; стройны были его ноги, руки и тело. Волосы у него были светлые, в пышных кудрях, глаза ясные и веселые, лицо приветливое и правильное, нос прямой и тонкий». Это описание наружности вполне условно, оно может применяться ко всякому персонажу; в сущности, это то же самое, что просто сказать: он был красив. Подобные традиционные описания имеются у разных народов, на Востоке они другие, избыточные гиперболическими



сравнениями, но, какие бы ни были, они являются выражением довольно отвлеченных идеальных представлений, а не характеристикой реальной внешности.

Наконец, встречается любопытный прием: ссылка на то, что герой был «как на картине». О Зигфриде сказано:

Сын Сигмунда был очень тогда пригож собой,  
Как будто на картинке пергамента рукой  
Искусной нарисован; о нем все повторяли,  
Что молодца красивей они ни разу не видали.

В русском фольклоре этому соответствует укоренившееся выражение «писанный красавец». С прелестной и наивной откровенностью искусство слова здесь как бы призывает свою неспособность состязаться в этом отношении с живописью, и отсылает к ней слушателя<sup>1</sup>.

Наиболее плодотворное развитие суждено было главному принципу — характеризовать внешность человека через отношение к ней, посредством описаний чувств, которые она возбуждает. С помощью этого приема искусство слова и приходило постепенно к индивидуализированным портретам. Они уже намечаются у Данте.

О внешности Беатриче мы узнаем из «Новой жизни» так же мало, как о внешности Елены из «Илиады», то есть прямые описания отсутствуют. Но если в «Илиаде» даже суровые старцы признают, что красота Елены оправдывает долгую войну, то Данте говорит: всякий, кто находился вблизи Беатриче, не дерзал поднять глаз, испытывая великое почтение, всякий, видя ее, испытывал потребность вздохнуть. Не ясна ли из обеих этих косвенных характеристик глубокая разница женских обликов, а вместе и идеалов женской красоты в древности и в средневековье? Красота, за которую стоит вести кровопролитную войну, и красота, настолько чистая, что ее не решаются осквернить даже взглядом! Это говорит действительно больше, чем перечисление формы и цвета глаз, губ, волос.

---

<sup>1</sup> Можно заметить, что и в литературе нового времени подобные примеры нередки, но тут всегда указывается определенное, известное произведение живописи. Тургенев, описывая Джемму в «Вешних водах», вспоминает Форнарину Рафаэля; Гончаров в «Обрыве» сравнивает Веру с женщинами Мурильо, Марфиньку — с головками Грёза; Жан Кристоф у Романа Роллана, увидев Грацию, представляет ее себе в облике молодого Иоанна на картине Леонардо да Винчи.

Вместе с тем благодаря особенной обостренности, с какой Данте выражает свое личное, индивидуальное отношение к образу Беатриче, сам этот образ конкретизируется. Несмотря даже на то, что Данте возводит свою возлюбленную в эмпирию и превращает ее в символ самых отвлеченных идей, в олицетворение теологии, — земной облик привлекательной «донны» ощутимо сквозит в этих аллегориях, и живое, страстное чувство поэта заставляет нас воспринимать Беатриче как личность.

Изобразительное могущество «Божественной комедии» в течение многих веков захватывало воображение людей. Легенда гласит, что современники Данте верили, будто он действительно посетил ад: таково было ощущение «доподлинности» его поэмы. Однако это ощущение вызывается совсем иными причинами и средствами, чем у живописцев и ваятелей, которые в средние века изображали ад, дьяволов, страдающих грешников, праведные души. Сила Данте — в выражении страстей его бурной эпохи, которыми он сам жил, которые его потрясали. Читатель «верит» в дантовский ад, и ему кажется, что он и зрительно его себе представляет, — потому что он верит силе переживаний самого Данте. Яростная ненависть к политическим врагам, великодушное презрение к тем, кто «прожили, не зная ни славы, ни позора смертных дел», ужас перед участью несчастного Уголино, восхищение, которое Данте не скрывает, перед нераскаявшимся эпикурейцем Фаринато дельи Уберти, горячее сочувствие любви Паоло и Франчески наполняют «Божественную комедию» светом и красками жизни, создают впечатление осязаемости ее образов.

Можно согласиться с А. К. Живелевым: «Если «Комедия» своими эпизодами захватывает и вызывает трепет вплоть до наших дней, то это главным образом потому, что поэт непрерывно гипнотизирует своего читателя своим собственным волнением, остротой своих собственных переживаний, которые он умеет сделать такими заразительными»<sup>1</sup>.

Да, потому что если переживание «заразительно», то оно влечет за собой цепь чувственных ассоциаций, таких ярких, что одного слова, одного намека, брошенного писа-

---

<sup>1</sup> А. К. Живелев, Данте Алигьери, М., Журнально-газетное объединение, 1933, стр. 168.

телем, оказывается достаточно, чтобы в сознании возникла картина. Мы видим гордого Фаринато, словно изваянного резцом скульптора, хотя описание его кратко; сказано только:

А он, чело и грудь вздымая властно,  
Казалось, Ад с презрением озирает.

Реализм XIX века, с его стремлением художественно выразить всю полноту социальной жизни в ее конкретности и разнообразии, постичь жизнь «как она есть», обогатил и развил художественные формы литературы, сделал их особенно гибкими и вместительными. Он очень расширил изобразительный диапазон слова.

К живописанию словом поэты и писатели, конечно, стали обращаться гораздо раньше, чем в XIX веке. В Италии эпохи Возрождения, когда живопись царила среди искусств, многие поэты пытались ей подражать в длинных и подробных описаниях. Лессинг в «Лаокооне» цитирует поэму Ариосто «Неистовый Роланд» — бесконечно длинное описание красоты Альцины, где есть и «шея белизны снега», и «грудь, как молоко», и «маленькие, сухощавые, округлые ноги», и даже указывается, что «длина рук в точности такова, как следует». Эти описания вызывали похвалы многих современников Ариосто, его даже называли достойным соперником Тициана по колориту. Лессинг же приводит цитату из Ариосто «как пример картины, которая ничего не рисует», в чем он, разумеется, прав.

И во времена Лессинга среди сторонников доктрины классицизма были приверженцы такого понимания «живописности» литературы. Лессинг остроумно и убедительно их опровергает. В наше время уже нет необходимости доказывать, что изобразительность такого рода не есть настоящая изобразительность. Нам более важно задуматься о причинах того, почему в эпохи преобладания пластических искусств попытки литературы следовать их примеру были мало удачны и почему тогда, когда литература сама стала царицей искусств, она с успехом восприняла опыт искусств изобразительных.

По-видимому, всякое расширение границ художественной формы того или иного искусства, «вторжение» его в область других искусств дает хорошие плоды тогда, когда является внутренним, органическим процессом роста са-

мого этого искусства, развертывания его потенциальных возможностей. Этот внутренний рост, в свою очередь, должен быть обусловлен развитием содержания, исторически назревшей потребностью в более широком захвате действительности, в освоении новых сфер жизни. В этом случае расширение границ, как процесс органический, происходит не путем «передразнивания» других искусств, а на основе своей собственной специфики, своей главной силы. Опыт других искусств не переносится механически на чуждую ему почву: он претворяется, перерабатывается в лоне искусства, которое его восприняло.

Когда же это усваивание опыта других искусств не имеет глубоких исторических оснований, не является в полном смысле слова закономерным, а диктуется причинами поверхностными, — это может быть «модой», «завистью», «оригинальничанием», может быть и следствием внутреннего оскудения искусства и тяготением его к необычным эффектам — оно остается искусственным и чужеродным, ведет только к нарушению специфики вида искусства, не к расширению, а к утрате границ.

Плодотворное сближение искусств означает одновременно и кристаллизацию специфики каждого из них.

Такой тип литературных описаний, который мы находим у Ариосто, был, видимо, вызван поверхностным стремлением к «соперничеству» с живописью: других, подлинно жизненных корней у него не было. Но в реалистической литературе нового времени усиление изобразительного начала стало насущной потребностью, поскольку сама широта обнимаемого ею жизненного содержания требовала универсализма художественных средств. С наступлением эры капитализма мир стал так сложен, динамичен и драматичен, общественная жизнь так полна противоречий, психология индивидуума тоже столь сложна и противоречива, что только такое искусство, как литература, могло принять на себя миссию ведущего искусства эпохи, самого всеобъемлющего ее зеркала, и, по слову Чернышевского, «приговора над жизнью».

Белинский назвал «Онегина» энциклопедией русской жизни. Романы Бальзака были энциклопедией жизни буржуазной Франции. Творчество Льва Толстого выразило собой огромную эпоху русской действительности, ее брожение, ее назревающие сдвиги. Большая литература XIX века

была по преимуществу литературой «широких полотен», «энциклопедических» творений.

Форма «свободного романа» получила небывалое развитие. Роман вмещает все: эпические картины быта — и лирические отступления, политический памфлет — и психологический анализ, философские рассуждения — и пейзаж. Для Толстого важны и судьбы Бородинского сражения, и раздумья маленькой деревенской девочки Малаши: мир предстает как грандиозное целое, в котором все связано со всем и все имеет значение — великое и малое.

Понятно, насколько важно для такой литературы искусство показа жизни во всех ее аспектах, мастерство создания картин. Оно требует изобразительного совершенства. Теперь поиски живописного слова, пластического слова становятся для литературы вполне органическими и идут по линии углубления и развития ее собственной специфики.

Для этого могли быть и действительно были различные пути. Традиция длинных, обстоятельных описаний, одной частности за другой, в порядке их последовательности, тоже не была отброшена. Ее использует Бальзак, а затем Флобер, Золя. Они достигают в этом высокого мастерства, но все же эта традиция была далеко не самой плодотворной — уже потому, что она недостаточно специфична для искусства слова. Не умаляя величия Бальзака, можно все-таки признать, что его монументальные романы не выигрывали от растянутости описаний. Описанию жилища, обстановки, описанию наружности героини Бальзак иногда посвящает по нескольку страниц, не упуская, не обходя ни малейшей черты. Это был опыт детального рисования словом, столь же грандиозный, как все замыслы Бальзака. Но он, очевидно, не вполне удовлетворял самого писателя и приводил его к выводу: «у живописца есть краски для таких портретов (Бальзак говорит о портрете много пережившей женщины. — *Н. Д.*), но никакими словами не передать их; сущность лица, его выражение — само по себе явление необъяснимое, и лишь зрение помогает нам уловить его; у писателя есть только один способ дать представление о страшных переменах, произошедших во внешности его героев, — он должен рассказать о тех событиях, из-за которых они появились»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Оноре Бальзак, Собр. соч., т. II, М., Гослитиздат, 1952, стр. 218.

Таким образом, Бальзак указывает истинный путь литературному мастерству: быть изобразительным на основе собственных, внутренне присущих ресурсов слова, не имитируя ресурсы живописи.

Конечно, описания в «Саламбо» Флобера или «Чреве Парижа» Золя — это не то, что описания у Ариосто. В них нет банальных сравнений и каждая деталь определена, как нечто характерное, неповторимое. Но все же метод подробного описания, черты за чертой, уже потому не мог обеспечить искусству слова подлинной изобразительной силы, что противоречил ее важному условию — одновременности и цельности. Как бы ни были зорко увидены и метко определены детали, в совокупности составляющие некое зримое целое, — именно совокупность-то и ускользает, по мере того как писатель описывает ее по частям. Чем описание полнее, тем оно длиннее, тем дальше завершение отстоит от начала, тем больше утрачивается ощущение целого.

Описание художественно оправдано тогда, когда сам описываемый объект требует или допускает постепенное его изучение во времени, как бы движение в пределах этого предмета, который не охватывается единым взглядом. Описание чередующихся во времени событий, динамическая смена внутренних состояний, история человеческой жизни — это естественная сфера литературы. Но и в изображении внешней среды, обстановки, описания убедительны, когда автор проводит нас по ней, как по анфиладе залов с непрерывно меняющимися аспектами.

Недаром писатели типа Флобера и Золя любили описывать, и делали это мастерски, такие «жанровые» картины, как скачки, рынки, зрелища, празднества, гуляния и пр. Тут автор как бы непрерывно переходит вместе с читателем от одной маленькой сцены к другой, передвигаясь в пространстве, меняя точки зрения: перед читателем встает движущаяся живописная картина. Но чтобы представить читателю относительно статичное место действия, внешность героя, пейзаж, интерьер, — описательный метод не подходил, он вырождался в утомительное многословие, только затрудняющее зрительное воображение читателя.

В случаях напряженного динамического повествования изобразительный эффект может возникать даже из самого простого рассказа, даже из перечисления, если только оно

убедительно передаёт движение, чередование аспектов. Прозаические произведения Пушкина отличаются удивительной сдержанностью и лаконизмом языка, почти полным отсутствием «тропов», скупостью описаний, предельной ясностью характеристик — словом, тем, что сам Пушкин называл «прелестью нагой простоты». Вместе с тем они с начала до конца наглядны: читая «Капитанскую дочку», «Барышню-крестьянку», «Выстрел», мы испытываем ощущение, как будто видим все это в кино, в стремительной и четкой смене кадров. По-видимому, секрет пушкинской прозы заключается в ее динамичности, настолько адекватно передающей действительную динамику жизни, что непрерывный поток картин, сцен, частью описанных, а частью только названных или подразумеваемых, из которых складывается действие, читатель воспринимает как бы проходящим перед его глазами. Как нельзя больше подходит сюда мысль Лессинга о том, что литература в состоянии изображать тела через изображение действия.

Однако стиль Пушкина в этом смысле не является самым характерным для литературы XIX века, хотя содержанием своим его повести были для нее родоначальниками. Мы знаем больше примеров обстоятельного повествования, подолгу задерживающегося на «неподвижных» картинах (конечно, о неподвижности можно говорить лишь относительно), с тщательной лепкой фигур, с любовным воссозданием чувственной, зримой, осязаемой среды.

Здесь, казалось бы, методы «рисования словом» должны в наибольшей степени сближаться с методами изобразительного искусства, но это происходило опять-таки на очень специфической основе. Если говорить о классиках русской литературы, то у них метод прямых и подробных описаний не получил большого развития. Преобладало другое стремление: выражать впечатления от предметов, сочетая их с показом немногих, но очень высканных, избранных изобразительных деталей.

У такого писателя, как Достоевский, изобразительность рождается почти исключительно через интонацию речей его героев и их внутренних монологов, то есть это изобразительность всецело косвенная, основанная на принципе ассоциаций, что не мешает ей быть очень яркой.

Но обратимся к писателю, чья способность непосредственно живописать словом никогда не вызывала сомне-

ний. Таков Гоголь. Вчитаемся внимательно в его классический, ставший хрестоматийным, пейзаж.

«Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов. Девственные чащи черемух и черешен пугливо протянули свои корни в ключевой холод и изредка лепечут листьями, будто сердясь и негодуя, когда прекрасный ветренник — ночной ветер, подкравшись мгновенно, целует их. Весь ландшафт спит. А сверху всё дышит, всё дивно, всё торжественно. А на душе и необъятно, и чудно, и толпы серебряных видений стройно возникают в ее глубине. Божественная ночь! Очаровательная ночь!»

Эта вдохновенная ритмическая проза переносит нас под ночное небо Украины, заставляет не только видеть и месяц, и сады, и пруд, но и дышать ее воздухом, слышать шорохи и ароматы ночи. Однако разве это действительно описание пейзажа? Не есть ли это с начала до конца описание высокого, торжественного настроения человека, находящегося под обаянием природы? Здесь с читателем происходит своего рода абберрация: читая, он как бы видит украинскую ночь, мало того — ощущает себя стоящим где-то внутри этого ночного ландшафта; поэтому он думает, что читает именно описание ландшафта, на самом же деле это не так. В сущности, во всем отрывке, который мы здесь привели, есть только одно слово, один эпитет, который относится к прямым свойствам ландшафта, как такового: «темно-зеленые». И то он не прямо отнесен к садам, а через посредство метафоры: «темно-зеленые стены садов». Все же остальное — выражения эмоциональной оценки. Не говоря уже о патетических возгласах («Божественная ночь! Очаровательная ночь!»), о риторических вопросах, о ритмически-декламационном строе всего отрывка, — это относится ко всем его образам. Ведь в действительности небесный свод не раздвигается, не горит и не дышит, ветер не целует листья; «угрюмо», «пугливо», «вдохновенно» — все



это определения, относящиеся не к природе, а к эмоциональному ее восприятию.

Теоретики, полагающие, что красота природы выдумана человеком и заключается лишь в ее «очеловеченности», быть может, скажут, что перед нами просто-напросто классический пример такого «очеловечивания» природы, свойственного искусству. Но дело совсем не в этом. Дело в особых методах, в возможностях литературного образа, дело в особенностях художественного слова, а не в особенностях художественного осознания природы вообще. Когда «украинскую ночь» писал Куинджи, ему не было никакой необходимости исходить от ассоциаций, подобранных гоголевским, или стремиться передать их своей кистью.

У Гоголя же такой метод создания образа — через эмоциональную оценку явления — преобладает не только в пейзаже, но и в характеристиках внешности людей, их жилищ; и не только в романтических «Вечерах на хуторе близ Диканьки», но и в сатирических «Мертвых душах». Что такое сравнение Собакевича с медведем или мебели Собакевича — с самим Собакевичем, как не тот же, в основе своей, принцип: изображать преимущественно впечатления от явлений, действие, производимое ими на созерцающего. Будет ли это действие комическим или возвышенным, зависит, конечно, от природы объекта. Но писатель предоставляет читающему судить об этом объекте по тому впечатлению, которое он производит на наблюдателя.

Изобразительные методы Гоголя не являются всеобщими для художников слова, хотя элемент всеобщности в них есть. Мы начали с того, что пути поисков изобразительного слова были разнообразны. У Гоголя мы находим развитие того принципа, который преобладал у Данте: он показывает нам предметы через свое переживание их. Правда, Данте прямо говорит от своего имени, а Гоголь незримо присутствует среди своих героев, но тем не менее он говорит тоже от себя, не упоминая своего «я». Если условно принять разделение писателей по их творческому почерку на объективных и субъективных (разумеется, он имеет смысл лишь в определенных пределах, а в данном случае — в пределах частной проблемы изобразительности), то Гоголь, как и Данте, принадлежит ко вторым. Это не мешает ему создавать объективно значимые образы, то есть

через призму своих, авторских переживаний и ассоциаций раскрывать объективную правду жизни.

Есть писатели объективного склада, о личности которых мы почти забываем, погружаясь в мир созданных ими образов. Субъективность Льва Толстого явственно звучит в его авторских отступлениях, послесловиях и пр., но в своих художественно-изобразительных методах он объективен: изображаемая им действительность развивается словно помимо него, могучая личность писателя, конечно, управляет ею, но скрыто. Каковы методы изобразительности у таких писателей?

О «великанах литературы нашей» — Толстом, Тургеневе, Гончарове (больше всего, конечно, о Толстом) — Горький говорил: «Они писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана, до того, что когда читаешь их книги, то кажется: все герои, волшебным одухотворенные силою слов, окружают тебя, физически соприкасаясь с тобой, ты до боли остро чувствуешь их страдания, смеешься с ними и плачешь, ненавидишь их и любишь, тебе слышны их голоса, видишь блеск радости и влажный туман скорби в их глазах, ты живешь с ними жизнью дружески страдающего или враждебно отталкиваешь их от себя, и все это так же мучительно хорошо, как настоящая жизнь, только понятнее и красивее ее».

Далее Горький говорит о Лескове: «Лесков — тоже волшебник слова, но он писал не пластически, а — рассказывал, и в этом искусстве не имеет равного себе... Люди его рассказов часто говорят сами о себе, но речь их так изумительно жива, так правдива и убедительна, что они встают перед вами столь же таинственно ощутимы, физически ясны, как люди из книг Л. Толстого и других, — иначе сказать, Лесков достигает того же результата, но другим приемом мастерства»<sup>1</sup>.

Горький, как видим, тоже разделяет различные принципы изобразительности — более косвенные, как у Лескова (также и у Достоевского), более прямые, как у Толстого.

Едва ли был писатель, который превзошел бы Льва Толстого в мастерстве обрисовки живых людей — как бы

---

<sup>1</sup> Сб. «Русские писатели о языке», стр. 733.

доподлинно живущих, «объемных», жизненно достоверных во всем — в характерах, размышлениях, жестах, движениях, интонациях голоса. Мы до такой степени верим в их реальное существование, что если они ведут себя не так, как мы от них ожидали, — мы приписываем это особенностям их характера, а не произволу автора. Превращение поэтичной Наташи Ростовой в слишком прозаическую и ограниченную мать семейства есть, в сущности, результат насилия авторской воли над жизненной логикой образа, читатель этого не замечает. Он только жалеет вместе с Денисовым о прежней Наташе — до такой степени автор заставил забыть о себе и поверить в объективность героев. Тогда как трансформации Чичикова во второй части «Мертвых душ» доверия читателю не внушают, и он явственно различает за ними авторский произвол: это плод большей субъективности Гоголя по сравнению с объективной манерой Толстого.

Последняя, несомненно, связана с тем особым качеством, которое Горький называет «физической ясностью» литературных героев. И в самом деле: кому из читающих Толстого не представлялось, что он воочию видит Анну Каренину, знает ее всю, вплоть до походки, движений, осанки? Между тем, как ни странно это покажется, Толстой нигде не описывает ее наружность сколько-нибудь подробно. Как бы вскользь он в разных местах романа упоминает лишь о некоторых деталях внешности своей героини (правда, не раз возвращаясь к этим деталям, чтобы они запали в сознание читателя): колечки курчавых волос на затылке, округлые полные руки с маленькой кистью, густые ресницы. Это далеко не то, что обстоятельный «каталог» внешних примет. Главное, что делает Анну столь «таинственно ощутимой» для читателя, — не только непостижимо «точное» проникновение в ее внутренний мир (это, разумеется, главное), но и то, что писатель заставляет нас смотреть на нее поочередно глазами почти всех главных героев романа.

При первом ее появлении мы видим ее на вокзале глазами Вронского и узнаем о том общем и главном, что почувствовалось Вронскому с первого взгляда: «сдержанная оживленность» лица, «как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке». Потом Анну видит Долли, она

по-своему воспринимает это тревожное, ищущее оживление в лице Анны: ей просто кажется, что она «сияет здоровьем и счастьем». Потом мы видим Анну в новом отражении — в восприятии юной Кити, которая наивно восхищается красотой Анны, чувствует себя влюбленной в нее, замечает и ее манеру одеваться (что не могло быть так внимательно замечено ни Вронским, ни Долли, а только глазами Кити), но от ее пристрастно-наблюдательного взгляда не ускользает и «серьезное, иногда грустное выражение ее глаз»; наконец, на балу ей кажется, что «было что-то ужасное и жестокое в ее прелести».

Только после того, как мы узнали о первых впечатлениях, произведенных Анной на нескольких очень разных людей, — этим уже создается подготовка к нашему непосредственному, «внутреннему» знакомству с ней, — автор вводит нас в мир ее затаенных мыслей и состояний, пересказывая их уже от себя или как внутренний монолог Анны. Но и в дальнейшем на протяжении романа Толстой вновь и вновь показывает нам свою героиню глазами других — то Левина, то публики в театре, то художника Михайлова, то опять Кити, которая теперь чувствует в холодной сдержанности Анны «что-то жалкое». И, как бы завершая, пластически заканчивая развитие образа Анны Карениной, в эпилоге вновь звучит тема ее первого появления: мучимый раскаянием Вронский «старался вспомнить ее такую, какою она была тогда, когда он в первый раз встретил ее тоже на станции, таинственную, прелестной, любящей, ищущую и дающую счастье, а не жестоко-мстительную, какою она вспоминалась ему в последнюю минуту».

Таким образом, Анна проходит перед нами, непрерывно отражаясь в зеркалах сознания других людей, окружающих ее, и это придает ее образу живую рельефность, подобно тому, как в стереоскопе рельефность фигуры достигается благодаря совмещению разных точек зрения на нее.

Это характерно для стиля Толстого. Напомним здесь еще раз его запись в дневнике: «нельзя описать человека, можно описать, как он на меня подействовал». Но Толстой в зрелом расцвете своего гения поступал несколько иначе: он описывал, как герой действует не на него, автора, а на других героев. «Нехорошо в беллетристике описание от лица автора. Нужно описывать, как отражается то или дру-

гое на действующих лицах»<sup>1</sup>, — такое высказывание Толстого записано Чертковым: оно исчерпывающе выражает эту особенность.

Значит, и Толстой, этот глубоко объективный художник, достигает истинной изобразительности, передавая в печатления от предметов, явлений, людей, — только он объективирует их, давая вместо своих собственных впечатлений, впечатления действующих лиц. А лица эти все разные, каждый воспринимает по-своему, — предмет, воспринимаемый ими, приобретает качества многогранности, «объемности», становится «виден со всех сторон».

Можно, пожалуй, сказать, что в этом отношении изобразительные приемы Толстого являются в большей мере развитием эпических принципов Гомера (вспомним пример с Еленой и старцами), чем более лирически-субъективных принципов Данте.

Тончайшим и точнейшим мастером изобразительного слова был Чехов. И мыслей и картин у него всегда больше, чем слов. Главное в его мастерстве — краткость; та драгоценная краткость, когда очень многое выражается в очень немногом, все лишнее отсутствует и суть дела выступает с предельной ясностью и изяществом. Растянутость и загроможденность Чехов считал грехом против искусства, и прежде всего — против пластики. «Вы правильно лепите фигуру, но не пластично, — говорил он начинающей писательнице. — Вы не хотите или ленитесь удалить резцом все лишнее. Ведь сделать из мрамора лицо, это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо»<sup>2</sup>.

Новаторский лаконизм Чехова определял новаторские, необычайно действенные приемы его «лепки». Чехов никогда не отказывался ни от картин, ни от описаний, ни от портретных характеристик: напротив, его компактные рассказы полны красок, насыщены зримыми образами. «Степь», например, вся построена на пейзажах. Новаторство Чехова в этом отношении заключалось в мастерстве избранной изобразительной детали, в умении так найти и сгруппировать несколько скупых деталей, чтобы получилась неотразимая картина. Его знаменитая «лунная ночь»

---

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. III, Л., «Советский писатель», 1955, стр. 541.

<sup>2</sup> Там же, стр. 395.

в одной фразе — «на плотине чернеет тень от мельничного колеса и блесит горлышко разбитой бутылки» — действительно классический пример такого мастерства. Здесь Чехов достигает почти полной одновременности восприятия, что являлось постоянным камнем преткновения для живописи словом.

«Рутинны приемы в описаниях природы... — пишет Чехов Жиркевичу. — Описание природы должно быть прежде всего картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог вообразить себе изображаемый пейзаж, набор же таких моментов, как сумерки, цвет свинца, лужа, сырость, серебристость тополей, горизонт с тучей, воробьи, далекие луга, — это не картина, ибо при всем моем желании я никак не могу вообразить в стройном целом всего этого»<sup>1</sup>.

Здесь, можно сказать, вынесен приговор устаревшей «описательной» концепции литературной изобразительности. Даже Тургенев, с этой точки зрения, уже не вполне удовлетворял Чехова. «Очень хороша «Собака»: тут язык удивительный... — писал он Суворину. — Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отыкаем от описания такого рода и что нужно что-то другое»<sup>2</sup>.

О самом Чехове, более чем о каком-либо другом мастере слова, можно сказать, что он в совершенстве использовал опыт мастеров изобразительного искусства, целиком переведя его в план литературной специфики. Недаром он особенно часто, говоря о литературном мастерстве, употреблял выражения «картина», «лепка», «обрисовка», «архитектура». О крымских рассказах Горького он говорит почти в таких же терминах, в каких художники говорят о произведениях живописи: «...кроме фигур, чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план — одним словом, все»<sup>3</sup>. Об одной из героинь «Фомы Гордеева» делает замечание: «У нее, батенька, три уха, одно — на подбородке, смотрите!»

В картинах природы Чехов, как истинный живописец, берет со своей палитры точные определения цвета, форм, светотени. (Левитан писал ему: «Я внимательно прочел еще

---

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. III, стр. 359.

<sup>2</sup> Сб. «Русские писатели о языке», стр. 672.

<sup>3</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. III, стр. 358.

раз твои «Пестрые рассказы» и «В сумерках», и ты поразил меня, как пейзажист».) Но он делает это специфически литературно, отбирая очень немногие акценты и тут же переводя на язык эмоционального восприятия.

Вот характерный для Чехова пейзаж:

«А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скучиваются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя, рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с этим золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым».

Поразительна зрительная точность этого солнечного заката. Однако описание не кончается этим. Конец его таков:

«Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно».

В первой части картины Чехов смотрит почти глазами живописца, определяя цвета их прямыми и точными наименованиями: зеленый, фиолетовый, золотой, розовый. Но тут же вводит ноты эмоционального созерцания: облако похоже на арку, другое — на льва, и т. д. Он позволяет себе «поочередное» описание, так как сам пейзаж не статичен, а мыслится в движении — сначала скучиваются облака, потом из-за них выходит зеленый луч, потом рядом с ним ложится фиолетовый. Это постепенно возникающая картина, которая именно и требует созерцания во времени. Все же Чехов предельно краток в ее описании: он ищет для каждого явления единственного и незаменимого эпитета — то самое, что было теоретически сформулировано Мопассаном.

Без последней части описания, уже всецело эмоциональной, первая часть казалась бы недосказанной. Мы невольно ждем после нее какого-то завершающего аккорда, который бы сделал ясным не самый пейзаж — он уже достаточно ясен, — но человеческое отношение к нему. И в заключительных строчках тот воображаемый созерцатель заката над морем, который сначала задумчиво и как бы заворожено следил движение облаков и расцветание красок, дает волю лирическому выражению чувства. Он уже не называет цвета океана, но говорит о них: ласковые,

радостные, страстные. И даже в последовательности этих эпитетов чувствуется нарастание, чувствуется, что продолжится все более великолепной и волнующей, доходя наконец до такого предела, которому нет имени на человеческом языке.

Таковы сложнейшие по своему составу приемы изобразительности Чехова. Главное в них то, что он собственно живописные приемы кладет на музыку человеческих чувств и делает их особенно впечатляющими благодаря удивительной экономности и выисканности в употреблении слов.

Мы выбрали только пейзаж Чехова. Но Чехов изобразителен во всем. Мы «видим» его героев почти с такой же живостью, как героев Толстого, — видим благодаря необычайной выразительности диалогов, «подтексту» этих диалогов, остроте психологических характеристик (где Чехов тоже «хватается за частности»), меткости, с какой определяются какие-нибудь характерные жесты, привычки, манеры изображаемых людей.

Изобразительные приемы Чехова — это, быть может, самое совершенное воплощение того, что было достигнуто в этом отношении литературой XIX столетия.

Чехова трудно иллюстрировать. И, вероятно, именно потому трудно, что его рассказы в иллюстрациях не нуждаются. Они настолько насыщены специфически литературной изобразительностью, и она доставляет такое глубокое эстетическое удовлетворение читающему, что не чувствуется большой потребности переводить ее на язык прямой видимости. Даже превосходные иллюстрации Кардовского и Кукрыниксов лучше всего смотрятся тогда, когда они не претендуют на точный «перевод» образов Чехова, а являются как бы изобразительным сопровождением рассказов, рисунками «по мотивам» Чехова. Лаконичные заставки Кукрыниксов к рассказам Чехова гораздо лучше, чем их же обстоятельные иллюстрации на отдельных листах.

Изобразительность литературы, то есть способность ее вызывать яркие чувственные ассоциации, как видим, должна пониматься и рассматриваться в соподчиненном отношении к главной силе литературы — силе интеллектуальной выразительности. Тем не менее она сама составляет целую



большую проблему. Не подлежит сомнению тот факт, что в литературе нового времени, в частности в реалистической литературе XIX века, изобразительные возможности языка необычайно обогатились. Об общих причинах этого уже говорилось выше. Но одним из частных следствий было известное воздействие на литературу изобразительных искусств (хотя, разумеется, обратное влияние было еще большим). Никогда прежде это воздействие не было столь явным; уже одно то симптоматично, что терминология пластических искусств прочно входит в обиход литературной критики и теории литературы.

Однако оно не прямое и не идет по линии подражания. Писатель учится у художника не способу построения образа — способ остается специфически литературным, но прежде всего учится видеть. А умение зорко видеть в свою очередь помогает более ясно и глубоко мыслить, получать более содержательные впечатления от бытия.

Если это достигнуто, то изобразительность в самих литературных произведениях может быть лишь очень косвенной, может сохраняться лишь «в снятом виде», — это не лишит произведения его литературных достоинств, его действительности.

Поэтому неправильно было бы усматривать явление регресса в том, что новейшая литература, литература нашей эпохи, частично отходит от изобразительности в прямом смысле. Уже впитавшая в себя богатые изобразительные традиции реализма прошлого столетия, она вправе искать и иных стилистических путей — лишь бы не утрачивалось «умение видеть» у самих художников слова.

В литературе социалистического реализма, мы, подходя под этим углом зрения, можем различить разные тенденции. Есть направления, наследующие на новой основе развернуто-изобразительную манеру романистов XIX века: тут прежде всего назовем Горького и Шолохова. Но весьма очевидна и другая тенденция, столь же правомерная, которую можно было бы назвать ораторской или риторической, если бы это слово не приобрело одиозного оттенка, как синоним пустого красноречия. Есть, однако, красноречие в хорошем смысле, красноречие глубоко содержательное. Такая тенденция преобладает в поэзии Маяковского и у поэтов, так или иначе продолжающих его традиции: у Назыма Хикмета, Пабло Неруды и других: Маяковский и его

последователи, как правило, не стремятся вызвать у читателя отчетливые зрительные образы: их заменяют образы ораторские, настолько действенные в своей смысловой сущности, подкрепленной ритмически-интонационным звучанием, что у читателя и не возникает потребности «увидеть» их: он их слишком хорошо чувствует и слышит. Отзвук поэтического кредо Маяковского есть в его словах: «В наши дни писатель тот, кто напишет марши и лозунг». Ни в марш, ни в лозунг не уложатся обстоятельные картины, которые, по Чехову, нужно представлять себе, закрыв глаза. «Нам некогда закрывать глаза», — мог бы сказать Маяковский. Даже когда он пишет стихотворение, тема которого сама наталкивает на зрительные образы (например, «Крым»), он обходится почти без них: их заменяют поэтические размышления, восклицания, то призывные, то иронические, то лирические, бесконечное разнообразие ораторских интонаций, выразительность ритма, блеск причудливых и острых метафор, каламбуры и пр.

У Маяковского почти нет описаний, все его стихотворения — это блистательный и живой «разговор» с читателем, вернее, со слушателем, обладающий всей непринужденностью, гибкостью разговорных средств: разговор, поднятый до высокого искусства. Это стиль глубоко современный, действительно рожденный революционной эпохой, с ее пафосом действия, ритмом, темпами.

При этом Маяковский, конечно, прекрасно «умел видеть» (недаром он был рисовальщиком) — только результаты этого своего умения он не прямо переводил в образы, а пользовался ими для создания образов иного порядка.

Это — в поэзии. Но и в прозе можно наблюдать развитие таких художественно-стилистических приемов, которые не преследуют прямых задач образительности или в которых образительность, если так можно выразиться, «многостепенно-опосредованная» — через остроту психологических характеристик, через напряженную динамику повествования, через интонации диалога.

Одной из причин этого вновь начавшегося процесса «размежевания» литературы и образительного искусства, возможно, является широкое развитие искусства, которое представляет синтез зримого и словесного образа, то есть, кино. К нему частично переходит общественная функция, принадлежавшая в XIX веке «изображающей» литературе.

Это, конечно, только частичная «замена». Как мы уже отмечали, литературные течения, не культивирующие изобразительность, являются именно течениями внутри многообразно развивающейся литературы, где традиции реализма XIX века очень устойчивы. И нужно думать, что формам литературы, продолжающим и совершенствующим эти традиции, принадлежит ещё большое будущее.

Резюмируя сказанное, мы приходим к основному выводу: художественная литература непосредственно выражает реакцию сознания на явления и опосредованно создает представления о самих явлениях в их чувственном бытии. Последняя способность, то есть изобразительность художественного слова, зависит не от максимальной «объективности» описаний, стремящихся дать точный зрительный эквивалент предмета, не от того, что писатель будет отрешаться в них от выражения оценочного отношения к вещам и заменять выражения оценки «конкретными» определениями, напротив: сила литературной изобразительности прямо пропорциональна силе выражения интеллектуально-эмоциональной оценки. Такова природа слова. Слово не может быть точным эквивалентом предмета, но словесная речь — это единственный точный эквивалент наших мыслей, включая сюда и мысли, сопряженные с нашими эмоциями. Следовательно, речь незаменима для раскрытия предметов посредством мыслей и переживаний, ими вызванных. Слово есть действительность мысли, в словах даже самые трудноуловимые оттенки чувств осмысливаются; эта функция слова сохраняется и в искусстве слова: более того, именно на ней и основываются специфические художественные возможности литературы. Они — в глубоком и точном интеллектуальном раскрытии человеческого эмоционального отношения к окружающему миру, всех сложнейших граней этого отношения. Человеческие мысли и выражаемые ими переживания — это поистине всеобщий эквивалент всех вещей. Нет ни одного явления, ни одного предмета, которое бы не могло отразиться в этом универсальном зеркале. Поэтому сфера литературы практически безгранична, поскольку литература не связана с определенным органом чувств, способным воспринимать только то или только это, а связана с мыслью-переживанием, откликающимся на все.

Отсюда и самая большая познавательная и воспитательная роль литературы в ряду других искусств. Самосознание общества, идеи, которыми оно живет, ни в каком другом виде искусства не отражаются с такой полнотой, как в литературе.

#### ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЗРИМОГО ОБРАЗА

Главное отличие метода изобразительного искусства (подчеркиваем — именно изобразительного, то есть изображающего объекты, лежащие вовне) от литературного состоит прежде всего в том, что оно непосредственно изображает не впечатления от предметов, не размышления над предметами, а подобия самих предметов в их чувственном бытии, мысли же и переживания сообщаются воспринимающему опосредованно, через эту чувственную форму.

Мы должны сразу же оговорить, во избежание неверного понимания, что считаем задачей выражения и в живописи и в скульптуре (как вообще во всяком искусстве) главной и важнейшей по отношению к задаче изображения. Не может быть искусства, для которого изображение было бы целью — это будет уже не искусство, а наглядное пособие. Цель искусства всегда — выразить нечто, значительное и нужное людям. Она не всегда достигается через изображение предметов и явлений, зримое или словесное. Музыка и архитектура выражают, не изображая. Для литературы и изобразительного искусства общим является то, что они выражают через воссоздание определенных явлений окружающего мира. Но пути у них противоположные. Литература начинает прямо с выражения смысла явлений (или с реакции сознания на них, что, в сущности, то же), а живопись и скульптура подводят к нему, исходя от изображения самих явлений, чувственно воспринимаемых.

Казалось бы, это просто констатация банальной истины. Но в этом различии таятся многие существенные различия образа в том и в другом искусстве.

Мы говорили, что ясность, глубина и конкретность литературного образа — это прежде всего интеллектуальная ясность, глубина чувства, духовная конкретность. Что же касается тех чувственных представлений, которые за всем

этим встают, то они и не нуждаются в полной отчетливости. Духовный облик Анны Карениной изумительно рельефен, но ее физический «портрет» каждый читатель воображает не совсем одинаково. Еще больше простора и произвола в том, как мы воображаем себе, например, Фауста. Возможны и такие литературные методы, когда чувственные представления почти неуловимы, как бы растворяются в мысли, что вовсе не свидетельствует о слабости художественного произведения, а только о своеобразии его содержания и формы.

Напротив, в произведении изобразительного искусства качества ясности и конкретности принадлежат чувственному воображению, а идейно-эмоциональный смысл его подчас многозначен, с трудом поддается словесному определению, и в установлении его гораздо больше приходится на долю воображения зрителя, чем при восприятии произведений литературы.

Что выражает Джоконда Леонардо да Винчи? На этот счет, как известно, существуют сотни суждений; очень многие из них в той или иной мере истинны, но исчерпывающего суждения нет и едва ли может быть. Многозначность образа породила легенду о его загадочности, хотя изобразительная его сторона ясна до предела. Но как будто совсем не загадочны «Вирсавия» Рубенса, «Менины» Веласкеса, «Аполлон Сауроктон» Праксителя и многие другие шедевры живописи и ваяния, о которых тоже далеко не просто сказать: что они собой выражают? Можно, конечно, найти для этого самые широкие, самые общие определения, вроде «обаяние цветущей молодой жизни» и пр. Эти определения наметят приблизительную путеводную нить наших переживаний, вызванных творением художника, но, желая в них углубиться и дифференцировать, мы должны будем дать широкую волю своей фантазии, расшевелить запас своих собственных эмоциональных ассоциаций, — и не сможем поручиться, что у другого зрителя они сойдутся с нашими.

Если же мы захотим быть более точны и удерживать свое воображение в рамках того, что непосредственно дает художник, то мы будем говорить о том, как это написано, будем рассуждать о том, как контрастирует белозерое тело Вирсавии с черной кожей служанки, и т. д. То есть получится нечто обратное тому, что встречается

во многих произведениях литературы: там зрительные образы растворяются в движении мысли, здесь — мысль и чувство словно растворены в зримом изображении.

Может возникнуть вопрос: если задача выражения всегда является целью, а изобразительное искусство выполняет ее «многостепенным», опосредованным, и, значит, затрудненным путем, то не является ли оно отсталым видом искусства, у которого нет ни единого преимущества перед искусством слова, обладающим такими совершенными и гибкими средствами выражения самых сложных и разнообразных состояний, и к тому же овладевшим тайнами изобразительности? Если изображение нужно только постольку, поскольку оно есть ступень к овладению смыслом, то зачем превращать эту ступень во что-то слишком громоздкое, почти самодовлеющее, требующее сил и в выполнении и в восприятии? Не следует ли во всех случаях предпочесть легкий намек на видимость трудоемкому воссозданию этой видимости, раз она все равно только средство, а не цель?

Примерно такой вопрос представлялся Эжену Делакруа, когда он раздумывал о своеобразии искусства живописи, и он отвечал на него так:

«Многие найдут, что именно в этом упрощении средств выражения заключается превосходство литературы. Эти люди, конечно, никогда не любовались рукой, ее кистью или каким-нибудь торсом в античной статуе или в скульптуре Пюже. Они любят ваяние еще меньше, чем живопись, и забавно обманывают себя, думая, что когда пишут «руку» или «ногу», вызывают в моем уме такую же эмоцию, какую я испытываю, когда вижу прекрасную ногу или руку. Искусство — не алгебра, где упрощение фигур способствует успешному решению задачи; успех искусства не в сокращении, а в том, чтобы усилить, если это возможно, и продолжить ощущение, применяя все средства»<sup>1</sup>.

Живопись и скульптуру Делакруа остроумно называл «молчаливыми искусствами». «Признаюсь в моем пристрастии к молчаливым искусствам, к немым вещам... — говорил он. — Слово нескромно: оно спешит настигнуть нас, завладевает воспоминаниями и вместе с тем вызывает споры. Живопись и скульптура носят в себе нечто более серьез-

<sup>1</sup> «Дневник Делакруа», М., «Искусство», 1950, стр. 297.

ное — надо самому подойти к ним. Книга, наоборот, навязчива: она следует за нами, мы видим ее повсюду. Надо перевертывать страницы, следить за ходом мысли автора и дойти до конца произведения, чтобы судить о нем... Произведения художника и скульптора отличаются цельностью, как творения природы. Автор не присутствует в них и не находится с вами в непосредственном общении, как писатель или оратор. Он представляет собой как бы осязаемую реальность, полную в то же время тайны»<sup>1</sup>.

В этих словах, хотя и не свободных от профессионального пристрастия, много глубокого и истинного. Опираясь на мысли живописца, мы можем сделать попытку ответить на интересующий нас вопрос.

Изобразительное искусство ставит нас лицом к лицу с первоисточником наших духовных переживаний, и нам приходится самим с большой долей самостоятельности добраться до них, самим пройти тот путь, который в искусстве слова автор совершает за нас.

Это, конечно, не означает, что восприятие произведений литературы пассивно: нет, мысль читающего работает с большой интенсивностью и напряжением, но она имеет дело с материалом, уже вполне переработанным мыслью писателя, а в «молчаливых искусствах» мысль художника, не высказанная словами, затаена и как бы слита с самим изображенным объектом; нам предстоит постичь ее, не отрываясь от ее первоисточков, от того природного прообраза, который послужил ей основанием.

Конечно, и в живописи и в скульптуре мы имеем дело не с копией, не с мертвым зеркалом природы, а с природой переработанной, обобщенной, проведенной через горнило сознания художника. Без этого никакое искусство невозможно. Но в том-то и дело, что в творчестве художника мысль, эмоция, идея не может разобщиться со своим материальным, существующим в пространстве объектом: при любых условиях последний не просто мысленно подразумевается, а предстает перед зрителем, — произведение художника уподобляется «творению природы» («второй природы», по выражению Гёте). Художник как бы говорит зрителю: вот что я увидел и вот что я при этом почувствовал и понял — судите же, насколько я был вправе именно так

---

<sup>1</sup> «Дневник Делакура», стр. 375.

понять увиденное. И кроме того, зритель волен сам извлекать из произведения художника дополнительные духовные ценности, ибо оно «представляет собой как бы осязаемую реальность».

Писатель, рисуя перед нами ту или иную картину, представляет на пути нашего воображения определенные вехи, узловые точки, и наше восприятие, послушное его выбору, следует от одной точки к другой: мы никак не можем по своей воле сосредоточить внимание на местах, находящихся вне этих точек, по той простой причине, что этих мест нет — автор отбросил (и не мог поступить иначе) все то, что не нужно для его, им задуманной общей задачи. Автор может даже опираться на самые мелкие, но характерные, нужные ему детали, опуская крупные, но не существенные для впечатления, которое он хочет создать.

Художник же менее свободен в этом отношении. Он тоже, конечно, многое отбрасывает, но делает это, помня, что «успех искусства не в сокращении, а в том, чтобы усилить, если это возможно, и продолжить ощущение». Он отбрасывает и сокращает только постольку, поскольку это не в ущерб цельности и силе зрительного ощущения. Для писателя, чтобы изобразить лунную ночь, достаточно двух деталей: черная тень от мельничного колеса и блестящий осколок бутылки. Мы можем себе представить написанный живописцем пейзаж лунной ночи, где тоже будут выделены эти две детали, но он не сможет обойтись только ими, опустив все остальное. Тут, очевидно, будет не только тень от колеса, но и само колесо, будет видна река, даль, силуэты деревьев и пр. Писатель может «изобразить» взгляд человека — задумчивый, хмурый, ласковый и т. д., не сказав ни слова о том, каковы глаза, бросающие этот взгляд. Для художника такое «сокращение» немислимо: желая передать взгляд, он не может не изобразить глаз.

Толстой, характеризуя Катюшу Маслову, сообщает нам только немногие, избранные черты ее наружности. Он говорит об ее черных, влажных, слегка косящих глазах. Какой у нее лоб, нос, рот — мы не знаем; это предоставляется воображению читателя, но читатель, как правило, и не стремится себе этого в точности вообразить, довольствуясь тем легким абрисом, который возникает в сознании, и сосредоточиваясь на духовном облике и поступках героини. Достоевский про Настасью Филипповну говорит еще



меньше — только то, что она была очень бледна и худая и что она была красавица, главное же — что ее лицо вызывало у чуткого князя Мышкина острое чувство жалости, мучительного сострадания. И для нас этого достаточно: образ Настасьи Филипповны и без всяких обстоятельных описаний обладает духовной конкретностью.

Скульптор, изображая человека, может изваять только бюст его, голову, или один только торс без головы, или даже одну руку (у Родена есть скульптура «Рука создателя»), то есть он тоже отвлекается от некоторых частей объекта и сосредоточивается на других, по своему выбору. Но в пределах того, что он избрал, будь это голова или торс, он уже не может без грубого ущерба для силы ощущения поступать так вольно, как поступает писатель.

Вся совокупность бесконечно многообразных деталей живого целого, а также и многие из них, взятые в отдельности, явятся для зрителя источником эстетических переживаний, если он на них сосредоточится. Поэтому-то, хотя художник менее, чем писатель, свободен в выборе одних частей и отбрасывании других, зато зритель более свободен и самостоятелен в восприятии картины изображенной, чем описанной словами. Это и имеет в виду Делакруа, говоря, что «слово нескромно», то есть оно строго детерминирует работу сознания и воображения, а к «молчаливым искусствам» «надо подойти самому».

В картине Александра Иванова «Явление Христа народу» есть, как и в литературном произведении, единый сюжет и единая общая идея; она воспринимается при взгляде на целое и подкрепляется частностями композиции, к которым мы обращаемся после того, как охватим целое и главное. Эти частности, однако, имеют и самостоятельное художественное значение, и каждая из них содержит в себе как бы зародыш особой идеи, которая воображением зрителя может быть развита в нечто самостоятельное. Так, целый особый мир таится в лице раба с опухшими глазами и жалкой улыбкой, которая неожиданным светом освещает его некрасивое лицо. Разглядывая раба, можно даже забыть, как связан он с общим сюжетом: он сам, эта его улыбка, явятся для зрителя целым сюжетом со своей, особой цепью ассоциаций. И даже не только раб, но и глубокая холодная синева воды, из которой, подобно юному

речному богу, выходит мальчик с гибким смугло-золотым телом; профиль юноши с рыжими волосами, которые бросают на его лицо сияющий, горячий отблеск, и т. д. Ведь все эти частности, которые в литературном произведении можно и должно было бы охарактеризовать бегло, здесь разработаны во всей чувственной целостности, и потому каждая из них ждет только внимательного взгляда, чтобы претвориться в поэму.

Такими поэмами внутри общего целого становятся для нас в картинах Сурикова и боярышня в голубом, и старуха в ковровом платке, и задумчивый странник, и даже расписные дуги и колеса с налипшей грязью в «Утре стрелецкой казни»; а в прекрасной статуе — какая-нибудь кисть руки, бедро, изгиб торса. Во внешности явлений заключен глубокий смысл. Только по недоразумению можно было упрекать Репина в эстетстве за то, что он восторженно любовался обломком античного фронтона, представлявшим всего только часть плеча фигуры. Репин не так уж был неправ, говоря: «Одна внешность природы и индивидуальностей так невыразимо прекрасна, так глубока, разнообразна, что может служить неисчерпаемой сокровищницей даже для самых огромных сил человека, на всю его жизнь»<sup>1</sup>.

Разумеется, и в изобразительном искусстве возможен очень лаконичный язык — и как раз для стиля нашей современности он более характерен. Есть разные степени обобщенности и условности, зависящие и от задачи художника, и от особенностей вида изобразительного искусства. Об этом мы еще будем говорить впоследствии. Но есть (для реалистического искусства) граница художественно оправданной условности, и она определяется тем, что закономерности изображения должны находиться в соподчиненной связи с природными закономерностями объекта. Не обязательно повторять их, воспроизводить, но совершенно необходимо определяться ими.

Что может быть более условного, чем карикатура, шарж? Можно ли найти в природе людей с такими громадными носами, штопорообразными туловищами или с звериными головами? А между тем карикатура тогда остроумна

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. IV., М., Изогиз, 1937, стр. 385.

и выразительна, когда она похожа. Значит, и в этих гротескных, условных изображениях требуется то необходимое соответствие с природными закономерностями, которое и определяет силу изобразительного искусства.

Сила эта, следовательно, в том, что изобразительное искусство в самих материальных зримых явлениях, в их природном бытии обнаруживает источники духовной жизни людей. Оно вскрывает прямую связь материального и духовного.

В изобразительных искусствах заключено особое качество — чувственная достоверность. Это нечто другое, чем убедительность слова. Убедительность слова есть результат высоко развитой мысли. Убедительность изображения есть достоверность самого предмета, непосредственно открываемого зрению.

«Не верю, это выдуманно», — говорит недоверчивый человек. «Посмотри сам, если не веришь», — отвечают ему. В таком обыденном диалоге, который нередко приходится слышать по разным поводам, сказывается естественное убеждение людей в том, что увидеть — значит удостовериться в истинности.

Как в природе слова заложена обобщающая мысль, так в природе зримого изображения заложена чувственная достоверность, и пренебрежение этой коренной особенностью так же мстит за себя в изобразительном искусстве, как в литературе — пренебрежение смысловой точностью слова.

Это нельзя понимать так, что всякое зримое изображение обязано воспроизводить только реально существующие предметы или что всякое изображение вызывает у нас безусловное доверие. Речь идет только об общей, специфической тенденции изобразительного искусства — опираться на видимые явления природы, на действительные закономерности ее структуры; исходя из них, искусство убеждало даже в реальности того, что не реально. Люди не могли бы верить в божество невидимое, неосязаемое и нематериальное, если бы искони не «воплощали» его то в облики зверя, то в облике прекрасного человека.

Мысль о чувственной достоверности изобразительного искусства Леонардо да Винчи положил в основу своего полемического трактата, отстаивающего преимущества живописи. «Живопись — дочь природы», — вот на чем осо-

бенно настаивает Леонардо (в другом месте он говорит «внучка природы», «так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись»).

Трактат Леонардо достаточно широко известен, и мы не будем разбирать его подробно. Исходная его мысль сводится к тому, что глаз постигает «первую истину» всех вещей, и постигает ее с наибольшей степенью достоверности — «глаз меньше ошибается, чем разум». «И если ты скажешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, посредством которого совершается проникновение в божественные науки, и что такая помеха привела одного философа к тому, что он лишил себя зрения, то на это следует ответ, что глаз как господин над чувствами выполняет свой долг, когда он препятствует путаным и живым — не наукам, а рассуждениям»<sup>1</sup>.

Леонардо говорит также об особой глубине наслаждения, вызываемого зримыми образами, которая зависит от того, что действительность предстает в них в одновременности и цельности составляющих ее элементов, с сохранением существующих между ними гармонических пропорций. Эту мысль высказывали и Лессинг и Делакруа. В основе ее лежит понимание произведения изобразительного искусства как подобия творения природы.

Заметим в скобках, что Леонардо да Винчи судит о границах живописи более реалистически и мудро, чем Лессинг. Леонардо говорит: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог»<sup>2</sup>. Лессинг же решительно не признает за изобразительным искусством права изображать «уродливые вещи», допуская это только для поэзии. О живописи он говорит: «Живопись как искусство подражательное может, конечно, изображать безобразное, но, с другой стороны, живопись как изящное искусство не должна изображать его»<sup>3</sup>. Как ясно видно из этого сопоставления, и над великим немецким

---

<sup>1</sup> Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, «Academia», 1935, стр. 59.

<sup>2</sup> Там же, стр. 61.

<sup>3</sup> Готхольд Эфраим Лессинг, Лаокоон, М.—Л., Гослитиздат, 1957, стр. 264—265.

просветителем тяготела власть робких и чопорных доктрин, выработанных в эстетике классицизма, и с какой гениальной простотой и свободой рассуждает не знавший этих догм художник Возрождения! Он просто верит в величие природы и могущество ее «дочери» живописи, которой нет надобности пугливо зажмуривать глаза перед безобразными формами: изображая их, она тоже постигает грандиозную правду действительности, в ее многообразии, контрастах, борьбе сил, борьбе света и тени. Тут выражено подлинное, свободное от эстетических предрассудков уважение к природе и к искусству, как ее мудрому, мыслящему подражанию.

Термин «подражание натуре», принятый еще в античной эстетике, кажется нам гораздо более удачным и верно выражающим сущность дела по отношению к изобразительному искусству, чем другие термины, которыми теперь принято его заменять. Философское понятие «отражения» — слишком общо в применении к конкретным видам искусства и не может указывать на особенности их метода. «Воспроизведение» — по меньшей мере неточно, так как, во-первых, не всякое изображение «воспроизводит» реально существующий объект (ангелов и чертей не существует), во-вторых, оно тоже не характеризует метода и не содержит в себе хотя бы косвенного намека на ту задачу выражения, истолкования, которая побуждает художника к изобразительному творчеству. Тогда как «подражание» значит именно то, что художник творит сам, творит как человек, но подражая при этом «творчеству» природы. Ведь глагол «подражать» указывает не на единичный акт воспроизведения, а на длящийся процесс. Если мы говорим, что такой-то человек подражает другому, это значит, что он стремится поступать так, как тот, кого он взял себе за образец, хотя, конечно, не делает этого буквально, потому что сам находится в иных обстоятельствах, встречается с иными задачами. Так и художник: он не «воспроизводит» природу, ибо он творит, руководствуясь своими, человеческими, общественными целями, он создает «вторую природу, рожденную из чувства и мысли», но при этом он действует по образцу природы, опираясь на ее материальные законы, то есть он подражает ей. Изображение ангела не есть воспроизведение явления природы, но оно создается путем подражания природе.

О писателе нельзя сказать, что он «подражает действительности», потому что он вообще не создает ее чувственных подобий, его прямым материалом является не только зримый мир, но и духовный мир человека в его духовном же выражении. Писатель повествует о действительности и выражает определенное отношение к ней — выражает в таких формах, которые принадлежат исключительно человеческому сознанию. Художник же говорит языком самих материальных вещей, действуя по образу и подобию природы.

В изобразительном искусстве сознание общества обретает как бы природный корректив своих эстетических представлений. Изобразительное искусство не позволяет им «оторваться от земли», отвлечься от той материальной основы, на которой они выросли. Всей совокупностью своих созданий оно постоянно показывает, что наши понятия о красоте и гармонии, о возвышенном и низменном, о достоинстве человека, и пр., и пр. могут быть «прочтены» в самом зримом облике предметов.

Понятно, что страстная влюбленность в «натуру» — не переменное свойство художника. Не может быть — ни в прошлом, ни в настоящем — большого живописца, скульптора, рисовальщика, которому была бы чужда эта черта, проходящая до благоговения, до преклонения перед натурой. Достаточно перечитать высказывания художников об искусстве, чтобы убедиться в этом; возможно, что у тех, кто никогда ни о чем не высказывался, это чувство не менее сильно, если не более. И не только у великих мастеров: можно быть, как замечал один русский живописец, художником «небольшим, но настоящим», в отличие от хлестких и модных «виртуозов кисти». И вот эта «настоящность» скромного художника обуславливается его глубоким уважением и доверием к натуре и пренебрежением к заученной эффектной манере (какова бы эта манера ни была), подменяющей собой постоянное, проходящее через всю жизнь, ученичество у природы. Настоящий художник — неутомимый труженик, который каждый день ведет молчаливые беседы с природой, вглядывается в нее неустанно, упорно разгадывает ее секреты, и всегда неразгаданного остается гораздо больше.

Нередко замечали, что в психическом складе художников есть как бы нечто детское; возможно, что это наблюдение не так наивно, как кажется. Художник по природе

своего искусства должен с детской пытливецью и свежестью взгляда подходить к зримому миру и остерегаться чувствовать себя в нем «хозяином». Он проходит суровую школу ремесла, и без нее обойтись не может, но горе ему, если вышколаенность руки и глаза отнимет способность каждый раз смотреть словно заново и чувствовать себя вечным учеником натуры.

Об этом хорошо говорит Паустовский: «У художников можно учиться непосредственному восприятию окружающего — свойству, характерному для детей. Ребенок каждый день открывает заманчивый мир, давно наскучивший взрослому. Это качество — видеть все как бы впервые, без тяжелого груза привычки, видеть всегда как бы вновь, — присущее детям и художникам, необходимо и писателям. Тогда каждый человек, каждый его поступок, жест, слово, каждая вещь — будь то радуга или изломанный кусок антрацита — приобретает силу новизны, силу открытия»<sup>1</sup>.

Однако творческое самочувствие писателя не может, по-видимому, быть таким же, как у художника: специфика его труда иная. Если в изобразительном искусстве художественные идеи поверяются натурой, то в искусстве слова они поверяются мыслью. Писателю более свойственна и нужна доля самоуверенности, «дерзости» в обращении со своим материалом — ведь писатель призван прямо выражать отношение к миру, оценку его, как она складывается в сознании общества. Его поиски кроме изучения действительности направлены и на то, чтобы постоянно культивировать и оттачивать свою способность выражать суждение о ней.

Это делает и художник резца и кисти, но не иначе, как через посредство натуры, путем ее интерпретации, творческого подражания ей. Поэтому он прежде всего прислушивается к ее языку.

Могут сказать: не значит ли это, что художник копирует природу?

Но, в сущности, «копирует» только тот, кто по-настоящему ее не видит и относится к ней свысока. Копирование — признак слепоты художника, набившего руку на заученных приемах. Художник, вдумчиво видящий, откры-

---

<sup>1</sup> К. Паустовский, Поэзия прозы. — Сб. «О писательском труде», М., «Советский писатель», 1955, стр. 166—167.

вает такую бездонную сложность и изменчивость структуры форм и оттенков цвета, которую и невозможно скопировать, а можно лишь пересказать языком линий, пятен, объемов, причем художник должен самостоятельно выбирать средства такого пересказа, методы обобщения. А за сложностью он видит гармонию и цельность в каждом фрагменте природы, которые и подавно ускользают от глаз «копировщика».

Разве можно эту гармонию скопировать? Это так же невозможно, как для писателя «скопировать» нравственную красоту человека.

Для подлинного художника всякий акт «перевода» природы на бумагу или холст есть уже творческий акт, требующий художественного воображения, хотя бы это и был самый непритязательный этюд с самой простой природы.

Гёте говорил: «Оратор спешит от предмета к предмету, от одного произведения искусства к другому, чтобы думать о них, охватывать их, осматривать их, определять их места и выражать их особенности (Гёте, говоря об ораторе, имеет здесь в виду вообще представителя словесной формы выражения.— Н. Д.). Художник, напротив, успокаивается на предмете, он любовно объединяется с ним, он сообщает ему лучше, что есть в его душе, в его сердце, он вновь создает этот предмет»<sup>1</sup>.

Таким образом, художник, углубляясь в предмет, не копирует его, а «вновь создает».

Чтобы покончить с вопросом о копировании форм природы, заметим еще, что страстными энтузиастами природы были такие художники, которых заподозрить в копировании совершенно невозможно. Назовем Врубеля, Родена, Ван-Гога.

Врубель о себе и своих товарищах по Академии писал: «...занятые с утра до вечера изучением природы, как формы, жадно заглядывающиеся в ее бесконечные изгибы и все-таки зачастую сидящие с тоскливо опущенной рукой перед своим холстом, на котором все-таки видишь еще лоскутки, а там — целый мир бесконечно гармонирующих чудных деталей, и дорожащие этими минутами, как отправлением связующего нас культа глубокой природы...»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Вольфганг Гёте, Статьи и мысли об искусстве, стр. 159.

<sup>2</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 524.



Иногда говорят, что произведения Врубеля «не похожи на натуру», «далеки» от нее. Но они не имели бы никакого художественного значения, не будь в них «культы глубокой природы». Даже в наиболее фантастических (по форме) вещах Врубеля логика их формы подсказана и определена логикой природы — это такая фантастика, которая без глубокого познания природы была бы невозможна, в этом-то ее очарование и сила воздействия.

Например: творческому почерку Врубеля свойственна своеобразная особенность — дробная кристалличность формы. Его трактовку формы сравнивали с напластованиями кристаллов, с игольчатой структурой морозных узоров на стекле, с гранями самоцветов. На рисунках Врубеля мы часто видим причудливую паутину тонких ломких штрихов, которые ломаются под прямыми и острыми углами, пересекаются, образуют изысканные сплетения, действительно напоминающие узоры ледяных игл. Они могут восприниматься, как сложный ритмический орнамент, как будто и помимо той поверхности, которую он покрывает. Вместе с тем он строит эту поверхность. Таким кристаллическим орнаментом Врубель порой передает даже мягкие, текучие поверхности — изгибающихся лестников, человеческого лица, легких воздушных тканей. У Врубеля есть рисунок, изображающий сплошную пелену снега — тоже с помощью подобного штрихового узора. Это производит впечатление фантастическое, сказочное. Но, в сущности, это только доведенный до артистизма простой принцип расчленения формы на планы. Расчленять форму на отдельные плоскости, отрезки, чтобы понять и убедительно передать закономерности ее структуры, — этому всегда учил Чистяков, учитель Врубеля, которого Врубель высоко ценил и видел в его основных положениях «формулу моего живого отношения к природе, какое мне вложено».

Чистяков говорил: «В природе нет пятен, а есть формы — плоскости до бесконечности»<sup>1</sup>. Чтобы трактовка формы была осознанной, нужно находить и намечать эти плоскости и их пересечения, определять их в тоне, так как каждая плоскость, занимая особое положение в пространстве, по-особому освещена.

---

<sup>1</sup> Н. Молева, Э. Белютин, П. П. Чистяков теоретик и педагог. М., «Искусство», 1953, стр. 123—124.

Глаз Врубеля был настолько зорким и изощренным, что улавливал плоскости, на которые членится форма, и грани этих плоскостей, именно «до бесконечности», — даже в таких предметах, как, скажем, скомканная вуаль, или пелена снега с плавными перетеканиями поверхности, или внутренность перламутровой раковины. Он чеканил эти поверхности на бесконечно малые грани, каждая такая грань была для него осознана, как элемент общей структуры. Ему удавалось графически, без помощи цвета, передавать переливы перламутра. «Эта удивительная игра переливов, — говорил художник, — заключается не в красках, а в сложности структуры раковины и в соотношениях светотени»<sup>1</sup>.

В углубленных поисках закономерностей строения самой природы у Врубеля и выработывалась его «граненая» манера рисунка (правда, он ею пользовался не всегда: иные рисунки построены исключительно на светотеневых отношениях) и орнаментальный штрих, уже перерастающие в индивидуальный способ творчества. Фантастика Врубеля обладает изобразительной убедительностью, так как покоится на твердом фундаменте природных законов. Создается ощущение, что художник лишь снимает какие-то застилавшие покровы, находящиеся между нашим глазом и видимыми предметами, — и предметы предстают, хотя и в непривычном для нашего обыденного невнимательного зрения, но по-особому правдивом аспекте. (Илл. 33).

Художников всегда поражала «неопровержимость», «классичность» работ Врубеля. А. Головин, например, вспоминал:

«Мне всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной «классичности» Врубеля. Не знаю, каким другим словом можно выразить сущность врубелевского искусства... Он во всех своих произведениях был именно классичен, если понимать под «классикой» убедительность, основательность художественного произведения. Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо. Я работал с ним в абрамцевской мастерской Мамонтова. И вот смотришь, бывало, на его эскизы, на какой-нибудь кувшинчик, вазу, голову негритянки, тигра, и чувствуешь,

<sup>1</sup> С. Яремич, Михаил Александрович Врубель, М., изд. Кнебель, 1911, стр. 170.

что здесь «все на месте», что тут ничего нельзя переделать... Есть какая-то безошибочность во всем, что он делал»<sup>1</sup>.

Стремление Врубеля глазом «прощупывать форму» до малейших изгибов и возникшие на этой основе своеобразные приемы рисунка и письма явились основой и для решения творческих в высшем смысле задач, то есть задач выражения идей и чувств. Откуда такая пронзительная сила выражения в рисунке головы Демона? Ведь недостаточно, чтобы сам художник в сознании своем представлял себе образ Демона — мятежный, гордый, скорбный дух, как представляет это писатель. И мятежность, и гордость, и скорбь — это свойства внутренние, духовные, это не то, что «черный», «красный», «круглый», «прямоугольный» и прочие понятия, которыми может быть характеризован видимый материальный предмет. Художник должен осуществить «явление невидимого», то есть сделать зримыми духовные понятия, вернее — обнаружить их источник в зримых особенностях натуры.

Он так рисует черты Демона, так «прощупывает» тончайшими изломами очертаний трагический изгиб его сомкнутых запекшихся губ, что уже одна форма этих губ становится беспредельно выразительна. И вместе с тем духовное содержание становится чувственно достоверным. Это только и возможно на основе «культы натуры».

Но то, что мы видим, чувствуем, «читаем» в этом нарисованном лице, не есть просто «конкретизация» того, что можно сказать словами, — того, что сказано о Демоне у Лермонтова. Тут выражается нечто неподвластное слову — испытываемое чувство «срастается» со зрительным ощущением, оно неотрывно от этой формы губ, зрачков, от темной массы спутанных волос и от того, как это все нарисовано художником. Образы Лермонтова и Врубеля аналогичны, но не адекватны — не только потому, что различно мироощущение этих художников, понимание ими образа и пр., но прежде всего потому, что живописец передает переживания, «сращенные» со зрительным ощущением и прямо основанные на объективных свойствах натуры, а поэт — переживания, ставшие мыслью и разобщенные с непосредственным чувственным восприятием (хотя и включающие

---

<sup>1</sup> «Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине», Л.— М., «Искусство», 1960, стр. 28.

его ассоциативно). Эти два ряда переживаний качественно различны, хотя могут быть общими по своей основной устремленности.

Если поэт не может дать нам тех ощущений, которые мы получаем от созерцания выразительных зримых форм, то и художник не в силах выразить многое такое, что выражает поэт и что является для поэта едва ли не самым главным. Врубель изображал своего Демона иногда погруженным в глубокую и мрачную думу, иногда в отчаянии, иногда в светлой, мягкой задумчивости, но передать содержание и движение его мыслей, как это делает Лермонтов, он не мог. Так же художник может изобразить говорящего человека, но не может передать, о чем он говорит. В этом смысле литература конкретнее изобразительного искусства. Душевное состояние человека отражается на его лице, позе, жестах, но оттенки и ход его размышлений (или речи) не проявляются в изменениях выражения лица и фигуры. Правда, между людьми, очень близко друг друга знающими, бывает, что один угадывает по лицу другого, о чем он сейчас подумал или что собирается сказать. Но для этого нужно хорошо знать обстоятельства жизни этого человека и представлять себе примерный круг его мыслей. Так и в изобразительном искусстве: оно должно прибегать к помощи дополнительного знания, предполагать это знание в зрителе или сообщать ему, чтобы «конкретизировать» свои образы в литературном отношении. Нужно знать, кто такой Меншиков, опальный фаворит Петра, и о чем примерно он может помышлять в изгнании, — только тогда мы вполне поймем сюжет картины Сурикова. (Илл. 24). Нужно знать, что именно говорил Ленин на III съезде комсомола, чтобы как следует понять картину Иогансона. Изобразительное искусство часто прибегает к помощи знаний, лежащих вне самого изображения. Простейший случай — подписи под картинами и скульптурами, их названия.

Но представим себе, что мы находимся в музее, где нет этикеток (такие музеи и на самом деле бывают). Положим, мы не знаем, что на картине Сурикова изображен именно Меншиков и его семья. Конечно, сюжет будет менее понятен. Но разве пропадет от этого та сила специфического воздействия, какая заключена в самих зримых образах картины? И без «подсказки», содержащейся в названии, мы все

же воспримем художественные идеи полотна Сурикова. Оно не станет неполноценным от того, что лишится заглавия. Правда, смысл его делается для нас более многозначным (многозначность смысла, как мы говорили, изобразительному искусству вообще свойственна), но в той мере, в какой он коренится в самом изображении, он будет воспринят именно так, как должно, и с должной определенностью.

Об одном из героев повести «Алые паруса» Грин говорит: «Он любил картины без объяснения и подписей. Впечатление такой картины несравненно сильнее, ее содержание, не связанное словами, становится безграничным, утверждая все догадки и мысли».

По-видимому, оно все же не безгранично, и не все догадки и мысли им оправдываются. Но, во всяком случае, возможность «догадок» в рамках сильного и выразительного зрительного образа составляет специфическую черту изобразительного искусства, и в ней таится большое, художественное очарование. Плохо, когда внутренний смысл произведения изобразительного искусства целиком или на добрую половину передоверяется дополнительным знаниям о предмете изображения. Такое произведение, если его лишить внешнего поясняющего фактора, обнаруживает свою беспомощность и не вызывает «догадок», не вызывает творческой работы воображения зрителя, ибо этому воображению не от чего отпавляться.

Таковы, между прочим, «абстрактные» произведения, которые особенно часто сопровождаются претекционными подписями. Одни только эти подписи вызывают любопытство зрителя, пытающегося в соответствии с ними «расшифровать» рисунок. Но отнимите подпись — останется пустота, не могущая никого заинтересовать.

Близкий результат получается и от многих произведений, которые принято называть иллюстративными, где изображение хотя и не беспредметно, но лишено специфической выразительности зримого образа, то есть художник в наблюдениях природы и в ее изобразительном истолковании не нашел опоры для своих идей — идеи оказались искусственно и произвольно связанными с изображением. Они и выражаются тогда только в подписях или в поясняющих изобразительных деталях, тоже исполняющих функцию подписи, или, наконец, в такой грубой и нарочитой утрировке, выпячивании смысла, который художник



М. А. Вруб е л ь. Царевна-Лебедь. *Деталь*

желает любой ценой сообщить зрителю, что всякая тень внутренней правды окончательно исчезает.

Произведение образно полноценное может, конечно, прибегать к помощи дополнительных знаний, хотя злоупотребление этим правом, чрезмерно большая нагрузка на эти посторонние факторы все же приводит на ту грань, где специфика изобразительного искусства начинает нарушаться. В этом смысле нужно понимать глубокое замечание Гёте: «Самые выигрышные сюжеты (в изобразительном искусстве. — Н. Д.) — это те, которые сами себя определяют своим чувственным бытием»<sup>1</sup>.

Исходя из этого, можно отметить и еще одну область, составляющую сильнейшую прерогативу словесного искусства, которая изобразительному искусству доступна только в очень строгой и ограниченной мере, — это область метафор.

Метафора в литературе, как мы говорили, лишь в отдельных случаях основывается на зрительных сходствах. Сила метафоры не в этом, а в том, что она фиксирует внутреннее, «умопостигаемые» сходства и аналогии. Возьмем любого из богатейшего арсенала метафор и сравнений Маяковского: «Я волком бы выгрыз бюрократизм», «Пусть серебро годов вызывает уймою» и др., — только немногие из них могут быть изобразительно воплощены<sup>2</sup>. Или та развернутая метафора, на которую мы уже ссылались: «Тело твое буду любить и беречь, как солдат, обрубленный войной, ненужный, ничей, бережет свою единственную ногу». Обладающий великолепной литературной выразительностью, глубоко содержательный, этот образ никак не может быть передан изображением.

Попытки подобного рода предпринимались в искусстве модернистского символизма — и они, как правило, поражают своей чудовищной безвкусицей. Так, один из представителей мюнхенского модерна написал картину, где изображено дерево, а с дерева падают обнаженные люди, мужчины и женщины, в расслабленных позах. Так была

---

<sup>1</sup> Вольфганг Гёте, Статьи и мысли об искусстве, стр. 18.

<sup>2</sup> Известное исключение составляет одна область изобразительного искусства, где такие воплощения возможны: это область графики (в особенности карикатуры); этот вид изобразительного искусства мы рассмотрим позже.

«реализована» распространенная метафора, встречающаяся еще у Гомера: «Подобны листьям в лесу поколения людей». Природная «натуральность», с какой художник изобразил и дерево, и человеческие тела, еще более оттеняет вопиющую «антиприродность» и антихудожественность его картины. А между тем сама эта метафора, как литературный образ, и содержательна и красива.

Метафорические уподобления одних явлений другим в изобразительном искусстве уместны тогда, когда они, так сказать, природно оправданы, когда в свойствах природных форм содержатся как бы потенциальные возможности таких аналогий или если они оправданы сюжетно. У Сурикова в «Казни стрельцов» метафора «жизнь догорает как свеча» сюжетно, жизненно мотивирована — приговоренные стрельцы действительно держат свечи: здесь скорее сам этот обычай носил «метафорический» характер, а художник великолепно этим воспользовался, создав сильнейший изобразительный эффект, причем специфически изобразительный. Брейгель, изображая страну лентяев, делал неповоротливых, неподвижных лентяев похожими на толстые колбасы, которые они поедают; Роден любил придавать портретам легкое, чуть заметное сходство с представителями животного царства; прекрасный советский анималист Ватагин, напротив, раскрывает в изображениях зверей нечто «предвещающее человека». У Ван-Гога деревья и растения порой кажутся живыми существами: в них чувствуется какое-то «мучение материи», напряженно рождающей новые формы и борющейся за жизнь. Все это — примеры метафор, опирающихся на «намек» самой природы. Художник вправе и подчеркнуть и преувеличить эти «намек», даже перевести их в план фантастики, что постоянно встречается в средневековых гротесках или в современной сатире, когда люди, например, прямо изображаются в виде животных. Однако границы изобразительной фантастики не беспредельны. Даже в самых причудливых изобразительных гротесках должна быть найдена известная органичность, чтобы мы воспринимали их как нечто хотя и вымышленное, но убедительное. Художник создает многое такое, чего природа не создавала, — об этом говорил еще Леонардо да Винчи, — но и это он делает, подражая природе.

Всем сказанным мы хотели подчеркнуть сугубую важность для художника ориентации на закономерности и



свойства самой природы. Отсюда не следует, что он выступает просто исследователем зримых форм, интерпретатором природы. Он, как и художник в любой области искусства, прежде всего выразитель общественного сознания, выразитель стремлений своего народа. Как и писатель, художник вдохновляется политическими, моральными, бытовыми, философскими проблемами, волнующими современное общество, и на этой основе у него возникают замыслы, которым он подчиняет свою профессиональную деятельность общения с природой, то есть он вводит ее в русло своих замыслов. Но она не является для него просто вспомогательным техническим средством. Специфика этой деятельности в свою очередь влияет и на характер общих замыслов, не говоря уж о том, что она всецело определяет процесс их осуществления.

Сами замыслы у художника не возникают помимо каких-либо ярких з р и т е л ь н ы х впечатлений, становящихся зерном художественной идеи; все свои идеи художник не только выражает в зримых формах, но и «мыслит» их в этих формах, не абстрагируясь от них ни на одном этапе творческого процесса. Он ищет идеи в самих вещах, и для него практически не существует таких идей, которые не могут быть подтверждены зрением, то есть не могут выступать как чувственно достоверные.

Миропонимание и мироощущение художника, имеющего дело со зримыми формами, выражается в том, как он трактует эти формы. Удачно сказал об этом И. Эренбург: «Тинторетто, который видел, ощущал, понимал мир трагически, сумел это выразить; ему было достаточно пальцев ноги, складок бархата, сползающего вниз, облака, куса стены, чтобы рассказать миру то, о чем начал вскоре писать Шекспир»<sup>1</sup>.

Здесь достаточно большой простор для творчества художника, как выразителя общественных идей. Ведь все значительные общественные идеи становятся плотью мира: будучи сами результатом материального развития, они, в свою очередь, отражаются в материальном облике вещей. Лицо является зеркалом души человека, окружающая его обстановка — зеркалом его образа жизни.

---

<sup>1</sup> И. Эренбург, Люди, годы, жизнь.— «Новый мир», 1960, № 9, стр. 109.

Одно из важных значений изобразительного искусства заключается в том, что оно «учит видеть» — видеть за внешним внутреннее, учит читать в мире видимостей. Художник не просто выражает свои идеи и эмоции «с помощью» форм природы — он выражает и самое природу, ее истинный, объективный смысл; впечатления внешнего вида предметов обусловлены не только душевным настроением художника, но и объективной сущностью этих предметов. Хотя душевное настроение художника, конечно, тоже важно, китайские художники говорят, что один и тот же камень выглядит по-разному в зависимости от освещения, от времени дня, а также и от того, мрачное или радостное настроение у смотрящего на этот камень. Произведение изобразительного искусства двуедино: оно и подражание природе и создание человеческого духа, и обе стороны этого единства должны находиться в гармонии. Если художник так или иначе преобразует природу в соответствии со своими замыслами, то и это преобразование происходит в согласии с тенденциями самой природы, а не помимо них.

Роден вылепил статую юноши на коленях, в тоске простирающего руки к небу. Скульптор упорно утверждал, что он в этой статуе как и в других, ни в чем не изменил природу. Его собеседник усомнился в этом и заметил Родену, что слепок с природы выглядел бы совершенно иначе. На это Роден ответил: «В слепке меньше правды, чем в моей скульптуре... Слепок передает только внешнее, я же передаю и духовную сущность, составляющую, без сомнения, тоже часть природы». Он указал на свою статую: «Смотрите — я подчеркнул рельефы мускулов, выражающих отчаяние... Вот здесь, смотрите, и здесь, и вот еще... я преувеличил растяжение сухожилий, в них сказывается молитвенный порыв». «Надо только уметь видеть», — добавил он.

В самом деле, ведь подчеркивая именно эти мускулы и сухожилия, те, которые действительно реагируют на душевные движения, задуманные скульптором, Роден оставался всецело на почве закономерностей природы. Он не поступил вопреки им, но «договорил», «домыслил» то, что в природе заложено, то есть он осуществил свой замысел так, как осуществила бы его природа, если бы она обладала сознанием и стремлениями человека. Бывают произведения с еще более резкими отступлениями от равнодушной правильности слепка, с гораздо более дерзкими нарушениями

анатомии — и все же глубоко верные натуре, в смысле подчиненности ее законам законов изображения. Только при этом условии оно и будет убедительным в выражении собственно человеческих переживаний. Гёте говорил, что искусство «übernatürlich», но не «ausernatürlich» — сверхприродно, но не внеприродно.

#### ДВИЖЕНИЕ, ВРЕМЯ, ФАБУЛА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В предшествующей главе шла речь о коренном признаке, различающем изобразительное искусство и искусство слова. Изобразительное искусство говорит как бы языком самих материальных вещей, подражая природе, и тем самым сообщая всему, что оно выражает, чувственную достоверность. Изобразительное творчество не удаляется от сферы чувственного созерцания, в этой сфере оно зарождается и ею заканчивается, тогда как искусство слова само по себе не чувственно, а интеллектуально. Истоки его, как вообще всякого познания, тоже лежат в чувственном восприятии, но оно переводится на язык размышлений, переживаний, повествований, впечатлений, оценок — именно в этой собственно интеллектуальной сфере литературное произведение получает свою окончательную форму. Чувственные представления при его восприятии возникают только ассоциативно. Изобразительное же искусство представляет нам подобию предметов, как таковых, а то, что непосредственно выражается словом, здесь выражается ассоциативно. Причем, будучи неразрывно сращенным с чувственным восприятием, духовное содержание изобразительного искусства не вполне подобно духовному содержанию литературы. Оно отличается и количественно и качественно. Количественно его область уже: не все, доступное слову, может быть выражено изображением. Но то, что может быть выражено им, имеет особый качественный оттенок, недоступный словесному выражению.

Упрощая, можно сказать, что в художественной литературе все претворяется в мысль-эмоцию, в изобразительном искусстве — все получает материальное существование, в том числе и мысль-эмоция художника. Цветок в стихотворении Пушкина («Цветок засохший, безуханный, забытый

в книге вижу я») — это цветок, ставший мыслью; сирень на картине Врубеля — мысль, превращенная в цветок.

Как всем хорошо известно, изобразительное искусство показывает именно подобия реальных предметов, а не сами предметы. «Искусство не выдает своих созданий за действительность» — не потому только, что оно этого не может, но и потому, что в противном случае оно было бы обесценено, как искусство. Во всяком художественном произведении — словесном, изобразительном, музыкальном, каком угодно, — существует определенная дистанция между этим произведением и тем жизненным объектом, прообразом, который оно отражает. Дистанция может быть различного качества и различной дальности, но ее наличие и ее очевидность для воспринимающего субъекта так же входит в самую сущность искусства, как и наличие жизненного прообраза. Необходимость ее вытекает уже из того, что содержание искусства включает в себя идею художника, его отношение к своему предмету, и эта идея воплощается в форму, свойственную данному виду искусства. Значит, предмет, уже изображенный художником, и по своей зримой форме неминуемо отличен от предмета, существующего объективно.

Но где границы и путеводные вехи этого преобразования? В предшествующем изложении мы стремились обосновать и подчеркнуть, что художник-реалист в самых своих смелых, дерзновенных и даже фантастических преобразованиях видимой природы все-таки всегда руководится прежде всего закономерностями самой этой природы и им подражает. На них так или иначе основаны все его домыслы и вымыслы. Материальная природа, ее структура, архитектура, ее оптические свойства, существующие в ней взаимосвязи — это то материнское лоно, в котором только и может развиваться творчество живописца и скульптора.

Но кроме закономерностей природы существуют еще и закономерности материала, то есть всей совокупности специфических средств, которыми пользуется художник в своей работе. Они, в свою очередь, определяют примерные пути творческих исканий художника в его сложных взаимоотношениях с природой. Закономерности материала сами наталкивают на ту дистанцию между природой и произведением искусства, которой требует так-

же и содержание искусства. Ведь материал искусства не тождествен «материалу» природы. В искусстве слова эта нетождественность наиболее очевидна: слово ничем не похоже на обозначаемый им предмет. Но и в изобразительном искусстве она существует. На этом вопросе мы и хотели бы остановиться сейчас.

Мы получаем эстетические впечатления и от самой действительности и от искусства. Но это неоднородные впечатления. Искусство всегда творится волей, разумом, умением человека, и потому получаемые от него эстетические переживания не могут не включать в себя осознание творческой активности создателя, восхищение его мастерством, понимаемым очень широко.

Мастерство в широком смысле слова означает умение передать в немногом — многое, в простом — сложное, в частном — общее, и т. д. Мастерство и в том, чтобы передать в неподвижном — движение, в плоскости — трехмерность, в бесплотном слове — материальность. Оно заключается в преодолении тех или иных трудностей, в очевидной победе над материалом.

Представим себе неискушенного человека, который следит за работой живописца, пишущего с природы. Он видит в его руках палитру с немногими красками, перед ним — чистый холст. На холсте начинают появляться первые, еще неясные, очертания и мазки. Мало-помалу они приобретают определенность, и вот в какой-то момент наблюдатель узнает на холсте подобие того самого пейзажа, который находится у него перед глазами. Уже этот момент узнавания вызывает радостную взволнованность у наблюдающего. Чем же она вызвана? Во-первых, подобностью изображения изображаемому, а во-вторых, их разностью, дистанцией между ними. Мазки красок, взятых на глазах у него из тюбика, уподобляются небу, реке, деревьям, не переставая при этом быть мазками красок; заведомо плоский холст становится подобием глубины, не переставая быть плоским. В этом есть какое-то чудо, и человек непривычный остро это ощущает, воспринимая единство сходства и различия между природой и написанным пейзажем. Его восхищает мастерство художника, сумевшего такими простыми орудиями и средствами выразить одно через другое. И как бы потом ни углублялось и

усложнялось эстетическое переживание искусства, — этот момент в нем сохраняется.

Между тем при эстетическом восприятии самой природы он отсутствует. Правда, мы любим наблюдать и отыскивать в природе различные неожиданные уподобления, как бы сближающие природу с искусством, например, узнавать в очертаниях облаков подобия фигур и лиц. Но эстетическое удовлетворение, получаемое от природы, в основе своей независимо от таких ассоциаций. Облака хороши как облака, лес — как лес; пение птиц прекрасно своей «природностью», а не тем, что оно напоминает звучание какого-нибудь музыкального инструмента. Мы чувствуем в природе силу жизни и прелесть гармонии, как естественную основу расцвета жизни. По-иному воспринимается тот же пейзаж, творчески интерпретированный художником и воплощенный в материале искусства. Здесь трудно говорить о том, какое из этих восприятий выше, эстетически богаче — каждое богато по-своему. Никакое произведение искусства не может дать нам такой же упоительной полноты ощущения весеннего утра, какое дает сама природа, и никакая природа не может дать того удовлетворения силой выразительности, мастерства, чувственно реализованной человеческой идеи, какое доставляет искусство. Это качественно различные ряды эстетических переживаний, хотя первые питают собой вторые.

Чтобы создать чувственный образ реально существующего предмета, художнику не нужно строить его из тех же «кирпичей», из каких предмет состоит в природе. Как раз напротив: эту-то неизбежную разницу своего материала и «материала» природы художник и использует для выявления своего замысла, своей творческой активности. В природе между самым темным и самым светлым — сотни тысяч градаций; на палитре живописца их немного — самая черная краска только в шестьдесят раз темнее белой. Значит ли это, что живописец бессилен изобразить природу или что если бы его палитра была бы соответственна ей, то он достиг бы совершенства? Нисколько. Он и не думает состояться с природой в богатстве ее палитры — он хочет другого: пересказать своим, о собым языком искусства то, что увидел и понял в природе. Как говорил Ван-Гог, «...я замечаю в своей работе отражение того, что меня захватило,

я вижу, что природа со мной говорила и кое-что мне рассказала, и я это передал своею скорописью... И это отнюдь не косный и условный язык, который рождается не самой природой, а вырастает из воспринятой машинально манеры или системы»<sup>1</sup>.

Одаренный колорист способен передать впечатление красочности даже в гамме черного, серого и белого. Мастер-рисовальщик передает форму несколькими штрихами. Разумеется, дистанция между их произведениями и природным объектом будет велика. Но тем пленительнее будет и сходство, достигнутое при явной дистанции. Подражать природе — это не значит для художника приблизиться к ней максимально, «до обмана». Обман и в искусстве остается глубоко отрицательным свойством. Подражать природе — значит действовать по ее подобию, но по-своему — не только во имя особых человеческих целей, но и особыми средствами, лишь относительно похожими на те, которыми располагает природа.

Палитра художника прежде всего экономнее палитры природы. Эта экономность лишь способствует сжатости и концентрированной силе выражения, которая вообще является законом искусства, — ведь чтобы выразить и дею, нужно отвлекаться от многого приходящего. Но в искусстве, тем более в искусстве наглядных изображений, экономность не такова, как в научном мышлении, стремящемся «упростить» сложные понятия и формулы. Можно нарисовать яблоко так, как его рисуют дети, вполне схематично: кружок и палочка сверху — всякий поймет, что это яблоко, это будет «сокращенное» обозначение яблока, его, так сказать, элементарная формула, искусством это не будет. Можно сделать муляж яблока, не отличимый на некотором расстоянии от настоящего. И это тоже не будет искусством. В первом случае перед нами — обозначение без действительного сходства, во втором — сходство без дистанции, тяготеющее к тождеству. Творчество отсутствует в том и в другом случае.

Сказанное можно было бы подытожить в мудром афоризме китайского художника Ци Бай-ши:

«Писать надо так, чтобы изображение было где-то между похожим и непохожим. Чересчур похоже — пере-

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III, 1934, стр. 256—257.

дразнение природы, мало похоже — отсутствие уважения к ней»<sup>1</sup>.

Средства художника не только ограниченнее, экономнее средств природы — подчас они противоположны им, то есть вступают с ними в отношения конфликта. В самом деле, разве плоскость холста не конфликтна по отношению к глубине пространства, изображаемого на холсте? Почему же все-таки глубину изображают именно на плоской поверхности, а не средствами скульптуры, где можно было бы построить реальное пространство, располагая фигуры ближе и дальше от зрителя? Очевидно, и в самой конфликтности материала заключены особого рода преимущества, а если это так, то она и не должна искусственно затушевываться, а должна использоваться в интересах выразительности, в интересах внутреннего содержания произведений искусства.

У каждого вида искусства есть специфическая для него конфликтность между тем, что он передает, и тем, как передает, — другими словами, между его жизненным материалом и художественными средствами. Балерина в танце выражает чувства Джульетты, видящей своего возлюбленного мертвым и готовящейся умереть самой. Противоречие очевидно: кто же танцует перед лицом смерти? В жизни не танцуют и при объяснении в любви. В этих ситуациях скорее естественна скованность, скупость внешних движений. Однако искусство балета передает подобные душевные состояния через ритмические движения, через танец, то есть через нечто противоположное их привычному, естественному выявлению. Здесь, как и в примере с живописью, наличие сходства и дистанция. Зритель не сомневается в трагизме предсмертного танца — настолько не сомневается, что он вызывает у него слезы. Это — сходство. Очевидная разница между тем, как эти переживания обнаруживаются в жизни и как они передаются в балете, только обостряет внутреннюю правду образа. Сцена прощания с жизнью предстает в необычных, но тем более впечатляющих формах. Это — дистанция.

Тайна мастерства — в органическом взаимопроникновении двух этих начал. В распоряжении художника —

---

<sup>1</sup> Цит. по очерку: В. Василевская, В Китае. — «Новый мир», 1956, № 9, стр. 187.



материал жизни и специфический материал его искусства; они не только не идентичны, но в чем-то и находятся друг с другом в противоречии. Художнику нужно так или иначе разрешать это противоречие.

Абстракционизм «решает» его тем, что попросту разрывает связь с материалом жизни и предоставляет материалу искусства суверенные права в тщетной надежде, что из этого родится какое-то совершенно новое, небывалое качество. Что получается в действительности — достаточно очевидно; и это лучшее свидетельство того, что материал искусства сам по себе, вне подчиненной связи с материалом жизни, становится фикцией.

Натурализм тяготеет к тому, чтобы совсем снять противоречие, объявить его несуществующим, то есть создать иллюзию идентичности материала жизни и материала искусства, по возможности устранив ощущение разницы и, во всяком случае, противоположности между ними. Он, таким образом, тяготеет к превращению сходства в тождество. Но, как остроумно замечает С. В. Образцов в книге о китайском театре, «само понятие «изобразить» включает в себя обязательность разности материала изображаемого и изображенного. Нельзя при помощи собаки изобразить собаку же, потому что в этом случае глагол «изобразить» пришлось бы заменить глаголом «показать». Изобразить собаку можно только при помощи карандаша и красок в рисунке и живописи; глиной, деревом, мрамором в скульптуре; человеком или куклой — в театре. То есть обязательно при помощи другого материала, обработанного с таким расчетом, чтобы изображение вызвало у воспринимающего определенную ассоциацию, которая создаст в его представлении образ собаки»<sup>1</sup>.

Художник-реалист действует именно таким образом, что эта разность материалов не нивелируется, не замаскировывается, но в ней-то и обретается дополнительное средство для выразительного, острого выявления существа образа.

Насколько ощущение «разности материалов» сопутствует нашему восприятию искусства, связывается с представлением об искусстве, можно было бы продемонстрировать на многих любопытных примерах своеобразного

---

<sup>1</sup> С. Образцов, Театр китайского народа, М., «Искусство», 1957, стр. 36.

превращения в искусство произведений природы. Это особенно часто встречается в Китае; Образцов в цитированной книге приводит примеры такого рода. В каждом китайском парке можно видеть декоративные камни — «тайхуши». Это естественные, необработанные каменные глыбы причудливой и странной формы, напоминающей то дракона, то птицу, то фантастического зверя. Такой камень ставят на пьедестал, как скульптуру. Точно так же роль «пейзажей» иногда выполняют куски мрамора, где естественный рисунок прожилок напоминает очертания гор и деревьев, морских волн и облаков. Эти «нерукотворные картины», как их называет Образцов, не только вставляются в раму и вделываются в стену, но иногда на них делают надпись иероглифами, и сходство с традиционным китайским пейзажем становится полным. Подобным же образом используются древесные корни, раковины, перламутр.

Примечательно в этом то, что в этих случаях природа воспринимается уже не как природа, а как искусство, хотя зритель ясно видит естественное происхождение таких «картин» и «скульптур». Он видит прожилки мрамора, но эти прожилки не остаются самими собой, а что-то и з о б р а ж а ю т: они осмысливаются как материал, аналогичный материалу художника.

Но вернемся к вопросу о том, какие же выразительные возможности таит в себе конфликтность или контрастность материала искусства и материала жизни? Пусть она в ряде случаев неизбежна, но почему же она должна быть очевидной? Неужели только затем, чтобы дать почувствовать могущество художника, как акробат совершает рискованные прыжки, чтобы продемонстрировать свое виртуозное мастерство?

Очевидно, нет. Мастерство художника целеустремленно, то есть имеет цель не в себе самом, хотя оно и не может не вызывать особого восхищения. Однако оно заслуживает его постольку, поскольку направлено и на совершенное выражение объекта, на раскрытие в нем его собственной внутренней значительности.

Эта значительность, содержательность видимого порой ускользает от нас в обыденной жизни. Наше восприятие, захваченное потоком неостанавливающихся, быстро сменяющих друг друга впечатлений, утомляется, автоматизируется, рассеивается, и часто мы проходим мимо

прекрасного, почти не замечая или не сохраняя его в душе. В искусстве оно должно быть воспринято нами свежо, остро, не совсем обычно — отмечено какой-то неизгладимой чертой. Искусство должно противостоять автоматизации — должно приковать внимание, сообщить интенсивность нашему восприятию.

Этому и служит контрастность. Известно, что принцип контраста является сильнейшим средством интенсифицировать, обострить восприятие чего бы то ни было. Красный цвет становится интенсивным; пылающим, на фоне контрастного ему зеленого цвета. Полушутливо, но вместе с тем и серьезно Маяковский говорил: «Хорошо начинать писать стихи о Первом мае этак в ноябре и в декабре, когда этого мая действительно дозарезу хочется»<sup>1</sup>.

Сходным образом своеобразие жизненного явления оттеняется, подчеркивается, когда оно воплощено в контрастном ему материале. «Немота» артистов балета позволяет оттенить красноречивость чувства, «бесплотность» слова — осязательность чувственного мира. Правда, тут все строится на ассоциациях, и потому полная определенность недостижима. Говоря о стихотворении Пушкина «Зимнее утро», мы замечали, что вполне определенного, конкретного зрительного образа оно не содержит, тем не менее острота зрительной эмоции не уступает той, которую мы получили бы от прямого чувственного созерцания.

Поэтому так подвижны, гибки, расширяемы границы видов искусства. Что данный вид искусства не может передать прямо — он передает косвенно, подчас превращая свою «ограниченность» в особое достоинство.

Но трудность заключается в том, что границы все же есть, и сплошь да рядом их нарушение мстит за себя. Главная, прямая сила каждого вида искусства определяет известную сферу жизненных закономерностей, которая ему доступна. В рамках этой сферы оно может свободно варьировать свои средства, опираясь на ассоциации, смело преодолевая сопротивление материала. То, что лежит за пределами этой сферы, — то связано и с ущербом для его главной силы, а следовательно, с неполноценностью художественного воздействия.

---

<sup>1</sup> В. Маяковский. Как делать стихи.— Соч. в одном томе, М., Гослитиздат, 1940, стр. 270.

В этом смысле границы художественного слова, как мы уже говорили, наиболее широки, так как слово — всеобщий эквивалент. Оно нарушит свои границы только тогда, когда погонится за абсолютной точностью чувственного образа — в этом случае ему пришлось бы поступиться своей главной силой, силой мысли.

Границы изобразительного искусства теснее, они определены областью зримого, зрительно воспринимаемого. Оно не может, например, передать содержание речи — это не входит в круг отражаемого им, и тут попытки такого рода едва ли могли бы оказаться плодотворными.

Но и по отношению к тому жизненному материалу, который прямо входит в компетенцию изобразительного искусства, оно наталкивается на «конфликты», то есть на ограниченность своего специфического, профессионального языка. Однако тут она не только не ведет к ущербу, напротив, тут возникают интереснейшие возможности «контрастного» выявления жизненного объекта.

Самый общий для всех областей изобразительного искусства и самый основной их контраст с изображаемой реальностью — это их неподвижность. Все, что мы в жизни зрительно воспринимаем, мы воспринимаем в движении, а произведение живописи, графики, скульптуры всегда неподвижно. Его неподвижность и одновременность его восприятия зрителем делают невозможным прямую передачу временного развития. Это и составляет следующий важный специфический признак изобразительного искусства, отличающий его от так называемых временных искусств.

Невозможность передавать время мы не рассматриваем как недостаток, который нужно как-то восполнить, хотя бы частично. «Художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент» (Лессинг). Мы стараемся показать, что этот бесспорный принцип изобразительного искусства заключает в себе особого рода преимущества, позволяет раскрыть такие грани жизненной правды, какие в других искусствах неуловимы.

Если бы изобразительное искусство могло «преодолеть» границы момента и заставить свои произведения реально двигаться — было бы это прогрессом его, как вида искусства? Видимо, нет: это был бы уже совсем другой вид искусства, с другими законами художественного материала,

а следовательно, и с другими методами отражения действительности. Новая эпоха создала такой вид искусства — искусства движущихся изображений — кино. Характерно, что сами изображения в кино имеют совершенно иную природу. Кинематограф, больше чем всякое другое искусство, передает жизнь «в формах самой жизни»: ведь движущийся материальный предмет, это и есть то самое, что мы в жизни непосредственно воспринимаем. Кинематограф с полным правом пользуется фотомеханическим способом воспроизведения, и его первичный элемент изображения, в сущности, идентичен изображаемому. Если вспомнить приведенный выше пример Образцова — «нельзя при помощи собаки изобразить собаку же», — то в применении к кино он, по видимому, окажется недействительным: собака в кино изображается именно живой собакой. Где же начинается кино как искусство? Оно складывается, во-первых, из творчества драматурга (сценариста), режиссера и актера, аналогичного театральному, а во-вторых, из творчески активной динамической комбинации изображений (включая сюда и монтаж, и варьирование точек зрения с помощью подвижной кинокамеры), которая уже не идентична тому, что имеет место в натуре, где наше восприятие детерминировано непрерывностью созерцания, вынужденностью точки зрения, и т. д. Здесь в кино и возникает та необходимая дистанция между жизнью и искусством, без которой творчество немислимо. Это, кстати сказать, является причиной того, что произведением искусства может быть и неигровой фильм, такой, где творчество актера отсутствует, — фильм хроникальный, видовой, научно-популярный. Его динамическая организация уже сама по себе представляет художественную переработку видимого, направленную на создание образа.

Но в самом изобразительном первоэлементе ее еще нет, поскольку речь идет о натурном кино. А если перед нами рисованный или кукольный фильм? Его первоэлементы, разумеется, более родственны изобразительному искусству. Но и здесь изобразительные основы все-таки существенно отличны от изображений в скульптуре и графике. В мультипликационном кино нарисованная фигурка или объемная кукла реализуется как художественный образ только в движении. Она и создается в расчете на движение. Неподвижная кукла мертва, мало выразительна. Тогда как в

изобразительных искусствах задача заключается в том, чтобы неподвижное изображение было и живым и выразительным, — мало того: чтобы оно раскрыло перед зрителем такие эстетически содержательные особенности объекта, которые в движении становятся трудно уловимыми, ускользающими.

Когда во время демонстрации фильма происходит неполадка в будке киномеханика, лента обрывается и на экране вдруг предстает застывший неподвижный кадр — он поражает нелепостью своего вида. В этом случайно остановленном моменте движения есть нечто глубоко противоестественное и отталкивающее, как будто живое создание внезапно превратилось в труп. Ведь в жизни динамическая непрерывность воспринимается цельно, в сплошном потоке, неразъятном на отдельные моменты. В натурном кино остановить мгновение целостного зрительного потока — значит исказить изобразительную правду, нарушить чувственную достоверность.

Однако, когда мы на том же экране смотрим хорошо снятые фильмы, посвященные картинам Репина и Сурикова, эффект получается совсем другой. Мы видим крупным планом боярыню Морозову с поднятой рукой и открытым ртом — и здесь, казалось бы, выхваченный, прерванный, застывший момент движения, — но не только не возникает неприятного чувства, а напротив, с помощью киноаппарата зритель, даже мало искушенный в живописи, может быть, с особенной остротой чувствует ее могущество. Морозова, юродивый, смеющийся поп, кланяющаяся боярышня — полны динамической жизни, появляется уверенное ощущение, что эти люди могут двигаться, что вот сейчас они оживут, мы почти видим их потенциальное движение превращающимся в настоящее. Должно быть, остроте такого ощущения способствуют ассоциации, связанные с экраном, на котором мы привыкли всегда видеть движение. Но главное не в этом, а в том, что это «почти движение», эта готовность, способность к нему персонажей картины нас вполне эстетически удовлетворяет и представляется в каком-то отношении более выразительной, более говорящей, чем реальное перемещение в пространстве. Нам, в сущности, нисколько не хочется, чтобы персонажи картины действительно зашевелились и переменили бы свои позы и места. Это нарушило бы цельность общего и выразитель-

ность каждого ее слагаемого, гармонию композиции, гениально найденную художником. Нам хочется, чтобы она не нарушалась. Пусть рука Морозовой всегда будет поднята вверх и никогда не опустится, пусть голова боярышни вечно остается склоненной. Как подчас предвкушение удовольствия более радостно, чем его непосредственное переживание, так здесь потенция движения эстетически богаче его самого.

Так изобразительное искусство выражает эмоцию движения — через противоположное, через неподвижность, то есть ощущаемая возможность движения становится особенно впечатляющей благодаря контрасту с фактической неподвижностью. Почему же все-таки один момент изменяющейся действительности в изобразительном искусстве выглядит совсем иначе, чем реальный момент, измеряемый, скажем, сотой долей секунды?

Здесь, по-видимому, две причины, или, вернее, одна двуединая: во-первых, плодотворность избираемого момента, во-вторых, то, что «моментальность» изображенного очень относительна; изображенное художником представляет собой синтез разновременных явлений.

Понятие «плодотворного момента» введено Лессингом. Он понимал под этим такой момент, из которого ясно предвещает и последующее. Вот как он развивал свою мысль:

«Плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению... Но в процессе какого-нибудь аффекта всего менее обладает этим свойством этот высший момент. За таким моментом не остается уже больше ничего, показывать глазу эту предельную точку аффекта — значит связывать крылья фантазии и принуждать ее... довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента... Когда Лаокоон только стонет, то воображению легко представить себе его кричащим; если бы он кричал... зрителю оставалось бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне или уже мертвым. Далее, так как это одно мгновение приобретает благодаря искусству неизменную длительность... то оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как переходное»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Готхольд Эфраим Лессинг, Лаокоон, М., Изогиз, 1933, стр. 69.

Итак, Лессинг полагает, что художник не должен показывать кульминационный момент движения или действия. «высшую точку аффекта».

В суждениях Лессинга сказывается, конечно, влияние эстетики классицизма, с ее требованием непрременной «благородной» уравновешенности. Это та самая тенденция, которая побуждает Лессинга в другом месте своей книги утверждать, что живопись, как изящное искусство, не должна изображать некрасивых предметов. Высшая точка аффекта (в его примере — широко раскрытый кричащий рот у Лаокоона), с точки зрения классицизма, некрасива, неблагообразна, изображать ее не следует; не без некоторой натяжки Лессинг подводит под это убеждение теоретический фундамент. Мы знаем, что вся история развития искусства после Лессинга (да и многие явления до него — хотя бы в искусстве средних веков) дает как раз очень много примеров передачи «высшей точки аффекта». Чтобы не ходить далеко, можно указать, что момент высшего напряжения показан Суриковым в центральном персонаже «Боярыни Морозовой». Охваченная экстатическим вдохновением, бледная, с горящими глазами, она кричит, она высоко поднимает двуперстный крест, как свое последнее завещание народу, с которым навеки прощается, — это заключительный взрыв ее кипучей натуры; через минуту сани увезут ее прочь, и напряжение ослабеет.

Зато в работе над «Утром стрелецкой казни» Суриков поступил прямо по Лессингу — он умышленно отказался от кульминационного момента события, избрав вместо него торжественность минут, предшествующих казни. В «Суворове» совмещено и то и другое: солдаты на первом плане уже совершают головокружительный спуск, а те, что наверху — только готовятся.

Очевидно, выбор момента большего или меньшего напряжения не является имманентным законом искусства, а в каждом отдельном случае художественное чувство меры подсказывает мастеру наиболее плодотворное решение. Таким может, смотря по характеру сюжета и художественной задаче, оказаться и момент высшего напряжения, и момент, ему предшествующий, и момент покоя. Изобразить в «Стрельцах» самую казнь Суриков не хотел, потому что отталкивающее зрелище льющейся крови и предсмертных конвульсий могло бы заглушить всю ту сложную симфо-



нию чувств и раздумий, которая слышалась ему в трагедии петровского времени. Изображение казни не отвечало замыслу Сурикова. Тогда как в «Боярыне Морозовой» кульминационный момент, не связанный по характеру сюжета с кровавыми сценами, был сознательно положен в основу композиции.

И все же в словах Лессинга много правоты. Он прав, что в сюжете «Лаокоона» — именно в этом сюжете, как он задуман греческим мастером, — «предельная точка аффекта» была бы неуместна (как и в сюжете «Стрелецких казней»). Он прав и в том, что плодотворность момента связана с активной работой воображения зрителя. Но он неправ, объединяя причинной связью эти два различные наблюдения, и на этом основании заключая, что в искусстве вообще неуместен показ крайних, предельных, напряженных состояний.

Едва ли можно спорить с тем, что плодотворный момент должен быть содержательно насыщенным, выразительным для всего действия в целом. Затем — он действительно должен обладать некой устойчивостью, и потому нельзя не согласиться с Лессингом, когда он добавляет: «так как это мгновение приобретает благодаря искусству неизменную длительность... то оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как переходное».

Строго говоря, всякое мгновение в жизни мыслится как переходное, поскольку непременно сменяется другим и ведет к другому. Каждое действие можно разложить на какое угодно множество стадий — его делимость бесконечна и не знает пределов. Так, действие, длящееся десять секунд, можно разделить на десять последовательных этапов, на сто, на тысячу и больше (методом скоростной съемки), и каждый отрезок, как бы он ни был мал, будет чем-то отличаться от предыдущего и последующего. Но, подходя не с точки зрения механической делимости, а учитывая психологию непосредственного восприятия, учитывая содержательную сущность действия, мы заметим, что в каждом действии и развернутом движении есть основные, сравнительно немногие эпизоды, фазы, из которых слагается относительно законченное в себе целое. Эти эпизоды неравноценны по степени своей выразительности, то есть по тому, насколько они выражают в себе то целое, частью, фрагментом которого являются. Есть фазы, в наибольшей

степени решающие для всего действия в целом и потому концентрирующие в себе его характер, а есть «проходные». Для искусств временных, показывающих самый процесс движения, тоже бывает важно так или иначе подчеркнуть, выделить концентрирующие стадии, но для неподвижных искусств их выбор имеет значение несравненно большее.

Приведем такую аналогию: известно, что всякая, даже простая стереометрическая фигура в некоторых поворотах, при определенном угле зрения, может стать трудно узнаваемой, трудно определимой в своем основном характере. Существует даже головоломка, основанная на том, что зрителю предлагаются фотографии или зарисовки обычных, всякому хорошо известных предметов — утюга, пресспапье, ножа, сделанные с таких необычных точек зрения, что узнать эти предметы очень нелегко. Это значит, что предмет взят в его нехарактерном положении, менее всего передающем суть данного предмета. Также и в движении могут быть моменты, не передающие суть движения в целом.

Если художник нарисует лицо в профиль таким образом, что по этому профилю становится легко представимым то же лицо в фас — в этом проявляется мастерство рисовальщика, способность охарактеризовать целое по одной его части. Если художник изобразит, предположим, кузнеца у наковальни в таком моменте его движения, что у зрителя останется впечатление не застывшего с занесенным или опущенным молотом, а именно кующего кузнеца, — это значит, что момент движения выбран (и, разумеется, передан) хорошо.

Таких концентрирующих моментов может быть несколько. Какой из них будет избран художником — зависит от того, какой содержательный аспект данного действия интересует художника в плане поставленной им задачи. Положим, изображается человек, поднимающий с земли тяжелый предмет, — пусть это будет большой камень, чтобы перебросить его на другое место. Здесь, видимо, могут быть несколько возможностей. Может быть взят тот момент, когда человек, нагибаясь к земле, берется за камень, готовясь его поднять. При этом его тело, все мускулы приведены как бы в боевую готовность, но еще не напряжены в полную силу. Тут нагляднее, пластичнее всего выскажется сноровка, хватка — нацеленность на совершение определенного действия (вспомним «Бульжник — оружие проле-

тариата» Шадра). Другой возможный «эпизод» — камень поднят, человек, распрямившись, держит его, мускулы предельно напряжены. Здесь доминирующим будет выражение силы. Наконец, третий момент — человек бросает поднятый камень, подаваясь корпусом вперед и освобождаясь от напряжения. Здесь, очевидно, наглядным будет ощущение преодоленной трудности.

Мы рассмотрели этот пластический мотив абстрактно, вне конкретной сюжетной наполненности. Последняя может быть очень различной: данный мотив возможен и для темы борьбы, как у Шадра, и для темы труда рабочего, и для спорта. Он может быть введен в коллизию бодрого, оптимистического или, наоборот, драматического звучания; в образе поднимающего тяжесть может быть показана его богатырская сила или его слабость, гнев бойца или усталость от тяжелой оупляющей работы, бодрое воодушевление спортсмена и т. д. Понятно, что выбор того или другого моментов действия будет находиться в определенной связи с этой идейной сущностью замысла. Но во всех случаях, будет ли изображен начальный, центральный или заключительный момент, — он должен выступать как характеризующий все действие в целом. В человеке, нагнувшемся к камню, зритель должен чувствовать того, кто сейчас поднимет и бросит этот камень, а в держащем — того, кто перед этим его поднял с земли; нельзя, чтобы первый мог быть принят зрителем за любознательного прохожего, желающего потрогать руками предмет, попавшийся ему под ноги.

Если весь этот процесс поднимания и бросания тяжести снять на киноленту, то среди кадров были бы и такие, по которым вообще невозможно понять характер действия: фигура, странно полуприсевшая на корточки, стоящая с полусогнутыми ногами, и т. д. Это и есть те проходные, нехарактерные моменты действия, которых художник интуитивно избегает. Но, мало того, среди кадров пленки вообще не оказалось бы таких, которые, будучи взяты в отдельности, передают действие с необходимой выразительной полнотой, доступной искусству. Это зависит не только от того, что художник подчеркивает и усиливает потенциальную динамику форм (например, в «Рабочем и колхознице» Мухиной — такой широкий шаг, который в жизни невозможен), но еще и от того, что каждый кинокадр

запечатлевает слишком краткий отрезок времени. Плодотворный же момент — это момент, обладающий известной длительностью, устойчивостью.

Можно ли говорить о длительности в тех случаях, когда передается быстрое, стремительное движение — то, что Роден определяет, как «переход от одного положения к другому»? Видимо, относительная длительность возможна и здесь: внутри быстрого движения есть моменты, сами по себе, конечно, очень краткие, но по отношению к другим моментам того же движения более устойчивые. Простым наблюдением можно обнаружить, что во всяком развернутом движении есть такие мгновения, когда оно как бы приостанавливается — на очень недолгий, но все же уловимый глазом срок. Это сосредоточенное замирание обычно и сопутствует решающим, узловым точкам движения. Оно очень заметно, например, в балете.

Знаменитый «Дискобол» Мирона дан именно в том моменте броска, когда, занеся диск на предельную высоту, на какую-то долю секунды застывает в этом положении, перед тем как со всей энергией и напором метнуть диск вдаль. Он в это мгновение как бы собирает, концентрирует необходимую энергию. Марсий в группе того же ваятеля тоже дан в относительно устойчивой фазе быстрого движения: он отпрянул назад, в то время как нога его еще выдвинута вперед, и замер, инстинктивно стремясь сохранить равновесие тела, так как если движение корпуса назад будет продолжено, то он должен будет упасть.

В росписях плафона Сикстинской капеллы Микеланджело композиции, посвященные дням творения, отличаются особенно повышенной динамичностью. Созидающий дух в облике титанического старца всюду изображен в стремительном, вихреобразном полете. Видимо, Микеланджело мыслил себе образ космического созидания наподобие того, как впоследствии Гёте — Духа Земли, являющегося Фаусту «в буре деяний, в волнах бытия». Максимально динамична сцена «Сотворения Адама». Бог пронесется мимо лежащего Адама, а Адам, по мере его приближения, медленно поднимается, медленно расправляет еще косное тело и протягивает руку. То положение, когда до нее дотрагивается рука неостанавливающегося в своем полете Саваофа, — это только краткий миг, но все же он знаменует мгновенную приостановку: нужно, чтобы пальцы соприкоснулись и

искра жизни проникла в тело Адама. Эта-то относительная длительность и получает в искусстве вечную, устойчивую длительность: тем самым оттеняется ее значение и своеобразно осуществляется неосуществимое желание Фауста — остановить прекрасное мгновение.

Значит, — важна не абсолютная длительность того или иного момента, а его длительность по отношению к другим, составляющим с ним в совокупности целостное действие. Если она налицо, то взятое мгновение может быть очень и очень кратким по своей временной протяженности — его «навечное» закрепление в искусстве будет тем не менее оправдано.

Итак момент движения или действия, избираемый художником, который мы вслед за Лессингом будем называть плодотворным моментом, — это момент выразительный для целостного акта действия и при этом обладающий относительной устойчивостью — большей или меньшей, смотря по тому, насколько стремительно и динамично само изображаемое действие.

Это, однако, еще не все. В произведении искусства он становится и синтетическим моментом, как мы уже предварительно замечали. Того аспекта предмета, который изображается художником, моментальная фотография запечатлеть не может, так как он вбирает в себя несколько разновременных стадий. В основу художественного изображения кладется действительный момент действия, но его выразительность усиливается тем, что он обогащается другими, близкими к нему, несет на себе их зримый след. Благодаря этому же усиливается и ощущение его целостности, устойчивости.

Этот вопрос как нельзя лучше раскрыт Роденом в его известных беседах с Гзеллем. На многих примерах — рассматривая «Скачки» Жерико, «Маршала Нея» Рюда — Роден убедительно и ясно показывает, как в одном и том же изображении совмещаются стадии движения, которые в действительности существуют *neinander*, а не *nebeneinander* — последовательно, а не вместе. Несмотря на это, такие изображения выглядят вполне естественно — гораздо более естественно, чем моментальная фотография, так как в действительности наше восприятие целно, оно сливает воедино следующие непосредственно друг за другом моменты.

«Вот почему, — говорит Роден, — современные живописцы, которые пользуются позами моментальной фотографии для изображения скачущих лошадей, произносят свой собственный приговор.

Они критикуют «Скачки в Ипсومه» Жерико (в Лувре), потому что его лошади несутся в карьер, то есть выбрасывают одновременно ноги вперед и назад. Они говорят, что чувствительная пластинка никогда не дает подобного образа. Это верно: в моментальной фотографии, в то время как передние ноги занесены вперед, задние, сократившись, как пружины, уже успели подобраться под живот лошади, так что все четыре ноги кажутся собранными вместе в воздухе, а животное как будто прыгает на месте и застыло в этом положении.

А мне думается, что прав Жерико, а не фотография: его лошади действительно скачут, и вот почему: глядя на них сзади, мы прежде всего видим удар задних ног, посылающий корпус вперед, потом лошадь вытягивается, и, наконец, передние ноги приближаются к земле.

Если хотите, этот ансамбль неверен в совокупности, но он верен и правдив по отношению к каждой части, рассмотренной в последовательном порядке. А нам важна только эта правда, потому что ее мы видим, и она нас поражает»<sup>1</sup>.

Можно было бы дополнить примеры Родена еще многими аналогичными, но в этом нет необходимости: эти понятия утвердились в теории искусства. Заметим только, что в основе своей такое совмещение разновременного вытекает также и из условий труда художника, протекающего во времени, то есть опять-таки из закономерностей «художественного материала» в широком смысле. Если художник пишет с натуры — натура успеваает за это время измениться; особенно наглядна в этом смысле работа пейзажиста, имеющего дело с непрерывно меняющимся освещением. Если он работает по памяти — его память, в отличие от фотоаппарата, представляет ему образы длящиеся, тоже включающие в себя момент временного развития. И художник не только не подавляет в себе эту особенность, но, напротив, ее культивирует. Когда он пишет портрет, он вспоминает, каким был портретируемый в других условиях, вчера,

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III, стр. 613—614.

в другом состоянии. Изображая его серьезным, помнит, каким он бывает, когда улыбается. И все это так или иначе синтезируется в создаваемом образе, хотя за основу и берется какой-то один, определенный момент, определенное состояние.

Мы начали с того, что неподвижность произведений изобразительного искусства находится в известном конфликте с характером нашего зрительного восприятия, и хотели показать, как этот конфликт реалистически разрешается, как фактическая неподвижность контрастно оттеняет эмоцию движения, смысл движения, «заряженность» предметов динамической энергией. Мы обращались поэтому к примерам изображения движущихся объектов. Но то же характерно и для изображения объектов в спокойном состоянии. В отличие от всех без исключения других видов искусства, изобразительное искусство находит специфические преимущества в передаче статических состояний. Конечно, статичность является лишь относительной, так как ничего абсолютно недвижимого в природе не бывает, тем более, когда речь идет об изображении человека. Та потенция движения, которая в изобразительном искусстве заменяет само движение, как таковое, при изображении покоя нередко оказывается еще красноречивее, еще богаче, чем при передаче определенного действия. В покоящемся предмете как бы зреют возможности самых разнообразных действий, и вместе с тем в нем угадываются плоды целого ряда предшествующих динамических состояний. Если художник умеет дать это почувствовать зрителю, то его произведение приобретает особую содержательную глубину.

Не в этом ли и тайна обаяния «Монны Лизы»? Леонардо да Винчи писал ее, как известно, необыкновенно долго, и в позе предельно спокойной, постоянно следя, как отражаются в ее лице разнообразные впечатления, но ни одно из них не фиксируя специально. Удивительное спокойствие разлито в ее лице, осанке, положении рук. И вместе с тем — мы чувствуем в этом, казалось бы, вполне статическом изображении непрерывное, ни на секунду не останавливающееся протекание душевной жизни — жизни глубокой, зоркой, богатой. Все, что подсмотрел художник, бесконечно углубляясь в свою «натуру», в портрете запечатлено в неразложимом синтезе. Перефразируя Бальзака, можно

сказать, что под гладью тихого озера угадываются следы всех родников, питавших его. Вечно неподвижная и на поверхности бесстрастная, Джоконда вечно и сложно живет.

В античной скульптуре наряду с такими определенно динамическими изображениями, как статуи Мирона, преобладают покоящиеся фигуры или такие, где движение не имеет ясно очерченных границ и ясного «сюжета». Некоторая неопределенность мотива движения — в фигурах Поликлета, например, показывает, что художнику не так было важно, как о е именно действие производит сейчас его мраморная фигура, — важно то, что она полна пульсирующей жизнью, способна ко всяким действиям; важно то самое жизнеподобие, которое античные авторы особенно ценили. Понятие «запечатленного момента» здесь вообще отступает на задний план, момент времени перестает быть строго фиксированным, данная поза имеет значение лишь постольку, поскольку она указывает на состояние длящегося бытия.

Если не бояться парадокса, можно заметить, что «безрукость» Венеры Милосской, к которой мы так привыкли, приобрела для нас некий эстетический смысл, связанный именно с внутренним богатством потенциальных возможностей, какое нам видится в этой статуе. Предполагают, что она была изображена держащей зеркало. Этот вполне определенный мотив внешнего движения ограничил бы ее внутренний содержательный диапазон. А поврежденная, она неожиданно стала для нас универсальным олицетворением античного эстетического идеала.

Несомненно одно: специфические возможности изобразительного искусства получают благодарное и широкое поле в сюжетах, связанных с положениями относительного покоя, задержанного движения, застывшего скупого жеста, длящегося состояния. И большие художники всегда это чувствовали — чувствовали, что именно искусству скульптуры и живописи поддается скрытая значительность, торжественность минут «великой тишины» — ведь такие минуты бывают во всяком, самом динамическом событии, во всяком порыве, во всякой страсти, и иногда они-то и составляют кульминацию действия. Вспомним красноречивое молчание встречи блудного сына с отцом у Рембрандта или у него же молчаливый, внешне статичный поединок Эсфири и Амана; поединок взглядов в «Поцелуе Иуды» Джотто;



глубокую выразительность спящей «Ночи» Микеланджело или спящей «Венеры» Джорджоне; экспрессию неподвижно сидящего, застывшего с заломленными руками «Демона» Врубеля, «Меншикова» Сурикова, «Петра I» Ге.

И художники слова подчас использовали эту «силу неподвижности», вводя ее как заключительный аккорд, как итоговую черту. Недаром же Гоголь закончил своего «Ревизора» «живой картиной» — немой сценой, и особенно настаивал на том, чтобы окаменевшая группа сохраняла такое положение целую минуту, пока не опустится занавес. А Пушкин закончил «Бориса Годунова» краткой и сильной ремаркой: «Народ безмолвствует».

Однако не подлежит сомнению, что ни слово, ни театральное представление, ни кинематограф не могут оспаривать у изобразительного искусства его безусловные преимущества в образном раскрытии «безмолвных», сосредоточенных, внешне статических состояний.

Мастер слова может лишь выразить впечатление от этих состояний, рассказать о них и затем идти дальше — непременно идти дальше. У Чехова в одном рассказе описывается комната, где лежит только что умерший ребенок. «На кровати, у самого окна лежал мальчик с открытыми глазами и удивленным выражением лица. Он не двигался, но открытые глаза его, казалось, с каждым мгновением все более темнели и уходили вовнутрь черепа. Положив руки на его туловище и спрятав лицо в складки постели, перед кроватью стояла на коленях мать. Подобно мальчику, она не шевелилась, но сколько живого движения чувствовалось в изгибах ее тела и в руках! Припадала она к кровати всем своим существом, с силой и жадностью, как будто боялась нарушить покойную и удобную позу, которую, наконец, нашла для своего утомленного тела. Одежда, тряпки, тазы, лужи на полу, разбросанные повсюду кисточки и ложки, белая бутылка с известковой водой, самый воздух, удушливый и тяжелый — все замерло и казалось погруженным в покой».

Далее писатель говорит: «Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую еще не скоро научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка».

Мы сказали бы, что это еще в большей мере сфера пластических искусств. Все приведенное описание Чехова — это тончайший перевод пластического впечатления на язык литературного описания. Художнику, задумавшему передать это впечатление, даже не обязательно было бы вводить в картину все те детали, о которых говорит Чехов: одеяла, тряпки, тазы, лужи. Смотря по замыслу, они могли бы присутствовать или отсутствовать, но главная суть пластического выражения — в том, что у Чехова сказано короткой фразой: «она не шевелилась, но сколько живого движения чувствовалось в изгибах ее тела и в руках!» Художественная мудрость Чехова проявилась в том, что он в этом случае ограничился восклицанием: «сколько живого движения!» — не пытаюсь описывать это движение, эти изгибы тела и рук; он знал, что эмоциональное восклицание — самое большее, что здесь может дать искусство слова. И затем Чехов добавляет к этому, столь целомудренно выраженному зрительному впечатлению, другой, уже всецело литературный образ: женщина припадала к кровати «всем своим существом, с силой и жадностью, как будто боялась нарушить покойную и удобную позу». Это «как будто», так характерное для литературной выразительности, является собственно литературным развитием пластического мотива, «превращением» его в оформленную мысль.

«Неподвижное» пластическое изображение — неистощимый резервуар постоянно рождающихся из него, постоянно движущихся образов — мыслей.

Некоторые художники и теоретики были склонны возводить «спокойствие» в общий закон изобразительного искусства. К этому склонялись Гильдебранд и Маре, основываясь на абстрактно понимаемых «законах формы», требовавших, по их мнению, рациональной конструктивности и равновесия. Но были и попытки содержательного обоснования «статики», как безусловного принципа изобразительного искусства. Гоген в «Поучениях Мани» устами воображаемого «великого учителя» прямо советует художникам: «...избегайте придавать позе движение. Каждый из ваших персонажей должен быть статичен». Далее он приводит следующий пример с вымышленной картиной вымышленного живописца: «Когда Умра изобразил казнь Окраи, он не представил палача заносщим саблю для удара, хана с жестом угрозы, а мать осужденного извивающейся в кон-

вульсиях. Султан сидит на троне, храня на челе своем складку гнева. Палач, стоя, смотрит на Окрай, как на жертву, внушающую ему сострадание. А безнадежная скорбь матери, прислонившейся к позорному столбу, свидетельствует о полном упадке сил и изнеможении тела. Поэтому можно провести без утомления целый час перед этой картиной, которой придает еще более трагичности разлитое в ней спокойствие. А в первом случае уже по прошествии одной минуты вы не смогли бы оставаться в том же положении и не удержали бы улыбки презрения»<sup>1</sup>.

Ренуар говорил: «Скульпторы древности придавали своим работам возможно меньше движения. Но если их статуи и не делают движений, создается впечатление, что они могли бы их делать. Когда видишь «Давида» Мерсье, влагающего свою саблю в ножны, хочешь помочь ему в этом; между тем у старых мастеров сабля находится в ножнах, но чувствуется, что она может быть оттуда вынута!»<sup>2</sup>.

Как видим, у Лессинга были единомышленники в среде французских импрессионистов и даже символистов. В приведенных высказываниях много верного, но принимать их в качестве общего закона было бы односторонностью. И моменты статические и динамические в равной мере закономерны для изобразительного искусства: выбор того и другого подсказывается прежде всего характером внутреннего содержания, объективным смыслом изображаемого, а также и индивидуальным стилем художника.

В пользу этого говорит уже то, что во всех реалистических художественных течениях, а очень часто и в рамках творчества одного и того же мастера, мы находим произведения обоих типов. В античном искусстве — Мирон и Поликлет, Скопас и Пракситель. Спокойствие Леонардо да Винчи и бурный динамизм Микеланджело также олицетворяют эти полюса (хотя Леонардо да Винчи создал и предельно динамическую «Битву при Ангиари»); в известной мере такое противопоставление возможно по отношению к Тициану и Тинторетто, Майолю и Родену. У Рембрандта наряду с «Блудным сыном», «Ассуром и Эсфирью» есть и композиции, исполненные динамического порыва, например, «Жертвоприношение Авраама». У Сурикова также

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III, стр. 346.

<sup>2</sup> Там же, стр. 202.

есть все возможные типы решений, динамических и статических — от «Морозовой» до «Меншикова».

Общим законом, по-видимому, остается плодотворность момента, динамического или статического, оправдывающая его навечное закрепление в материале искусства, раскрывающая смысл целостного действия, частью которого он является, и выражающая в неподвижном образе богатые потенции движения.

От проблемы движения и кратковременного действия, охватываемого единым актом чувственного восприятия, мы естественно переходим к проблеме в р е м е н и в более широком объеме, связанной с типами сюжетного построения в изобразительном искусстве. Практически она сводится к вопросу о том, в какой мере и в каких формах изобразительное искусство способно воплощать сюжеты, предполагающие более или менее длительное развертывание во времени, то есть именно те сюжеты, которые наиболее специфичны для литературы.

Казалось бы, можно рассматривать проблему времени по аналогии с проблемой движения: ведь разница тут чисто количественная — «большое» время или «малое» время. В известной мере аналогия правомерна. Роден в упоминавшейся книге «Искусство» так и поступает: он переходит от анализа единичного мотива движения в статуе «Маршал Ней» к анализу сюжетно-временного построения в «Отплытии на остров Цитеру» Ватто, вскрывая здесь те же принципы сопоставления и совмещения последовательных моментов. «Вы видите, — говорит Роден, заключая свой анализ композиции Ватто, — что художник, если ему вздумается, может представить не только мимолетный жест, но и продолжительное действие, говоря языком драматического искусства. Ему стоит только расположить свои фигуры так, чтобы они представлялись зрителю в последовательном порядке: начало действия, его продолжение и, наконец, завершение»<sup>1</sup>.

Однако внимательный читатель подметит некоторые натяжки в рассуждениях Родена. Ведь из того, что у Ватто представлено несколько групп — в одной юноша уговаривает свою подругу отправиться в путешествие, в другой —

---

<sup>1</sup> О. Роден, Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзеллем, Спб., «Огни», 1914, стр. 68.

молодая женщина уже согласилась и встает, в третьей — влюбленные садятся в лодку, — еще не следует, что именно таков будет ход событий во времени. Он таков только в пространстве. Может быть, первая пара так и останется на своих местах и никуда не поедет; откуда следует, что положение второй и третьей пары означает будущее состояние первой пары влюбленных?

Когда речь шла о «Маршале Нее» — у зрителя не могло быть сомнений в том, что сабля, которую он подымает, была перед тем только что выхвачена из ножен. Относительно «Дискобола» мы тоже не можем сомневаться, что вслед за изображенной позой последует бросок диска. Но по отношению к временному длительному действию можно только предполагать, что оно развернется так, а не иначе.

Видимо, есть разница между трактовкой одного акта движения и трактовкой, так сказать, многоактной цепи событий. В первом случае предшествующий и последующий моменты изображенного должны восприниматься зрителем как неотъемлемый и необходимый элемент самого изображения, хотя мы их и не видим: «разночтения» здесь неуместны. В восприятии «Дискобола» включается и представление о самом броске, а не только о подготовке к нему. Когда же речь идет о веренице развивающихся событий и сюжет картины или статуи представляет собой какое-то звено этой цепи, то это звено как бы изолируется от других, допуская лишь приблизительные представления о начале и конце. Количественное различие переходит в качественное. И это понятно, так как изобразительное искусство по природе своей представляет только то, что дано в непрерывном, «одноактном» чувственном восприятии, в котором все стадии его, следуя непосредственно друг за другом, образуют монолитное целое. Когда же мы имеем дело с цепью взаимосвязанных событий, разделенных промежутками времени, то их единство, целостность постигается только умозрительно, но не чувственно. Следовательно, «фабула» в точном и строгом смысле этого слова не передается средствами изобразительного искусства. Тем не менее «фабульная» живопись имеет все права на существование, но, само собой разумеется, она принципиально отлична от литературной фабульности.

Нужно еще заметить, что понятие «динамического мотива» далеко не всегда является атрибутом «динамического

сюжета», то есть фабульного сюжета, развивающегося во времени. Так же и понятия «спокойного состояния» и «статического сюжета» не обязательно совпадают. Произведение, в котором запечатлен момент энергичного и быстрого движения, может быть статическим, бесфабульным по своему сюжету, и наоборот. Фигуры обнаженных юношей на потолке Сикстинской капеллы находятся в состоянии активного движения, но по сюжету эти произведения статичны. В картине Сурикова «Меншиков в Березове» внешнее движение почти отсутствует, но сюжет динамичен, то есть мыслится как звено цепи событий.

Произведение изобразительного искусства, в отличие от литературного, не дает «принудительной», единственно возможной концепции временного развития. Прошрое и будущее изображенного эпизода составляет скорее обволакивающую, туманную среду для него, чем ясно прочерченную дорогу. Если картина написана на литературный или исторический сюжет, хорошо известный, то, конечно, «отсутствующие звенья» становятся более ясны, и, нужно сказать, это помогает полноценному восприятию того, что на картине изображено непосредственно. Тем не менее «отсутствующие звенья» и в этих случаях не должны принимать на себя слишком большую долю участия в восприятии зрителя — все, что картина в состоянии поведать зрителю, должно быть сосредоточено в представленном на ней эпизоде, в том звене цепи, которое художник избрал. «Отсутствующие звенья» — следы прошлого и указания на будущее — важны постольку, поскольку они чувственно, зримо присутствуют в самом запечатленном моменте, накладывают на него свою уловимую глазом печать. Если дополнительное знание всей цепи событий помогает нам, то в том только смысле, что мы, с помощью этого знания, лучше разглядим в самой картине детали и оттенки выражения, которых могли бы не заметить.

Вновь приходится вспомнить глубокую мысль Гёте: «Самые выигрышные сюжеты (для изобразительного искусства. — Н. Д.) — это те, которые сами себя определяют своим чувственным бытием». Близкую мысль И. Н. Крамской выразил так: «...Что такое картина? Такое изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял, в чем дело; чтобы было начало и конец и чтобы для

объяснения одного холста не надобно было бы другого, во что бы то ни стало»<sup>1</sup>.

Если же художник хочет, чтобы временное развитие, фабула, определялось с полной четкостью, — ему ничего не остается, как представить серию полотен, или графических листов, или совместить разные изображения в пределах одного холста. Это прием, применявшийся и в глубокой древности и сейчас, но прием, уже собственно литературный.

У Джека Лондона есть рассказ «Тропой ложных солнц». Его герой, Ситка Чарли — индеец, человек искренний, умный и наделенный богатым воображением, «который знает только жизнь, незнаком с искусством, а в области реального чувствует себя как рыба в воде». У рассказчика — художника заходит с ним разговор о картинах. Ситку Чарли смущает и почти пугает, что в картинах нет ни начала, ни конца. Вот картина, где изображена больная девочка и мать около нее. Наблюдательный Ситка Чарли очень хорошо понял сюжет этой картины. Он увидел, что мать, положившая голову на стол, не спит, а плачет: «Я видел, как плачут женщины, — у них такие плечи»; что она не спала всю ночь — это видно по тому, что в лампе мало керосина, а за окном рассвет. Но — выздоровеет девочка или умрет? Из картины этого узнать нельзя. Ситка Чарли с недоумением говорит: «В жизни девочка либо умирает, либо выздоравливает. В жизни что-то происходит. На картине ничего не происходит. Нет, я не понимаю картин».

Также недоумевает он по поводу картины «Последний кон», где изображен решающий момент крупной азартной игры. Эта игра Ситке Чарли знакома. Рассматривая картину, он сам, не зная названия, приходит к выводу, что это именно последний кон — по лицам и глазам игроков, по всей обстановке. Но исход опять-таки неизвестен. Какая карта будет открыта? Будет ли банк сорван? «И они так и будут сидеть и молчать? — промолвил он с удивлением и ужасом во взгляде. — И тот, кому сдают, так и будет сидеть, наклонившись вперед, и краска не сойдет со щек банкомета? Как странно! Они будут сидеть там всегда, всегда. И карты так и не будут открыты».

Художник старается убедить Чарли, что картина — часть жизни. «Мы изображаем жизнь так, как мы ее видим.

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 285.

Скажем, ты, Чарли, идешь по тропе. Ночь. Перед тобой хижина. В окне свет. Одну-две секунды ты смотришь в окно. Увидел что-то и пошел дальше. Допустим, там человек, он пишет письмо. Ты увидел что-то без начала и конца. Ничего не происходило. А все-таки ты видел кусочек жизни. И вспомнишь его потом. У тебя в памяти осталась картина. Картина в раме окна».

Это рассуждение убеждает индейца. И он сам рассказывает собеседнику драматическую историю, которой он был свидетелем, но завязка ему осталась неизвестной, а развязка — непонятной. «Это картина, которую я помню», — говорит он. Мужчина и женщина много дней преследовали какого-то идущего впереди человека по снежным равнинам Аляски, на собаках, в стужу и ветер. Они изнемогали от усталости и голода, падали, но не останавливались. Ситку Чарли они наняли проводником. Наконец, почти умирающие, они нагнали неизвестного и убили его. За что, почему, кто они сами — Ситка Чарли так никогда и не узнал.

Обрамляющий эту новеллу разговор о живописи придает ей определенный «философский» смысл. Не будь обрамления — она показалась бы, с точки зрения литературного метода, бессмысленной. Во всяком случае, такое изложение сюжета никак не характерно для искусства слова. Ясная мотивировка и раскрытие до конца логики действия — это требование, вытекающее из его специфики. Оно нуждается во временной закругленности, в том, чтобы так или иначе представить всю цепь взаимосвязанных событий. По старой (и хорошей) традиции романистов в конце романа принято было сообщать коротко о судьбе всех, даже второстепенных, действующих лиц, — что с ними в конце концов случилось, к чему привела их логика событий, развернутых в романе. Столь же важны экспозиция и завязка, объясняющие начало и причину событий. Не только в романе, драме и рассказе эти моменты существенны, но даже и в лирическом стихотворении они обычно содержатся в измененном виде, хотя бы там описывались не события, протекающие во времени, а выражалось чувство, мысль-эмоция. Но и чувство, и мысль тоже имеют свою логику развития, свои временные этапы. Вспомним какое угодно стихотворение Пушкина — в нем будет начало, развитие и завершение движущейся мысли.



Впрочем, могут заметить, что это не совсем так. У Пушкина есть стихи собственно пластические. Например:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,  
На утренней заре я видел Нереиду.  
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:  
Над ясной влагою — полубогиня грудь  
Младую, белую, как лебедь, воздымала  
И пену из власов струею выжимала.

Это, действительно, стихотворение, уподобленное картине. Здесь лишь один, не нуждающийся во временном развитии образ, притом обладающий чисто зрительной ассоциативностью. Так же как цикл взаимопродолжающих изображений, мы вправе назвать литературным приемом, так здесь перед нами — прием изобразительного искусства в поэзии.

Нет ничего странного и уж, конечно, ничего плохого в том, что такие приемы существуют и применяются: литературные приемы в изобразительном искусстве, и наоборот. Встречающиеся не как общая тенденция, а как дополнение к специфическим приемам вида искусства, они не разрушают, скорее оттеняют собой его главную силу.

Если для литературы в целом специфична временная последовательность, передающая целостность события или цепи событий, притом последовательность ясная и мотивированная, то в изобразительном искусстве содержание укладывается в один представляющийся взору эпизод. Его «начало и конец», которых в картине нет, не являются строго детерминированными. Нельзя даже сказать, что они-то и составляют необходимое «поле воображения» для зрителя. Воображение работает в другом плане — оно рождает ассоциации, связанные с тем, что непосредственно дано в картине, а не с тем, что находится за ее пределами. Ситка Чарли напрасно стал бы ломать голову над тем, какие карты выйдут, выиграет или проиграет замерший в ожидании игрок. Этот вопрос остается открытым, и он, собственно, не так важен для картины. Ее сюжетом является не «история игрока», а «волнение игрока» в решающий момент игры. Вместе с тем мы мыслим его, как частицу «истории игрока», то есть как звено фабулы. Эта фабула, остающаяся где-то на периферии нашего сознания, повышает, обостряет выразительность и содержательную насы-

щенность данного момента, но сама по себе не играет самостоятельной роли.

Можно, конечно, размышлять, останется ли в живых больная девочка, как будет держать себя в семье нежданно вернувшийся ссыльный (из картины Репина), примирится ли со своей участью молоденькая девушка на картине Пукирева, выдаваемая за богатого старика, или зачахнет, или убежит от старого мужа, и т. д. У человека, который направит свою фантазию по этому пути, может возникнуть желание сочинить рассказ по «материалу» картины, то есть он невольно уже будет совершать перевод живописных образов в образы литературные. Его восприятие картины будет литературным восприятием. Это — достоинство в том случае, если литературное восприятие присоединяется к пластическому, дополняет его собой, и недостаток, если оно его подменяет.

Собственно же пластическое восприятие не порывается за ту черту, которую очертил замысел художника. Для него достаточно пищи внутри этих границ. Когда из литературного рассказа неясно, — чем же кончилось дело и почему оно началось, — это вызывает неудовлетворение, причем не просто неудовлетворенное любопытство: сам литературный образ от этого ощущается как незаконченный, неполный. Писатель, пожелавший написать новеллу об игроке, непременно сказал бы, выиграет ли игрок, поставивший на карту все свои деньги. Но от того, что мы не знаем этого из картины художника, и никогда не узнаем, восприятие картины не становится неполноценным. В том и особенность сюжета картины, что «они будут сидеть там всегда, всегда. И карты так и не будут открыты». Этот момент острого напряженного ожидания в жизни очень краток. Не успев как следует запечатлеться в сознании наблюдающего, он сменяется другим, моментом восторга или отчаяния, затем следующим, и так далее, без конца. И мы не успеваем задержать в своей памяти той особенной пластической характерности, какой отмечен отдельный эпизод этого потока. Так в смене узоров калейдоскопа иногда выпадает узор необыкновенной прелести, который затем уже никогда не повторяется в точности, потому что даже самое легкое изменение положения стеклышек дает иной рисунок. Изобразительное искусство сильно тем, что оно остав а в л и в а е т н а в с е г д а выразительный аспект и показы-

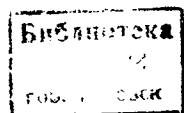
вает, как много заключено в этом, властью художника задержанном мгновении. Вот особое преимущество «неподвижности», несравненная сила «молчаливых искусств».

Пушкин, почувствовав эту силу, сказал о ней в одном из лучших своих «антологических» стихотворений — «Царскосельская статуя»:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.  
Дева печально сидит, праздный держа черепок.  
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;  
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

213022.  
«Фабульность» избранного сюжета, то есть включенность его в известную причинную цепь, еще ни в какой мере не делает его «литературным». Он может сохранять всю свою пластическую специфичность, и даже больше того — последняя стимулируется наличием фабулы; прежде всего для самого художника представление о фабуле обогащает его пластическое «видение» данного мотива. Если бы Суриков написал не Меншикова с его семьей, а просто неких людей, рассеянно слушающих чтение в бедной горнице, — пострадала бы прежде всего пластическая выразительность группы. Представление об истории жизни Меншикова подсказало художнику неповторимую индивидуальную выразительность композиции, побудило к поискам синтезирующего пластического эквивалента всех многообразных особенностей этой судьбы и этого характера. Даже такие, казалось бы, внесюжетные живописные особенности этой картины, как богатая «пушистая» фактура, в известной мере определены сюжетом и его динамической основой, его фабулой, которая наводила на представление о следах бывшего богатства, о мерцании старой парчи и мехов в трепещущем свете слабого светильника.

Фабула в изобразительном искусстве существует для зрителя в той мере, в какой она обнаруживается предметно, зримо запечатлевается на вещах. В этом смысле и передается изобразительным искусством развитие во времени — как результат его действия на предметы. Но знание и представление самим художником истории изображаемого им момента сообщает целеустремленность его видению, побуждает подмечать и отыскивать эти следы действия времени, осмысливать их в плане пластической выразительности и, наконец, делать зримым даже незримое.



Для современного зрителя, смотрящего, например, «Царство Флоры» Пуссена, конечно, очень полезно знать «Метаморфозы» Овидия, но в конце концов не так уж обязательно: картина может быть пластически осознана и без знания литературной фабулы. Но сам художник без этого знания, без переживания фабулы, не смог бы создать свою картину.

В этой связи уместно еще раз пересмотреть предрассудочные суждения о якобы «литературной» сущности картин передвижников, и вообще о «литературщине». Чаще всего ее хотят найти там, где ее вовсе нет. «Не ждали» Репина — ничуть не более «литературное» произведение, чем «Возвращение блудного сына» Рембрандта, чем даже «Рождение Афины из головы Зевса» на фронтоне Парфенона, чем, наконец, любая икона на сюжет из жизни Христа или из жития святых. Все это фабульные произведения, и они могут быть литературно воспринимаемы, но фабула в них решается в полном соответствии с законами изобразительного искусства, то есть в сфере чувственного созерцания, красноречивой пластической выразительностью одного из моментов фабулы.

Таким образом, передача движения, времени и фабулы в изобразительном искусстве является сильным средством его выразительности, причем специфической выразительности, основанной на собственных его возможностях. Эта передача осуществляется в известном конфликте с фактической неподвижностью произведения, но вызываемый ею эффект контраста лишь усиливает художественное впечатление, если художник мудро использует особую силу своего искусства и не переходит за ту тонкую грань, где уже начинается действительно дурная литературность.

## часть II

*скульптура, живопись, графика*



Внутри изобразительного искусства можно наблюдать ряд ступеней, градаций, переходов от специфически изобразительного принципа к такому, который сближается с литературным: от подражания материально-чувственным формам — к интеллектуальной переработке всех впечатлений бытия. Эти две крайние тенденции никогда не бывают в чистом виде ни в изобразительном искусстве, ни в литературе. Литература по-своему изобразительна, а изобразительное искусство по-своему интеллектуально — это мы стремились проследить в предшествующем изложении. Полярное размежевание этих тенденций не только практически невозможно, но и всякие искусственные попытки такого рода не менее губительны для искусства, чем попытки смешения, стирания специфики. Даже благородные металлы в беспримесном состоянии непригодны для изготовления изделий — в дело идут только сплавы. Настоящее искусство отважно в своих поисках путей и средств, его не останавливают заградительные надписи «вход воспрещен», и смелые опыты гения рожают, иногда неожиданно, «сплавы» замечательной прочности.

Большая или меньшая приближенность к литературному способу художественного выражения может зависеть от множества исторических условий, в которых развивается данное искусство. Любый стиль, направление, национальная школа и любая художественная индивидуальность могут быть исследованы с этой точки зрения: тут перед нами предстанет крайне сложная и пестрая картина. Но есть более общие и постоянные закономерности этого рода, определяемые самой природой видов изобразительного искусства, их коренными свойствами. Скульптура, живопись, графика — вот три основных вида, названных нами здесь в той последовательности, какая соответствует постепенному убыванию «вещественности» и нарастанию «литературности» в рамках специфики изобразительного искусства. Не будем при этом забывать, что под «литературностью» разумеется литературность особого рода, всецело остающаяся на почве того, что может дать изображение, на почве его собственных внутренних возможностей, отличных от возможностей слова.

# ■ с к у л ь п т у р а ■



## САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ БЫТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СКУЛЬПТУРЫ

трехмерностью изображения связана та особенность произведений скульптуры, которую Гегель определяет, как их «самостоятельное бытие», «для-себя-бытие». Это определение Гегеля как нельзя лучше характеризует особенность скульптурного образа.

В самом деле: всякое двухмерное изображение, изображение на плоскости, закрепляет некую определенную, не могущую измениться точку зрения наблюдателя. Уже тем самым двухмерное изображение оказывается не подобием предмета, а его видимостью: это есть нечто увиденное, результат взаимодействия предмета и сетчатки глаза. Трехмерное (круглое) изображение, напротив, есть именно подобие предмета, послужившего ему прообразом, и вместе с тем оно само представляет независимый предмет, существующий в пространстве сам по себе. В принципе оно независимо от наблюдателя: точек зрения тут может быть множество, так же как на всякую другую материальную вещь (конечно, скульптор обычно рассчитывает свое произведение на ограниченное количество точек, с которых оно должно восприниматься, но мы сейчас говорим об общих потенциях, заложенных в природе скульптуры).



Таким образом, скульптурное изображение — это уже не увиденное, а пребывающее, это как бы самостоятельное существо, созданное художником.

Именно так люди, начиная с глубокой древности, относились к изваяниям. Статуи воспринимались как особого рода реальности. В эпоху детства человеческого общества, когда эстетические переживания часто смешивались с переживаниями фантастически-религиозными, — статуи были воплотившимися богами, идолами. С ними можно было вступать в какие-то реальные отношения: приносить им жертвы, украшать, кормить, а иной раз и наказывать. Повидимому, все формы фетишистского, «языческого» поклонения божеству были так или иначе связаны с созданием круглых скульптур, хотя бы и очень примитивных, вроде громадных каменных баб или мелких уродливых божков для домашнего обихода. Нарисованное, двухмерное изображение имело другой смысловой оттенок: это было изображение бога, его обозначение, символ; изваяние же мыслилось как сам бог, собственной персоной. Распространение иконы в качестве предмета культа стало возможным уже в такой религии, как христианская, отвергавшей фетишизм и считавшей бога существом исключительно духовным: икона мыслилась как символическое представление о боге, но не отождествлялась с ним.

Если обратиться к еще более древним временам палеолита и неолита, окажется, что свидетельства «практически-магического» употребления изображений относятся главным образом к объемным изображениям: так, следы стрел найдены на глиняных фигурах медведей — видимо, эти фигуры служили мишенью, как подобия настоящих медведей. Здесь, конечно, можно только предполагать, но возможно, что рисунки плоские и гравированные служили в большей мере познавательным и коммуникативным целям, тогда как объемные фигуры почитались полным аналогом реальному животному и именно над ними производились соответственные ритуальные действия и практические репетиции охоты.

Все подобные мистифицированные восприятия скульптуры возможны только на ранней, примитивной ступени мышления; однако они уже показательны. «Как бы реальное» бытие статуи становится на зрелых этапах художест-

венного развития источником своеобразных эстетических ценностей, свойственных именно скульптуре, и только ей. Классические греки, очень далекие от наивно-фетишистских представлений, превыше всего ценили «жизнеподобие» пластического искусства: нет конца хвалам, которые они расточали художникам, способным в этом отношении состязаться с природой. Одной только «Телке» Мирона посвящены десятки хвалебных эпиграмм, где говорится, что теленок, введенный в заблуждение необычайной жизненностью этой медной скульптуры, бросается ее сосать, пастух гонит ее, и, наконец, сам Мирон не мог бы отличить свою телку среди живого стада. Каллистрат в «Описаниях статуй» неустанно превозносит их чувственно-живой облик и восхищается тем, что статуя как будто дышит, вот-вот задвигается. «...Хотя это была лишь медь, она покрывалась юным румянцем; будучи безжизненной, она хотела дать представление о жизни; если ты к ней прикасался кончиком пальцев, она как будто сама уступала давлению»<sup>1</sup>.

Правда, жизнеподобие греки ценили и в живописи. Но в эпиграммах, посвященных живописным произведениям, акцент все же иной: здесь, как главное достоинство, большей частью отмечают сложность чувств, благородство обликов, выразительность переживания. Известные анекдоты о птицах, клевавших нарисованный виноград, затем варьировавшиеся на бесчисленные лады, — это в конце концов не более чем анекдоты: в них обычно главная соль заключается в простодушии зрителя, обманутого мастерством художника. Зритель поддался иллюзии, протягивает руку, чтобы схватить предмет, но рука наталкивается на плоскую поверхность, иллюзия пропадает. Но в скульптуре подобная живость — уже не иллюзия, не обман, она основана на реальной чувственной осязательности статуи. Она бесконечно длится и составляет основу художественного наслаждения. Поэтический миф о Пигмалионе характерен для греческого понимания пластического образа. Пигмалион сам же изваял статую Галатеи, но, изваянная, она обретает собственное бытие, тайную жизнь — в мире появляется новое прекрасное существо, способное вызвать к себе любовь; только одной этой одухотворяющей любви и

---

<sup>1</sup> Каллистрат, Статуи, М., Изогиз, 1936, стр. 142.

недостает, чтобы ее дремлющая «почти жизнь» стала бы настоящей жизнью.

Любопытно, что в спорах живописцев и скульпторов Высокого Возрождения защитники преимуществ скульптуры любили противопоставлять ее «подлинность» живописной «видимости»: это было их главным аргументом. Бенвенуто Челлини утверждал: «Разница между скульптурой и живописью настолько же велика, как разница между тенью и вещью, которая отбрасывает тень»<sup>1</sup>. Вазари, излагая суть этих споров, замечает: «Кроме того, они (скульпторы) выдвигают основательнейшее доказательство, заключающееся в том, что вещи тем благороднее и совершеннее, чем ближе они к правде, и заявляют, что скульптура подражает истинной форме и показывает свои произведения кругом со всех точек зрения...»<sup>2</sup> Впрочем, то же самое служило опорой и сторонникам превосходства живописи, считавшим, что для создания видимости требуется больше тонкого мастерства и знаний, чем для создания подлинной телесности. Леонардо да Винчи, например, говорил, что живописцу, чтобы создать иллюзию рельефности, необходимы глубокие знания в области светотени и перспективы, «скульптору не нужна такая наука, так как природа помогает его произведениям, как и всем другим телесным предметам»<sup>3</sup>.

Так или иначе, самостоятельное бытие круглой скульптуры, как бы к нему ни относились, оставалось ее постоянным признаком, при всех переменах в содержании и стиле.

Подчас сами того не осознавая, мы видим в статуях, украшающих города, не просто произведения искусства, но некие существа, особый каменный народ. Они населяют город, живут в нем, охраняют его. Роден хотел, чтобы его «Граждане Кале» шли прямо по городской площади, без всякого постамента, среди современных граждан этого города, ежедневно напоминая им о высоком подвиге патриотизма.

У всякого, кто бывал в Ленинграде, представление о нем срослось с представлением о его знаменитых монументальных скульптурах — без них он казался бы осиротевшим и,

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. I, 1937, стр. 245.

<sup>2</sup> Вазари, Жизнеописания, т. I, М., «Искусство», 1956, стр. 16.

<sup>3</sup> Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 84.

пожалуй, менее защищенным. Медный всадник, атланты, сторожевые львы, кариатиды, сфинксы, укротители коней живут с городом общей жизнью — не только живут, но действуют. Они держат своды, возносят шар небесной сферы, стоят на страже: кажется, в них сконцентрирован жизненный тонус города, и неизменяемость, вечность их усилий сообщает облику Ленинграда особую черту напряженности и непоколебимости одновременно.

### ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ

Создавая подобию действительных, телесных существ, скульптор, больше чем всякий другой художник, и в наиболее прямом смысле, подражает творчеству природы. Он действительно соревнуется с ней, действуя по ее образу и подобию. Ренессансные скульпторы не боялись сравнивать свою деятельность с библейским актом творения, высказывая мысль, что бог, вылепивший первого человека из глины, был, собственно говоря, первым скульптором.

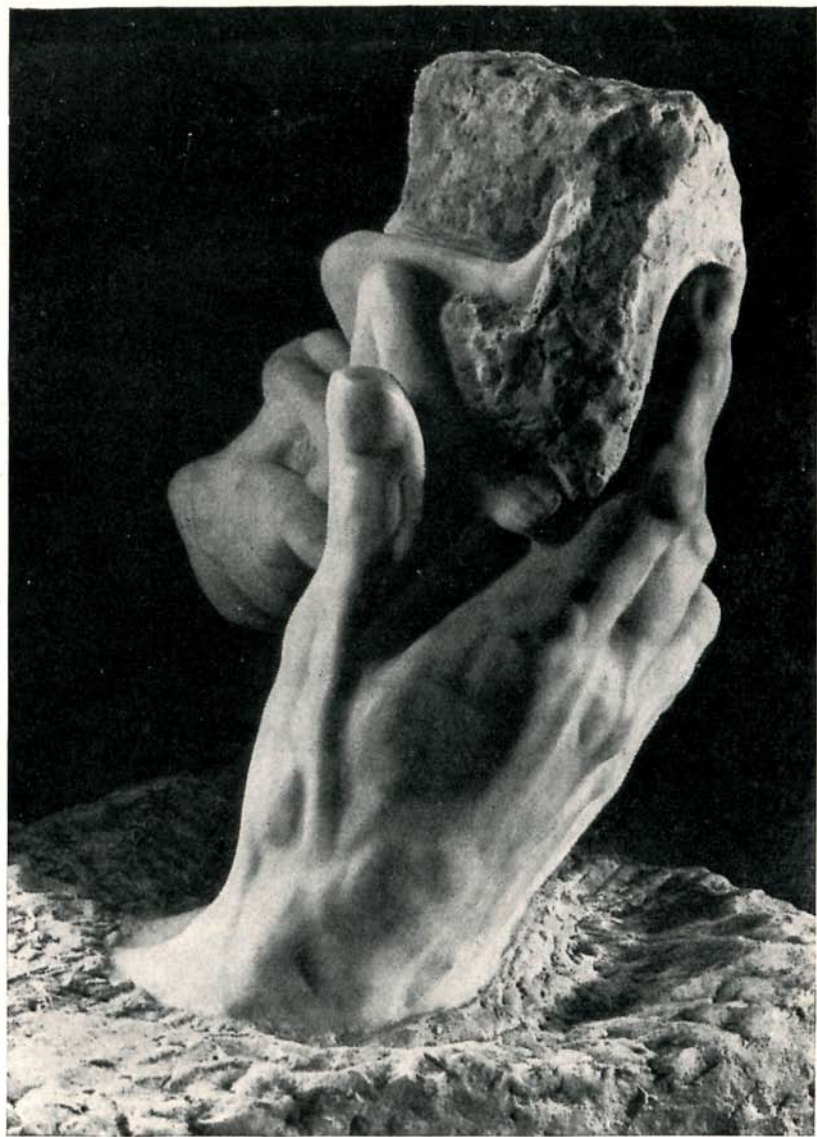
По-видимому, способность говорить языком природных материальных вещей, составляющая специфическую черту изобразительного искусства вообще, в скульптуре проявляется в наиболее определенной и «чистой» форме. И именно это обстоятельство ставит сравнительно жесткие пределы кругу предметов и средств скульптуры. Насколько безгранично волен в этом отношении художник слова, настолько же деятельность художника, создающего «истинные формы», детерминирована законами этих форм. Любое впечатление бытия писатель может выразить в слове, в том самом виде, в каком оно отразилось в его сознании — как мысль, как переживание, ощущение, уподобление, ассоциацию, намек, и т. д. Литературный образ многолик и гибок: он в состоянии выступать во всех этих формах — как образ-мысль, образ зрительный или звуковой, образ-сравнение, образ-повествование. Но скульптор все идеи, мысли, впечатления и эмоции выражает только в той мере и форме, в какой они могут вытекать из созерцания осязательных форм живой природы. Он нащупывает (в буквальном смысле) связь между идеями и этими формами, причем часто связь оказывается аллегорической, символической — условной. Но и в этих случаях образное мышле-

ние скульптора работает непосредственно в тех категориях, которые предлагает ему специфика его труда, то есть он в самих пластических формах открывает источник идей, мысль кристаллизуется из того жизненного материала, с которым он имеет дело, как ваятель, а те впечатления, которые на этот материал «не ложатся», остаются вне пределов его искусства. Они принадлежат ему как человеку, но не как художнику.

Какого же рода отбор — прежде всего предметов изображения — диктуется спецификой скульптуры? Вся история искусства показывает, что почти исключительным предметом изображения в скульптуре были живые существа, одаренные способностью свободного движения, то есть люди и животные, разумеется, в первую голову люди. Изображение в скульптуре растительного мира очень ограничено: мы находим его только в декоративной скульптуре и преимущественно в технике рельефа, как пластически-фактурное оживление той или иной поверхности, архитектурной детали. Вещи же, созданные руками человека и составляющие обстановку его жизни, никогда не являются в скульптуре самостоятельным предметом изображения, они только сопутствуют человеческому образу, и то минимально, в рамках строгой необходимости, не перерастая в сколько-нибудь развернутый интерьер — последнее опять-таки изредка встречается лишь в рельефе.

Есть огромный внутренний смысл в том, что существует искусство, посвятившее себя всецело облику человека, сосредоточившее на нем все свои искания. Но, конечно, скульптура пришла к этому не во имя предустановленной идеи и не путем сознательного самоограничения. Историческая потребность в таком аспекте художественного самопознания потому осуществлялась именно в скульптуре, что сама природа скульптуры невольно к этому приводила.

Воспроизведение в скульптуре вещей, создаваемых людьми, было бы бессмысленным делом уже потому, что оно дублировало бы само производство этих вещей, только лишая их практического смысла. Например, изготовление посуды из глины есть в известном смысле тоже скульптура, пластика, но пластика прикладная. То чувство целесообразной формы, которое при этом вырабатывается и осваи-



О. Роден. Рука создателя

вается, находит себе полную реализацию в самом этом производственном процессе, и, очевидно, выполнение подобного же кувшина уже в качестве станковой скульптуры не даст ничего нового ни создающему, ни воспринимающему, кроме лишь того, что этот кувшин не будет годен к употреблению.

В скульптуре «вещи» даже опасны: малейшее злоупотребление ими сверх необходимой меры, то есть меры их связанности, сопряженности с человеческим образом, грозит разрушить целостность художественного впечатления, подобно тому, как на театральных подмостках случайно прошедший во время действия незагримированный, в будничном костюме, рабочий сцены может разрушить «веру» зрителя в истинность происходящего — все вдруг покажется поддельным. В силу «самостоятельности бытия» скульптуры, воспроизведение в круглой скульптуре стула, стола, станка и пр., воспринимается как настоящая мебель, настоящий станок, только странным образом умерщвленные не свойственным им материалом и положением. Они уподобляются бутафорским предметам. «В скульптуре показ неживого предмета, в особенности машины, крайне неблагоприятен: — писала В. И. Мухина, — это всегда шестерня, которая не крутится, это ремень, который не тянет. Мы, скульпторы, всегда бессильны были оживить машину. Но всякое живое создание природы в руках скульптора оживает»<sup>1</sup>.

Итак, «живые создания природы» — подлинное достояние скульптуры. Живые — потому что объемные изображения не способных к свободному движению природных тел тоже выглядели бы не больше чем их мертвенными двойниками. Вообразим себе статую горы, сосны, цветка — это были бы просто искусственная гора, искусственное огрубленное дерево, искусственный цветок. То, что делает эти предметы «говорящими о жизни» — воздушная среда, солнце, ветер, богатство цвета, игра светотени, — все это не поддается средствам пластики: это сфера живописи, там цветы и скалы живут. Сама же их объемная форма еще не в состоянии выразить внутреннюю жизнь и силы природы, так как она более или менее статична.

---

<sup>1</sup> В. Мухина, Образ и тема в монументально-декоративной скульптуре. — «Советское искусство», 25 июня 1952 г.

Мы говорили выше о принципе контрастности в искусстве: о контрастном выражении динамики через статику, потенции движения через неподвижность. Движение следует понимать широко: и как развитие во времени, и как изменение вообще. Но скульптура, создающая материальные тела в реальном трехмерном пространстве, тем самым обязывается прежде всего к выражению движения в самом прямом смысле — движения, как способности перемещаться в этом реальном пространстве. Поэтому скульптура не терпит ничего неживого — постольку, поскольку она является искусством изобразительным, а не создающим прикладные предметы. Передача потенций движения в скульптуре уже служит основой для всего дальнейшего — для одухотворения изображений, для передачи их внутреннего смысла, короче говоря, для создания художественного образа.

В твердом камне, в самых долговечных, выносливых и наименее «живых» материалах скульптура воплощает самое живое, трепетное, динамичное и непрерывно меняющееся, что есть в мире, — облик живых существ. Недолговечное сохраняется на века, как бы освобождаясь из рук времени; мягкое и гибкое закрепляется в твердом и неподатливом; неостанавливающееся движение синтезируется в устойчивой архитектонике статуи; жизнь души становится наглядно-осязаемой во внешних формах тела. Таковы художественные «контрасты», доступные скульптуре, — залог ее специфических образных возможностей.

Если выражение живого движения, точнее — возможности его, играет в скульптуре такую основополагающую роль, то понятно, что познание скульптором природы, натуры направляется в первую очередь на то, что является носителем движения — на структуру живого тела, от которой зависят его подвижность и все бесчисленные положения, которые оно способно принимать. В произведениях скульптора, как и в реальных телах, видимой является только поверхность форм, но для самого художника созерцание поверхности совершенно недостаточно: он должен постигать закономерность строения тела, его сочленений, мускулов, сухожилий и его костяка, как основы всего. Представление скульптором натуры идет изнутри, из глубины, от внутренней архитектоники



форм; это определяет и профессиональный метод его работы. Роден, как на главнейшую заповедь скульптора, ссылался на слова своего учителя: «Смотри на поверхность только как на завершение предмета, как на более или менее широкий конечный пункт, обращенный к тебе. Только таким способом ты одолеешь «науку лепки». «Этот принцип оказался для меня необычайно плодотворным,— говорит далее Роден.— Вместо того чтобы представлять себе различные части тела более или менее плоскими поверхностями, каждая выпуклость для меня соответствовала внутренней структуре органов: в каждом утолщении торса или членов я пытался дать почувствовать присутствие мускула или кости, развивающихся изнутри, в глубине под кожей. Правда моих фигур, таким образом, не была поверхностной, а как бы выростала из глубины, как сама жизнь»<sup>1</sup>.

Сравним это с тем, что говорит другой крупный скульптор современности — Бурдэль:

«Натуру необходимо увидеть изнутри: чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов вещи в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении»<sup>2</sup>.

С точки зрения философии искусства, этот, казалось бы, относящийся к технике вопрос очень важен: тут мы снова находим подтверждение того, что скульптура, более чем какой-либо другой вид искусства, подражает природе — причем не явлениям ее, как чисто зрительному феномену, не тому, какой она является нашему глазу, а подражает ее структурным принципам, самой ее внутренней организации. Скульптура — в большей мере «наука», чем другие виды изобразительного искусства, потому что она в наименьшей степени имеет право ограничиваться зрительным восприятием и в наибольшей степени требует глубокого познания строения своего предмета. Разумеется, знание пластической анатомии необходимо и живописцу, но у него это одна из подсобных предпосылок его труда, всегда лишь косвенно связанная с художественным резуль-

---

<sup>1</sup> О. Роден, Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзеллем, стр. 46—47.

<sup>2</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III, стр. 691.

татом<sup>1</sup>. У скульптора сама образная концепция произведения связана с осознанием внутренних архитектурных закономерностей природы, с умением раскрыть заключенные в них сокровища выразительности.

Существует мнение, что даже самый талантливый скульптор, упорно работая с юных лет, достигает зрелости мастерства не раньше чем к сорока — пятидесяти годам. Это наблюдение, подтверждаемое биографиями скульпторов, не лишено серьезных оснований. Высший цвет природы, венец ее многотысячелетней эволюции — одухотворенное человеческое тело — настолько сложный и сложногармонический организм, что к его пониманию приближаются очень долго. Вундеркиндов в скульптуре никогда не бывает — природной одаренности недостаточно, чтобы быть в состоянии свободно, не поверхностно подражать природе в ее самых совершенных созданиях и сокровенных устройствах.

«Не копируя природы, я работаю, как она», — эти горделивые слова принадлежат Майолу, и чаще всего такие высказывания мы находим именно у скульпторов: в приведенных выше словах Родена тоже звучит эта нота. И, конечно, не могло быть высшей похвалы в устах Микеланджело, чем та, которую он произнес, рассматривая античный торс: «Человек этот знал больше, чем сама природа».

Только на крайне поверхностный взгляд архитектоника живого тела может показаться узкой сферой для творчества. Она неисчерпаема по таящимся в ней возможностям: если круг предметов и средств в скульптуре сравнительно ограничен, то это не значит, что ограничена область образа содержания. Искусство Микеланджело говорило исключительно на этом языке, переноса его и в живопись. Микеланджело даже подчеркнуто пренебрегал всякими дополнительными средствами создания образа, — развернутою сюжетом, бытовой характерностью, портретностью. Только на языке пластических телодвижений он выражал идейное содержание грандиозного масштаба, и недаром

---

<sup>1</sup> В. А. Серов, творчество которого можно считать классическим примером специфически живописного подхода к натуре, даже утверждал, что он «не знает анатомии». Он, конечно, ее знал, но, видимо, не испытывал потребности все время помнить о ней: ему нужно было отвлекаться от знания, чтобы сохранить непосредственность и полноту видения.

Милле, преклонявшийся перед гением Микеланджело, говорил, что он «способен воплотить все добро и все зло человечества в одной-единственной фигуре»<sup>1</sup>. Микеланджело был к тому же сыном своего века, всем своим искусством он поведал о своей современности, о ее поисках, идеалах, порывах и трагических разочарованиях; может показаться непостижимым, как мог он это осуществить, черпая сюжеты только из Библии, не оставив даже ни единого портрета. Живописцы, его современники, переносили библейские сюжеты в обстановку и атмосферу Италии XV—XVI веков, но Микеланджело никогда этого не делал; а между тем, если бы мы даже ничего не знали об эпохе, в которую он жил, созданный им мраморный род исполинов раскрыл бы перед нами ее дух. Такой содержательной емкостью обладает специфический язык скульптуры, необыкновенно сложной азбукой которого является познание законов, управляющих движениями тела.

#### ТВОРЧЕСКОЕ ОБОБЩЕНИЕ ПРИРОДЫ

Казалось бы, раз скульптура в наибольшей степени следует объективным законам природы, и ее произведения уподобляются самостоятельным телесным существам — она бы могла и во всех частностях усердно следовать природным созданиям, и чем ближе, тем лучше. Но на самом деле — совершенно обратное: натурализм в скульптуре более неприемлем, чем где бы то ни было. Если изображение, механически воспроизводящее натуру на плоскости, какова фотография, может быть даже в известном смысле художественным и производить эстетическое впечатление, то муляж, механический слепок, оказывается в этом отношении бессильным. Муляж не только внеэстетичен, но большей частью антиэстетичен: это всегда мертвенный манекен, подобие гальванизированного трупа. «Попробуй, сними гипсовую форму с руки своей возлюбленной и положи ее перед собой, — ты увидишь ужасный труп без малейшего сходства, и тебе придется искать резец и художника, которые, не давая точной копии, передадут движение жизни»<sup>2</sup>. Бальзак этим примером хотел проиллюстриро-

<sup>1</sup> Ромен Роллан, Милле.— Собрание сочинений, т. 14, М., Гослитиздат, 1958, стр. 147.

<sup>2</sup> «Бальзак об искусстве», М.— Л., «Искусство», 1941, стр. 164.

вать общий закон искусства — «не копировать природу, но выражать ее». Однако, относясь к искусству вообще, он относим к объемным изображениям в частности и в особенности.

Сфотографированная рука женщины вовсе не обязательно будет выглядеть отталкивающей. Дело здесь по-видимому в том, что «копировать» натуру в полном и прямом смысле могут только объемные изображения. О копировании в литературе говорят, собственно, только в переносном смысле — уже по тому, что слово ничем не похоже на обозначаемый им предмет, и не может быть его копией. В рисунке и живописи проекция на плоскость сама по себе вносит известную дистанцию между предметом и его изображением, такая дистанция есть и в фотографии. В слепке же ее нет: слепок, как всякое объемное тело, сразу же претендует на самостоятельное существование в ряду других тел, а так как «движение жизни» в нем невозпроизводимо, то он может существовать только как мертвое тело.

Натуралистическая скульптура близка к муляжу. Ведь чтобы «оживить» статую, скульптор необходимо должен нарушить эмпирическую тождественность с положением модели в пространстве. Скульптор, владеющий внутренними законами живого тела, делает это уверенно, но у работающего наугад, ощупью, не хватает смелости отойти от эмпирического восприятия природы в данный момент. Таким образом, натуралистичность скульптуры связана не с повышенным уважением к натуре, но с недостаточным знанием и пониманием ее возможностей, сковывающим художника и заставляющим его робко придерживаться «ледяной правильности» слепка.

Но передачей движения, жизни еще не исчерпывается необходимая мера отхода скульптурного произведения от слепка. Не только мертвенность последних противоречит художественному чувству, но и жуткое ощущение «двойников», которое они вызывают (ощущение, знакомое всем, смотрящим на «восковые фигуры»). Статуи, населяющие города, не являются и не должны являться каменными двойниками людей, но существами особого строя, в которых натурально-человеческое обобщено и возвышено. Хотя греческие эпиграммисты и уверяли, что «Телку» Мирона нельзя отличить от настоящей, не следует понимать бук-

вально их риторические фигуры: это лишь шутовское приведение к парадоксу идеи жизнесподобия. В действительности жизнесподобие понималось греками далеко не так просто: ни одну греческую скульптуру невозможно «спутать» с человеком, они стоят на недостижимой высоте обобщения. Чтобы сразу же уточнить смысл этого понятия, приведем здесь тонкое замечание Мухиной: «Обобщение не есть только низведение количества форм к малому числу. Обобщение есть обогащение пластики данного объема в смысле напряженности внутреннего содержания формы»<sup>1</sup>.

«Статуя кажется живой» — это не то же самое, что «статуя кажется двойником человека». Греческие статуи действительно кажутся живыми, но они живые в своей идеальности: в них оживает не натура, как таковая, а натура сотворенная. Неповторимая прелесть произведений греческих мастеров — в том, что обобщение у них не противостоит культу чувственной жизненности, а само становится своеобразной чувственностью, чувственностью высшего порядка. (Илл. 4).

Подражание природе в скульптуре не есть ее копирование, не есть ее простое воспроизведение — это подражание ее «принципам действия», которыми художник пользуется для выражения общественно-человеческого содержания.

Пути творческого обобщения в скульптуре разнообразны. Пришлось бы сделать слишком обширный исторический экскурс, чтобы бегло проследить даже не индивидуальные, а хотя бы типовые, стилистические способы прочтения и использования законов природы в пластическом искусстве: как египтяне, например, геометризировали общий строй фигуры и уплощали основные грани ее объема, делали ее предельно компактной ради выражения строгой монументальности и напряженной внутренней собранности (илл. 2, 5); как в архаической греческой скульптуре резко акцентировалась расчлененность фигуры на основные конструктивные части, а в классике IV века, напротив, исходным выразительным средством была мягкая плавность переходов, перетеканий объемов, и т. д.

---

<sup>1</sup> «Мухина о монументальной скульптуре». — «Московский художник», 1958, № 7.

У выдающихся скульпторов нового времени мы находим подчас не только различные, но и прямо противоположные концепции пластической формы. Так, например, Майоль добивался спокойных, уравновешенных форм, «наполненных», цельных и ясных по силуэту и, как он говорил, «без дыр, без разрывов», а итальянский скульптор Вильдт не только не избегал «дыр и разрывов», но утверждал, что работа скульптора начинается с углубления основных впадин и что равновесие пустот и объемов «можно назвать не только основным законом искусства, но и пластическим законом великой живой природы»<sup>1</sup>. Очевидно, что каждый из них, оставаясь искренним учеником природы, отбирал и усиливал в ней те формообразующие тенденции, которые отвечали его идейно-образным устремлениям — а у Майоля и Вильдта они были глубоко различными.

Но как ни широк диапазон природных закономерностей, определяющих собой пластические законы скульптуры, как ни широк (еще более) круг идей, влиявших на них, — есть и общие принципы, равно действительные для всех; на них, сознательно или бессознательно, сходились все крупные скульпторы разных эпох и направлений. В сфере пластического обобщения таким является закон гармонии. Закон гармонии — это общее начало, к которому стремились и стремятся все художники; в скульптуре он с особой наглядностью выявляется уже в самом построении. Работая как архитектор живой природы, скульптор добивается целостности общего, согласия и взаимодополняемости, созвучия всех элементов, составляющих это общее. Будет ли характер целого отличаться спокойствием, «классичностью», или он будет экспрессивным, напряженным, взволнованным, — он должен осуществляться в закономерности связанной и сочетаний. Если в основу кладется та или иная утрировка природы, необходимая для экспрессии и выразительности образа, — она гармонически пронизывает собой всю архитеконику, всю логику построения статуи, и тогда произведение будет выглядеть правдивым, построенным по законам природы, невзирая на его отличие от природы.

Вот как говорит о гармонии Бурделль: «Когда вы, лепя фигуру, устанавливаете план, он не может быть хорош сам

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III, стр. 742.

по себе, но он должен быть хорош по отношению к общему ансамблю всех прочих планов. Я не знаю, хорошо ли сделан живот или глаз того или другого персонажа среди фигур Парфенона, но они все прекрасны, потому что между ними и их окружением — идеальная гармония. Художники часто, работая над портретом и имея мало сеансов, заставляют кого-нибудь позировать для шеи и для плеч. Это — нелепость. Черепная коробка соответствует костяку плеч; они зависят и уравниваются взаимно, друг друга дополняя... Вот почему надо делать все в целом. Вы не сможете вылепить рот и подбородок, если отвлечетесь от глаз и лба. Необходимо, чтобы соразмерность частей в произведении искусства соответствовала гармонии мира. Это — великий закон»<sup>1</sup>.

#### ПАТЕТИКА СКУЛЬПТУРНОГО ОБРАЗА

В сфере образного содержания искусство скульптуры не только чуждается неживого, но чуждается также и тривиального. Если рука ваятеля населяет мир новыми, как бы реальными существами, то существа эти должны быть значительными сами по себе, иначе нет смысла давать им телесное бытие. Скульптура искони тяготела к возвышенным образам, где концентрируется и закрепляется на века представление о достоинстве человека. По отношению к скульптуре, более чем по отношению к другим видам искусства, можно говорить об идеальности ее образов. (Вспомним богов и гигантов на рельефах Пергамского алтаря. — Илл. 1).

В. В. Стасов относил склонность скульптуры «прославлять» и «возвеличивать» к числу предрассудков, препятствовавших, как он считал, самобытному реалистическому росту скульптуры в новое время. Он был и прав и неправ. Неправ, потому что «возвеличение» является органической тенденцией этого искусства, внутренне ему присущей, связанной с самой его природой. Но прав он был в том смысле, что в определенных социальных условиях эта тенденция легко может быть обращена на службу лжи. «И слава богу, когда эти прославления, возвеличивания

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III, стр. 688.

падают на почву, в самом деле того достойную. Это иногда случается. А когда нет? Тогда что? — Тогда скульптору все-таки приходится возвеличивать и прославлять, выдумывать и фальшивить — такая уж у него должность, таково уже его ремесло»<sup>1</sup>.

Исходя из этого, мы можем понять, почему в эпоху капитализма скульптура действительно переживала особенный упадок, чего мы не вправе сказать ни о литературе, ни о живописи XIX века. В XIX веке производилось великое множество статуй, монументальных и камерных, всевозможных жанров и сюжетов, ими были переполнены салоны, не было недостатка и в памятниках и монументах. Но количественный размах далеко не означал массового расцвета скульптуры как искусства, напротив. Фоном творчества нескольких выдающихся скульпторов, причем, как правило, враждебным им фоном, был легион салонно-официозной академической продукции, приводившей благородное искусство скульптуры к измельчанию и фальши. Если в эпохи органического, народного по своим корням художественного развития, каким было оно в древности и в средние века, общенародный эстетический идеал величаво и безыскусственно просвечивал в творениях «прекрасных ремесленников», то в капиталистическую эпоху художникам, выделившимся в изолированную прослойку художественной интеллигенции, нелегко было избежать суетного угождения всесветному буржуазному мещанину. И это было особенно роковым для скульптуры, так как дух критицизма ей не свойствен по ее природе. И даже лирика и характерность «обыденности», столь часто питавшие собой искусство живописи, скульптуре тоже мало доступны. Она действительно должна прославлять. А пафос прославления в этих условиях оказывался фальшивым. Измельчание эстетических идеалов приводит к измельчанию искусства скульптуры в первую очередь, так как она воплощает эти идеалы наиболее прямо, позитивно, непосредственно в образе человека-героя.

Все это не должно быть понимаемо вульгарно. Это не значит, что для скульптуры законны только изображения героизированных личностей, олицетворения «победы»,

---

<sup>1</sup> В. В. Стасов, Избранные сочинения, т. 3, М., «Искусство», 1952, стр. 511.



«славы», «доблести». Каноны классицизма меньше всего подходят в качестве неизблемых законов скульптуры. Великие пластические произведения часто бывали очень простыми и непритязательными по мотиву, но никогда не были тривиальными по существу. Ваятели классической Греции изображали подвыпившего силена, юношу, охотящегося за маленькой ящерицей, мальчика, играющего с гусем.

Один из крупных скульпторов современности, Майоль, демонстративно отказываясь от сложных изошренных сюжетов, изображал женщину стоящую, женщину сидящую, женщину, причесывающую волосы. Но у него эти простые женские тела были носителями вечных сил природы, которая «добра, здорова и сильна». По-своему он стремился обратить современного человека к утраченной им цельности. Вот почему его статуи обладают той внутренней значительностью, которая для скульптуры необходима, — значительностью, заложенной не только в отношении художника к своему объекту, но и в самом объекте, в самом том существе, которому художник дарует долгую жизнь в камне.

Значительность всегда заключена и в образах, создаваемых современником и художественным антиподом Майоля — Роденом. Разные, казалось бы, во всем, они в этом сходятся — как друг с другом, так и со всеми большими скульпторами мира.

Обыденная жизнь голландских бюргеров в XVII столетии, жизнь по существу своему тривиальная, но не лишенная поэзии непринужденности и своеобразного демократизма, явилась почвой для весьма значительного направления в искусстве — камерной живописи так называемых «малых голландцев».

Живопись могла освоить этот жизненный материал и получить в нем внутренний стимул для развития своих художественных возможностей. Но примечательно, что эта же эпоха, богатая живописцами, не передала истории ни одного сколько-нибудь значительного имени скульптора. Видимо, скульптуре нечего было делать в этом, по-своему красочном, мире.

Зато в эпохи героические, с ясно осознаваемым позитивным общественным идеалом, скульптура переживала подъем; в эти эпохи обычно и закладывались большие традиции скульптурного мастерства, которые затем уже раз-

рабатывались и по-своему развивались следующими поколениями. Так было в эпоху Перикла и Фидия.

Показателен подъем русской скульптуры в начале XIX века — во время и после Отечественной войны 1812 года. Общественное воодушевление, рост национального самосознания, народной активности сделали то, что даже на увядающей почве классицизма возникли прекрасные произведения, ставшие общенародным достоянием. Был создан непревзойденный ансамбль Адмиралтейства, памятник Минину и Пожарскому Мартоса, славились имена Щедрина, Гордеева, Прокофьева.

Идеалы социалистического общества рождают новую эру расцвета скульптуры большого стиля. Они уже живут в страстном искусстве Шадра, романтическом творчестве Коненкова и в созданиях Мухиной, крупнейшего скульптора нашего времени. Мы являемся современниками и таких замечательных ваятелей, как Мештрович, Аугустинчич, Аалтонен. Можно не сомневаться, что мы находимся в преддверии нового ренессанса скульптуры, как искусства призывного и масштабного.

Вместе с тем скульптура никогда не чуждалась области фантастического и причудливого. Гротеск занимал в ней особое место, начиная с греческих беотийских статуэток, затем средневековых химер и монстров, китайских, японских, африканских диковинных существ, поражающих богатством фантазии, и кончая хотя бы вятскими глиняными фигурками. Можно даже сказать, что сказочные гротескные образы на протяжении веков больше и органичнее появлялись в пластике, чем в живописи. Тут было стремление «воплотить» воображаемое, дать осязаемо-реальное бытие тому, что в жизни встретить невозможно, но что захватывающе и увлекательно рисуется в воображении. Однако такого рода создания почти всегда оживали не в формах монументальной или большой станковой скульптуры, а в формах «малой скульптуры». Это были статуэтки, игрушки, элементы декоративного убора зданий, прикладные изделия. Им отводилось подчиненное место. В скульптуре вопрос размера и местоположения имеет важность первостепенную и всегда связан с различием внутренних закономерностей самого образного строя. Наряду с большим миром, воплощавшим идеалы человека, скульптура тво-

рила малый мир, воплощавший узоры его фантазии, неистощимое богатство его вымысла.

Но, так же как в большом мире, в этом малом мире отсутствует обыденность и проза, то, что французы называют *terre á terre*, — от них скульптура отворачалась всегда. Гротеск, конечно, менее всего обыден. Характерно, что и «жанровая скульптура» обычно тяготела к малым формам и носила ощутимый налет гротеска.

Современный финский скульптор А. Каасинен делает интереснейшие жанровые раскрашенные скульптуры из дерева, целые композиции на бытовые темы, в традициях народного национального творчества. Ценность их — в юморе и гротескной заостренности трактовки; малый размер — их неотъемлемое качество. Увеличенные до натуральных размеров, скульптуры Каасинена потеряли бы свою художественную прелесть.

Самое «научнообразное» по методам, требующее для себя самой трудной и трезвой школы мастерства, искусство скульптуры есть в то же время по своим устремлениям самое романтическое из искусств. Оно всецело чувственно, меньше всего умозрительно, и именно это обязывает его к особо возвышенному внутреннему строю, к приподнятости и необыденности образов.

Но где приподнятость, романтика — там и призыв. Скульптура обладает несравненными возможностями лаконичной, действенной пропаганды высоких идей, воодушевляющих народ. Как глубока была мысль В. И. Ленина, тотчас же после победы Великой Октябрьской революции, еще в условиях тягчайшей разрухи, выдвинувшего идею «монументальной пропаганды»! Это была великая идея; тут обнаружилось проницательное понимание того, какое искусство прежде всего нужно народу, приступающему к строительству жизни на новых началах. Как ни трудно, почти невозможно было осуществить идею монументальной пропаганды тогда, — ленинским декретом был заложен первый камень искусства будущего, в котором монументальной скульптуре должна была принадлежать роль глашатая и зачинателя.

## ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ

Вернемся еще раз к тому, с чего мы начали: к различию образа в литературе и в скульптуре, как крайним полюсам. Мы говорили уже, что в искусстве слова всякий материально существующий предмет выступает в форме, наименее адекватной самому себе (слово не похоже на предмет и является лишь его знаком), но зато всякая идея (будем понимать здесь под идеей любое интеллектуальное обобщение), напротив, выступает в форме, наиболее себе адекватной. Литературе вовсе не противопоказаны даже самые отвлеченные понятия; будучи высказаны в форме размышления, монолога, диалога, отступления, сочетаясь и перемежаясь с описанием и рассказом о событиях, натолкнувших на формирование этих понятий, они сами становятся элементом художественного литературного образа. Писатель может сказать: «Время политики миновало. Теперь царит Экономика» (Ромен Роллан), — и посвятить развитию этой мысли, именно как мысли, многие страницы романа: роман от этого не перестанет быть художественным произведением. Роллан погружает затем эту «отвлеченную идею» в живое кипение человеческих судеб, он показывает в свете ее карьеру Тимона, одного из рычагов закулисных хозяев капиталистического мира, королей Экономики. Все это дает в результате единый образ — образ большой синтетической силы, в который совершенно органически входят отвлеченные суждения, понятия и мысли как элемент образа, а не довесок к нему. Без отвлеченных рассуждений трудно представить себе не только творчество Романа Роллана, но и Гёте, Бальзака, Герцена — да и почти нет писателей, которые бы без них обходились, не говоря уже об общих сентенциях, встречающихся у всех и постоянно.

Но изобразительное искусство, а скульптура в особенности, не может выражать идеи в форме, вполне адекватной им, в их мыслительном, интеллектуальном обнаружении. Оно не может ни присоединять идеи к изображению, ни сочетать их на равноправных основаниях — оно может только найти им аналог, отзвук, своеобразное зеркало в изображаемых материальных явлениях.

Для скульптуры все идеи, какими бы они ни были, реализуются как пластические идеи, то есть в той мере, в какой они способны выражаться на языке пластических тел-

движений. (Илл. 3, 12). Напряженные или расслабленные мышцы, голова приподнятая или склоненная, вигиб торса, руки опущенные, протянутые, закинутае за голову, опора на одну ногу или на обе ноги — таков этот язык. Он, казалось бы, немногословен, но в нем тысячи оттенков. Фигуры «Утра» и «Вечера» в гробнице Медичи (илл. 7, 8), расположены в почти аналогичных полулежащих позах, с опорой на локоть одной руки и головой, склоненной к плечу, — но у мужской фигуры «Вечера» другая рука безвольно покоится на бедре, а у женщины, изображающей «Утро», она согнута в локте и слегка приподнимается: этого достаточно, чтобы почувствовать, что в первом случае перед нами — переход от бодрствования ко сну, а во втором — от сна к медленному тяжелому пробуждению. И эти состояния ассоциируются у нас с «Вечером» и «Утром», но они также могут ассоциироваться с известными состояниями души человека, с положением человека, человечества, народа, страны. Здесь широкий простор воображению, но направление, по которому оно устремляется, уже пред-указано положениями этих тел, охваченных тягостной дремотой.

«Общая идея» в скульптуре выражается многостепенно, проходя путь как бы двойного опосредования: через внутреннее состояние человека, которое, в свою очередь, отражается на внешнем положении его тела.

Очевидно, что полной эквивалентности здесь быть не может: пластическая идея есть нечто принципиально иное, чем идея умозрительная, она не исчерпывает ее полностью, и сама ею не исчерпывается. Однако может быть большая или меньшая мера эквивалентности. Вполне отвлеченные понятия могут быть выражены на языке скульптуры только ассоциативно, в этих случаях скульптура прибегает к аллегории. Аллегорические олицетворения обобщающих понятий встречались в ней издавна. Иные из этих понятий находят в пластике вполне ясное выражение. Например, такие, как Юность, Скорбь, Грация, Задумчивость, Отчаяние, — эти человеческие качества и состояния прямо сказываются во внешнем облике, в характере и положении тела. Но Победа, Мир, Правосудие и пр. выражаются какими-то более отдаленными и свободными ассоциациями. Часто их можно опознать только по атрибутам, причем и атрибуты порой носят условно-символический характер: так, Право-

судие обычно изображалось с весами, Мудрость — со змеей или совой. И все же скульптура всегда тяготела и тяготеет к олицетворениям даже таких «трудных» для нее понятий, и нет никаких оснований оспаривать их полную законность в реалистическом искусстве. Она вытекает из тех особенностей скульптуры, о которых говорилось выше. Искусство скульптора творит, по образу и подобию природы, новые существа, населяет ими мир, и оно романтично в этом своем стремлении, оно хочет, чтобы эти существа были живым воплощением лучшего, высокого, что есть в человеке. Поэтому олицетворение в человеческом образе собирательных понятий, относящихся к деятельности человека и его нравственному миру, — закономерный путь скульптуры. Она возводит частное к общему и идеальному. Мало изваять статую человека, одержавшего победу, — нужно изваять человека, который сам был бы Победой; пластическое изображение юной девушки превращается в образ Юности, мечтающей — в образ самой Мечты.

Если даже аллегория не может быть «разгадана» зрителем без помощи поясняющих атрибутов — это не значит, что произведение не осуществляет своей идеи. Дело в том, что оно содержит в себе пластическую идею, которая не имеет такой интеллектуальной определенности, как идея, высказанная в словах, но лишь переключается с ней, связывается с ней нитями тонких и сложных ассоциаций. Пластическая идея включает в себя не одну какую-нибудь, а много интеллектуальных потенций, и ее аллегорический смысл может основываться на выборе какой-нибудь одной из возможных, но полнота, многогранность пластического образа, как такового, сохраняет при этом свою самостоятельную ценность.

Проще говоря: «сюжет» скульптуры (который обычно формулируется в ее названии) есть некое ограничение ее реального содержания, но это ограничение важно, так как оно приобщает пластический образ к миру интеллектуальных, ясно очерченных идей.

Скульпторы в своем творчестве исходят, как от зерна замысла, именно от пластического видения, от пластического образа, положения, мотива, — и в нем уже раскрывают возможности того или иного сюжетного толкования.

Известно, что статуя Родена «Бронзовый век» (илл. 9), раньше носила название «Побежденный». Это фигура

обнаженного юноши, находящаяся в сложном, переходном состоянии колеблющейся устойчивости: она тянется вверх, но колени слегка подгибаются, голова откинута и повернута к плечу с выражением истомы, одна рука закинута за голову, другая, согнутая в локте и отведенная в сторону, более напряжена и пальцы ее судорожно сжаты. Конфликт между тягостным оцепенением и волей к жизни составляет здесь сущность пластического образа, очевидную для всякого, смотрящего на эту замечательную по выразительности статую, где каждый мускул действительно участвует в сложной коллизии. Но ее пластический мотив построен так, что смысл как бы двоится, и нельзя с уверенностью сказать, развивается ли конфликт по нисходящей или восходящей линии. Совершается ли здесь переход от волевой устойчивости к расслаблению, или, напротив, расслабленный человек постепенно обретает силы? Если смотреть на статую, отрешившись от той интеллектуальной «подсказки», которую дает название, то оба эти решения покажутся возможными; они оба в потенции заключены в данном мотиве движения, он неоднозначен. Сам Роден сначала истолковал его в первом смысле: статуя мыслится как образ раненого воина, в левой руке у него было копьё, на которое он опирался. Удаление копья было единственным изменением, внесенным в скульптуру, когда она получила иное название, но и эта, как будто бы чисто внешняя перемена усилила возможность второй трактовки. Лишившись копья, фигура стала еще более напряженной, собственным внутренним усилием сохраняющей ту прямизну и равновесие, какие раньше могли быть отнесены на счет внешней опоры. Теперь «побежденного» легче мыслить как «побеждающего» — как человека, с трудом преодолевающего, стращивающего с себя некие внутренние оковы. Как одно из возможных созвучий этой пластической идеи у скульптора возникло представление о человечестве, в муках пробуждающемся к активной жизни, расстающемся с полусонным инстинктивным существованием, — «Раненый воин» превратился в олицетворение «Бронзового века». Драматизм положения остался, но получил и более оптимистическое и более широкое толкование.

Вполне очевидно, что Роден шел от пластической идеи к литературной. Создавая фигуру раненого, он затем открыл в ней возможность иного прочтения. Но и при этом

прочтении «Бронзовый век» — не единственно возможный ее сюжет. Она могла бы, например, изображать «Воскрешение Лазаря», или «Пробуждение», или «Смутное воспоминание».

Этот случай не единственный. У того же Родена скульптурная группа «Пигмалион и Галатя» в первоначальном эскизе представляла «Сатира и нимфу», причем композиция осталась без изменения.

У Микеланджело пластические идеи всегда были грандиозны и глубоки, но он мало заботился об их сюжетном уточнении. Иногда он как бы предоставлял зрителям самим истолковывать созданные им образы и извлекать из них то, что им ближе. Что за сюжеты — «Мальчик, вынимающий занозу» (в Эрмитаже) или «Замахнувшийся мальчик» (в Барджелло)? На кого, на что и зачем он замахнулся — это неясно, а между тем тут, на пластическом языке, сказано нечто глубокое и важное, что или вовсе не имеет словесного эквивалента, или имеет их очень много, но лишь приблизительных. М. В. Алпатов замечает совершенно правильно, что Микеланджело любил разрабатывать мотивы «бесфабульного, но внутренне содержательного движения» (к таким, между прочим, относятся и все движения «юношей» на сводах Сикстинской капеллы). «Говоря прозаически, движение мальчика в Барджелло следует признать нецелесообразным, но его поэтическая сила — в том напряжении, в той собранности его внутренних сил, которая пронизывает все его юное тело»<sup>1</sup>.

В тех случаях, когда статуи Микеланджело должны были изображать определенные библейские или аллегорические сюжеты, Микеланджело также не придавал большого значения тому, чтобы его пластические образы вполне соответствовали этим сюжетам. До сих пор неизвестно точно, были ли его «Пленники» для гробницы Юлия II задуманы как аллегии скованных искусств, или поработенных французами итальянских городов, или чего-либо еще. Если первое — то, видимо, художник и не стремился сделать одну из этих фигур чем-то «похожей» на живопись, другую — на архитектуру, и т. д. Его пластические идеи несравненно шире, они объемлют собой всю полноту тра-

---

<sup>1</sup> М. Алпатов, Этюды по истории западноевропейского искусства, М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 23.



гических переживаний, навеянных событиями современности, и синтезируют их на языке специфически скульптурном.

В новое время, и особенно в наши дни, мы наблюдаем несколько иное соотношение между собственно пластическими и «литературными» (условно говоря) идеями, лежащими в основу сюжета скульптурного произведения. Теперь это соотношение уже не может быть таким вольным и условным, каким оно нередко было и в древности и в эпоху Возрождения. Теперь скульптура больше тяготеет к «литературности», то есть она и пластическим своим идеям хочет сообщить интеллектуальную отчетливость. Это закономерное явление; закономерное для эпохи, когда литература завоевала прочное место руководителя в семье искусств и когда вообще ясность мысли, осознанность стремлений, связь эмоций с мыслью становится всеобщим художественным принципом.

Было бы неверно думать, что само по себе это обстоятельство представляет угрозу для пластического способа выражения, ведет к его ущербности. У подлинного скульптора пластические идеи все равно остаются чем-то первичным, основополагающим — они только более дифференцируются в стремлении художника создать прочные и устойчивые ассоциативные связи с идеями собственно интеллектуальными.

Родена нередко упрекали за «литературность». В книге Гзелля приводятся достаточно убедительные и простые возражения художника на эти упреки. «Если моя лепка плоха и есть погрешности в анатомии; если я неверно передаю движения и не в силах вдохнуть жизнь в мрамор — критики более чем правы. Но если мои фигуры правильны и жизненны — в чем они могут меня упрекнуть? Во имя какого права желают они мне запретить вложить известное намерение в мои статуи?.. И если произведение скульптора вызывает в нас то же настроение, что литература и музыка, зачем ему это ставить в упрек?»<sup>1</sup>

Если в статуях старых мастеров аллегории, например, наук и искусств обыкновенно воплощались в образах женщин, равно молодых и равно прекрасных, причем пластиче-

---

<sup>1</sup> О. Роден, Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзеллем, стр. 149, 150.

ский характер каждой фигуры имел лишь очень условное отношение к тому понятию, которое она должна была олицетворять, — то Роден, олицетворяя «Мысль», делает хрупкую, нежную женскую голову с полужакрытыми глазами, возникающую из тяжелой глыбы необработанного камня. Между этим пластическим мотивом и понятием «мысли», кристаллизующейся из смутного и бесформенного облака ощущений, существует определенная связь, аналогия, которую скульптор сознательно искал и сознательно осуществлял. Он стремился сблизить пластическую идею с литературной, опираясь при этом на своеобразие первой. Подобным же образом, исполняя статую Бальзака, Роден хотел самым характером лепки этой статуи, сочетающей грубую массивность и вдохновенный порыв, передать сущность творческого гения Бальзака. Если мы вспомним таких замечательных мастеров скульптурного портрета, как Гудон или Шубин, то увидим, что они передавали самые различные человеческие индивидуальности, оттенки характеров, психологии, но при этом пластические принципы, приемы лепки, фактура и пр. оставались в основе теми же. Роден бесконечно варьирует и композицию, и лепку, и фактуру в зависимости от идеи, его пластические идеи срастаются с идеями интеллектуальными. В этом не только личная особенность Родена, но и особенность скульптуры, развивающейся в эпоху по преимуществу «литературную», когда все виды искусства так или иначе интеллектуализируются.

Современную скульптуру надо не только видеть и чувствовать, но и читать. Однако читать ее нужно на специфическом ее пластическом языке, а подмена этого языка внепластическими средствами, как-то: злоупотребление атрибутами, обстановкой, костюмами, деталями и пр. — ведет скульптуру к упадку.

Таким образом, отмеченная тенденция современной реалистической скульптуры может быть и очень плодотворна для нее, как для искусства, обладающего своими специфическими возможностями, и неблагоприятна, если понимать ее поверхностно.

Плодотворность заключается в том, что скульптура, стремящаяся найти эквивалентные формы пластического языка для самых разнообразных, сложных идей и сюжетов, тем самым побуждается к поискам все новых и новых пластических идей и приходит к большому разнообразию их и

богатству. И в самом деле: нельзя отрицать, что формы современной скульптуры разнообразнее, чем когда бы то ни было в прошлом. Возьмем древнюю скульптуру, например египетскую: она величественна и прекрасна в разработке своих пластических идей, но они, эти идеи, замкнуты в ограниченном кругу. Мы находим там все тот же тип статуи, выпрямленной, предстоящей, торжественно шествующей с выдвинутой вперед одной ногой, статуи, решенной фронтально. Повсюду господствует идея строгого ритма, размеренного шествия, напряженного вертикализма фигуры. В основном однотипны и методы ее пластической трактовки, и способы обработки материала.

Скульптура нового времени очень часто отдает дань различного рода шаблонам и штампам — выработались шаблоны академические, шаблоны декадентские, шаблоны натуралистические, и даже «героические» шаблоны. Все они в равной мере плохи, и плохи именно потому, что всякая шаблонность враждебна духу динамических изменений и сознательного стремления к новому, составляющего живой нерв нашей эпохи. Ведь в том же египетском искусстве «шаблонность», то есть строгое и благоговейное следование старинной традиции, была вовсе не плоха и не приводила искусство к внутреннему истощению. Она не рассматривалась как болезнь искусства, и действительно не была ею. Но сейчас шаблонность — это болезнь, которую никто не возьмется защищать и оправдывать. Само понятие стиля теперь видоизменилось (хотя отменять его было бы глубокой ошибкой): оно стало более широким, динамическим и не включает в себя понятия единообразия, однотипности. Все действительно крупные, положительные явления современного искусства характеризуются гибкостью и разнообразием исканий; все большие художники не повторяют ни других, ни самих себя в своих различных произведениях. Внутренне разнообразно и творчество Родена, и Мухиной, и Шадра, и Коненкова. У Коненкова, например, мы найдем и монументальные символические статуи, и интимные портреты, и декоративные работы, и гротеск, и причудливую «мебель» из древесных коряг; скульптуру из белого мрамора, подвеченную скульптуру из дерева, скульптуру, покрытую позолотой, и т. д.; столь же разнообразны сами пластические мотивы. Мухина почти в одно и то же время создавала статую крестьянки с ее грубо весомыми, угло-

вато вырубленными формами — и нежнейший мраморный торс, подобный гибкому стеблю, мягко моделированный. Работа над гигантским монументом для парижской выставки, Мухина лепила и статуэтки для фарфора и занималась поисками новых форм для хрустальных ваз.

Это не эклектика, не бесстильность. Это скорее черта нового стиля, предполагающего широкий диапазон и разнообразие форм. Нельзя не поставить ее в связь с тем, что скульптура стремится включить в свою сферу как можно больше из богатого содержания современной жизни. И потому она всячески умножает свои пластические средства, дифференцирует их, создает новые, ищет в них полной и ясной созвучности идеям, которыми живет общество.

Но тут, как уже было замечено, есть и обратная сторона: стремясь говорить о жизни отчетливо и конкретно, наподобие того как это делает литература и связанные с ней искусства, скульптор при недостаточном ли понимании или недостаточном таланте может впасть в недооценку главной силы своего искусства — пластической выразительности.

Иногда это происходит оттого, что скульптор не сближает, а просто отождествляет свою пластическую идею с сюжетом, — первая целиком исчерпывается вторым и утрачивает свою содержательную многогранность, свою специфическую художественную ценность. Она уже не существует как таковая — существует только внешняя оболочка сюжета, которая делает его зримым, наглядным.

К сожалению, это особенно часто встречается у молодых начинающих скульпторов. Желая изобразить, положим, альпиниста, они ставят натурщика в ту позу, которая наиболее простым и понятным образом свидетельствует, что это действительно альпинист: одна нога согнута в колене и поставлена на возвышение, долженствующее изображать горный уступ, взор устремлен вдаль, рука поднята к глазам козырьком, защищая их от солнца. Поскольку сюда присоединяется еще широкополая шляпа, рюкзак и альпеншток, зритель поймет, что перед ним альпинист; при этом фигура может быть вылеплена анатомически грамотно. «Читаемость» сюжета плюс грамотная лепка с натурщика подменяют собой пластический образ.

Об этом наивном понимании пластической идеи не стоило бы говорить, если бы оно не было довольно распро-

страненным. Почти на каждой выставке мы встречаем таких альпинистов, а также геологов, доярок, доменщиков. Те скучные гипсовые статуи спортсменов и пионеров, которые загромождают собой парки и скверы, принадлежат к этому типу.

При таком подходе скульптура становится именно тем, чем она никак не должна быть: прозаическим «удвоением» людей, к тому же еще и обезличенным, которое не смотрится, не замечается, не возбуждает к себе интереса. От прозы не спасают такие черты «героичности», как сведенные брови, стиснутые губы, выпяченная грудь, если они атрибутивно «придаются», а не вытекают из существа пластической идеи и не одухотворяют собой всю статую целиком. Как часто приходится видеть, например, попытку передать крайнее напряжение в лице статуи, и наряду с этим вяло и спокойно поставленную, равнодушно вылепленную ногу.

Злоупотребление атрибутами — тоже недостаток, связанный с извращенным пониманием принципа «литературности» и сюжетности скульптуры; он появляется, когда хотят, чтобы тема максимально точно и недвусмысленно читалась, игнорируя тот закон, что читаться она должна через выразительность пластической идеи.

Если бы, к примеру, по такому пути пошел Роден, то он, назвав свою статую «Бронзовый век», во-первых, сообщил бы лицу и телу юноши признаки первобытного человека, во-вторых, одел бы его в звериные шкуры, снабдил бы металлическим орудием, а может быть, тут же представил бы и брошенный каменный топор, чтобы подчеркнуть переход от обработки камня к обработке металлов. Вероятно, внешний сюжет при этом стал бы более ясно читаемым, но пластическая идея неизбежно пострадала бы: идея томительного усилия высвободиться от внутренней скованности, которая так хорошо выражается в гибком юношеском обнаженном теле, напрягающемся, пронизанном дрожью, оказалась бы погребенной под нагромождением шкур и предметов.

Атрибутивность нетерпима, когда ею пытаются компенсировать невыразительность и ненайденность пластической идеи, но она способна испортить и хороший пластический мотив, если присоединяется к нему без чувства меры. Детали, даже выразительные сами по себе, которые были бы

очень уместными в живописи, в скульптуре могут оказаться излишними и заслоняющими главное. Нагроможденность всегда портит скульптуру, уже по той простой причине, что тело и его движения — основа основ скульптурного образа, а при изобилии разного рода деталей оно скрадывается, теряется.

«Иван Грозный» Антокольского — очень хорошая скульптура, с прекрасно найденным, пластически выразительным мотивом согбенной, мрачно застывшей и вместе с тем властной фигуры царя. Но ее недостаток — в перегруженности деталями, которые мельчат и дробят пластическую форму, нарушают ее целостность и рассеивают впечатление. Тут и излишняя рябь складок, и четки, и маленький крестик, и закладка в книге, и тщательный орнамент кресла, и даже графически обозначенные в мраморе швы собольей шубы, лежащей на коленях у Грозного. Это подход не скульптурный, отягощающий и мельчащий хороший скульптурный замысел.

Выразительность скульптуры — это выразительность объемов, масс, составляющих живое целое и выражающих внутреннюю построенность, гармонию, динамизм и одухотворенность этого целого. Внешние детали и графическая разделка поверхности, как правило, мало прибавляют к выразительности пластического образа — а если не прибавляют, значит мешают ему. Нужно заметить, что специфическое для скульптуры «чувство объема» принадлежит к категории высокоразвитых эстетических чувств и вырабатывается сравнительно поздно. Подобно тому, как художник-скульптор обретает настоящую зрелость мастерства уже в поздние годы своей жизни, так и человечество создает полноценную скульптуру лишь на высоких стадиях своего художественного развития. Чувство линии, силуэта и даже цвета формируется раньше (см. у Маркса: «Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»<sup>1</sup>.) Скульптура, как изготовление объемных изображений, не моложе, чем рисунок на плоскости, вероятно, их становление происходило одновременно, но древнейшие статуи гораздо примитивнее древнейших рисунков. Палеолитические рисунки подчас поразительны по

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 173.

верности и остроте своих очертаний, палеолитические и неолитические круглые скульптуры примитивны и грубы по своей пластической форме. Элементарность пластического мышления дает себя знать даже, например, в древних китайских монументальных скульптурах эпохи Хань (II в. до н. э.— II в. н. э.). Колоссальные по размеру, ханьские лошади, быки и тигры тракуются как двусторонний рельеф: объем их не мыслится как нечто пластически единое, а составляется как бы из двух выпуклых силуэтов, справа и слева, если же смотреть на эти статуи в фас, то они выглядят бесформенными. Между тем плоские рельефы этой же Ханьской эпохи отличаются замечательной живостью, легкостью и изяществом линейного рисунка. Подлинно пластичной китайская круглая скульптура становится уже в эпоху Тан, в период общего художественного расцвета; уже в Минскую эпоху и позже вновь можно наблюдать падение пластического чувства и измельчение пластических форм.

Таким образом, пластическая культура — это продукт высокого общего эстетического развития; она требует особо ответственного и бережного отношения к себе. Нельзя достаточно высоко оценить самоотверженный труд художников, взявших на себя задачу обогащения и развития строгой пластической концепции; к таким художникам принадлежит в наше время, например, выдающийся советский скульптор Матвеев. Если даже работы этого художника меньше говорят непосредственному чувству, чем произведения Мухиной, Голубкиной или Коненкова, — его заслуга в глубоком культивировании тех качеств, которые составляют почву для расцвета скульптурной классики. (Илл. 13).

Специфичность пластического языка скульптуры определяет ее извечное тяготение к показу обнаженного тела. Одежда ведь тоже атрибут для скульптуры, во многих случаях необходимый, но необходимость его часто преувеличивается. Прекрасная музыка греческих драпировок не заслоняла, а лишь оттеняла и подчеркивала музыку человеческого тела: одежды изображались, как струящийся покров, под которым тело обрисовывалось мягкими, обобщенными массивами (это особенно видно на задрапированных танагрских статуэтках), а местами они падали свободным каскадом складок, рисунок которых контрастно гармони-

ровал с округлостями тела. Характер греческой одежды — туники и пеплоса — был выигрышен для решения пластических задач.

Очень выразительны и драпировки в средневековой скульптуре, иногда уподобленные каннелюрам колонн, иногда образующие драматические изломы. У скульптора XIV века Клауса Слютера есть прекрасные изваяния «плакальщиц» (для гробницы Филиппа Смелого); одна из этих фигур, стоящая совершенно прямо и неподвижно, целиком, с головы до ног, скрыта ниспадающей хламидой, закрыто капюшоном и лицо — виднеются только губы, и под складками хламиды едва угадываются выпуклости сложенных рук. Редко можно встретить столь совершенный, столь монолитный образ немой скорби — а выражен он всего лишь строгими ритмами драпировок. (Илл. 10).

С современным костюмом дело обстоит по-другому, поэтому вполне естественно, что в скульптуре его точная, «атрибутивная» передача не всегда желательна. В интересах выразительности пластической идеи костюм может иногда передаваться условно и упрощенно, и это не означает нарушения реалистического принципа в скульптуре. Нас коробит, когда мы видим на полотнах академических живописцев конца XVIII и начала XIX века, посвященных сюжетам из русской истории, людей, задрапированных в подобия античной тоги или одетых в длинные рубахи и подвернутые штаны — условное изображение русской «простонародной» одежды. В живописи это выглядит фальшиво. Но в памятнике Минину и Пожарскому и короткая тога Пожарского, и рубаха Минина — вполне на своем месте: они выполняют роль сдержанных, скупых атрибутов, указывая на сословное различие князя-полководца и «гражданина Минина», и вместе с тем — они не мешают пластике фигур.

Обнаженное тело и условно решенное платье — это то, что способствует полноценности пластического выражения, и чего совершенно напрасно стараются избегать во имя ложного представления о реализме, отождествляемого с атрибутивностью.

Разумеется, вовсе без атрибутов скульптура и не может, и не должна обходиться. Но условием их действительности является включенность в общую пластическую идею.



Опыт Мухиной, которая была, как известно, горячим пропагандистом новых, современных форм аллегории, очень поучителен и нагляден. Вот ее скульптурная группа «Хлеб» (из числа групп, предназначенных для Москворецкого моста.— Илл. 14). Казалось бы, для выражения темы урожая, земного плодородия само собой напрашивалось использование мотива, связанного с сельскохозяйственным трудом, и соответствующего типажа. Однако Мухина избрала путь и более свободный и более богатый по насыщенности пластической идеи. Движение двух женских фигур, сидящих на снопах и держащих снопы поднятыми руками, не имеет определенного прообраза в каком-либо моменте действия людей, занятых уборкой урожая. Но присмотримся к этим фигурам, дополним впечатление круговым обходом — и мы почувствуем плавный, музыкальный, пружинящий ритм непрерывно дрящегося и развивающегося движения, который очень сродни общему характеру, общему ритму полевых работ. Эти две девушки не просто красуются, придерживая пышный сноп своими точеными гибкими руками. Первая девушка, обнаженная, как бы передает эту ношу второй и сама при этом распрямляется, вторая принимает сноп на свои плечи и наклоняет голову под его тяжестью. Композиция пластических масс такова, что наш взгляд следует затем вниз, а другой сноп, положенный наискось между женскими фигурами, снова переводит его на первую фигуру, и мы снова чувствуем, как она выпрямляется. Так непрерывно чередуются склонение и выпрямление, усилие и облегчение, и в этом звучит музыка труда, но труда свободного, гармонического. Юные тела чужды всякой размягченности и заглаженности, в них ощущается напряжение действия, но вместе с тем грация свободы и непринужденности: труд — естественное состояние человека. Такая трактовка является чем-то новым в искусстве, ею обусловлено очень современное звучание этой скульптуры.

Снопы здесь играют роль атрибутов, но они, как видим, не «приданы» фигурам в качестве пояснительного ярлыка, а являются непременным элементом композиции. Связь же пластической концепции с идеей «урожая», «труда», «произрастания», «плодородия» (все это заключено в данном образе) осуществляется не только через атрибуты, но посредством всей композиции в целом. Избежав всякой

иллюстративности, Мухина достигла цели: пластическая идея ее группы говорит сама за себя.

Помимо «языка тела» и композиции пластических масс для скульптурного образа специфичны еще следующие моменты: он строится с учетом своеобразия материала и взаимодействия с окружающей средой — архитектурной или природной.

### ЗНАЧЕНИЕ МАТЕРИАЛА. ВЯЯНИЕ И ЛЕПКА

Чувство материала, понимание его возможностей, умение претворить в материал пластические идеи, почерпнутые из познания живой природы, имеет особое значение для скульптора. Материал — это тело создаваемых им существ, плоть, в которой они должны далеко пережить природную, и потому выбор и способ обработки материала имеет не внешнее, а самое органическое, внутреннее отношение к образному замыслу. «Физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры» (Маркс)<sup>1</sup>.

Часто говорят, что скульптор должен не подчиняться материалу, а овладевать им, подчинять его себе. Это вполне справедливое требование меньше всего может означать насилие над природой материала или игнорирование ему присущих особенностей. Скульптор, которому безразлично, в каком материале будет выполнена его работа, — не скульптор. Власть над материалом заключается в сознательном извлечении из него всех преимуществ, которые он может дать, всех оттенков, которые он может сообщить пластическому образу.

Прежде всего имеет значение самое простое: соответствие внешнего вида и свойств материала характеру задуманного образа. Мрамор с его светлой, нежной, сквозистой поверхностью, допускающий тонкую и мягкую моделировку, всегда был незаменимым для воплощения чувственного начала в скульптуре. Впечатление живого, как бы дышащего и пульсирующего человеческого тела нигде не достигается с такой полнотой, как в мраморе. У греков, так ценивших чувственное жизнеспособие, излюбленным

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 77.

материалом был паросский мрамор — слегка желтоватый, покрывающийся от времени нежным матовым налетом, и очень сильно просвечивающий. Теплота тона и способность пропускать свет делала паросский мрамор идеальным аналогом человеческого тела. Бронза превосходно приспособлена к передаче динамических состояний и к выявлению четкой конструкции. В отличие от хрупкого и тяжелого мрамора, не допускающего нарушений компактности формы и устойчивого равновесия в положении статуи, бронза дает возможность сильного расчленения формы, передачи стремительного движения; в ней возможны такие «рискованные» композиции, как, например, статуэтка Меркурия работы Джованни да Болонья, где Меркурий изображен в полете, опирающимся только на кончики пальцев левой ноги. Многие греческие статуи выполнялись в бронзе, и римские копиисты, повторяя их в мраморе, были вынуждены добавлять подпорки и перекладыны, очень обезобразившие композицию. Не только благодаря своей легкости и чеканности, но и по виду своему бронза способна подчеркивать динамизм: легко поддаваясь полировке, темная и сверкающая, она создает обилие ярких бликов, контрастирующих с затененными местами; материя предстает как бы льющейся, искрящейся, что усиливает ощущение подвижности; одновременно бронза дает отчетливый ясный силуэт, оттеняющий характер и устремленность движения.

Дерево позволяет разнообразить фактуру поверхностей и предоставляет самые богатые возможности для «оживления» изображения с помощью своих естественных напластований, рисунка волокон.

Испокон века принятыми в скульптуре материалами — глина, камень, дерево, бронза, кость — не исчерпывается их диапазон в наше время. Новые задачи пластики, ее размах вызывают на поиски новых материалов, наука и индустрия приходят в этом на помощь искусству. Достоянием скульптуры становятся различные сплавы, стекло, сталь, пластмассы. В. И. Мухина была большим энтузиастом этих поисков. Ее «Рабочий и колхозница» — новаторское произведение и по своему материалу: нержавеющей сталь оказалась именно таким материалом, который позволил, применяя новейшие заводские методы сварки, создать произведение колоссального размера и вместе с тем необычайно динамическое по композиции, пространственному развороту,

смелое по силуэту. В другом материале были бы невозможны горизонтально отлетающие шарфы, которые так обогащают композицию группы, пластически усиливая идею стремительного шага-полета. Кроме того, сталь внесла новое в скульптурный образ благодаря своим отражающим свойствам. «Она бесцветна и принимает все оттенки дня: на заре она розовая, в грозу — грозовая, а вечером — золотая»<sup>1</sup>.

Мухина искала нового и в области камерной пластики, и здесь была искателем-новатором. Ее интересовала проблема использования стекла в скульптуре. Это интересное начинание еще должно быть освоено. В портретах стекло не всегда выглядит оправданным, но небольшая статуэтка Мухиной «Сидящая женщина», исполненная из стекла, открывает новые поэтические горизонты перед скульптурой. Она излучает мягкое сияние и кажется пронизанной воздухом, погруженной в мерцающую зеленовато-голубую среду.

Каждый материал таит в себе нечто своеобразное, и это своеобразие должно отвечать внутреннему характеру замысла, а также и характеру самого объекта. Советский анималист Ватагин, рассказывая о своей работе, говорит, например: «Камень лишен живой теплоты дерева, к его гладкой холодной поверхности неприятно прикасаться. В нем не может быть воссоздана теплая поверхность млекопитающих. Но гладкая и холодная кожа змей или земноводных очень хорошо выражается в камне»<sup>2</sup>.

Но проблема материала не исчерпывается поисками звучания материала объекту. Она глубже и сложнее. Ведь каждый материал имеет и свои собственные закономерности — весовые, структурные, фактурные, которыми природный объект не обладает, то есть он обладает иными. Поэтому соответствие никогда не бывает простым, а в нем всегда содержится некий конфликт, столкновение противоположностей.

Содержательную постановку этого вопроса мы находим в статье А. Бассехеса «Творчество А. Т. Матвеева и проблемы скульптуры». Автор ее пишет: «Скульптор

---

<sup>1</sup> Л. Тоом и А. Бек, «Рабочий и колхозница». Устные воспоминания В. И. Мухиной, записанные писателями. — Журн. «Искусство», 1957, № 8, стр. 36.

<sup>2</sup> В. Ватагин, «Изображение животного», М. «Искусство», 1957, стр. 142.

выражает, а не копирует природу, и притом в материалах, обладающих иной прочностью, иной весомостью, чем человеческое тело. Мера и природа одного здесь познаются путем сопоставления с мерой и природой другого. Соразмерное в природе нередко оказывается слишком тяжелым в скульптуре. Наклоненная голова, может быть, уже не найдет достаточной опоры в шее, в распределении ниже лежащих частей, и поэтому потребуется ее облегчение. Вытянутая рука может быть укорочена, уплотнена для того, чтобы она крепче связалась с монолитом всей статуи, с тем движением, которым эта статуя проникнута»<sup>1</sup>.

Мы вновь здесь встречаемся с частной разновидностью закономерного конфликта между материалом жизни и материалом искусства — конфликта, плодотворное решение которого лежит на пути осмысленного синтеза, а не одностороннего отрицания какой-либо одной стороны противоположности. Нужно выразить одно через другое — причем так, чтобы в результате возникло новое качество — качество художественного образа. Говоря просто, статуя не есть живое тело и не есть камень; она — каменное тело, заключающее в слиянии, в синтезе, закономерности и того и другого. На той грани, где происходит столкновение и затем объединение в новое качество свойств тела и камня, реализуется и образный замысел художника: он приобретает здесь свое реальное бытие, свою художественную форму.

Твердый, крупнозернистый гранит требует для своей обработки больших обобщенных планов: такова его природа. Тем самым он удерживает художника от слишком большой детализации и побуждает выявлять основные массы, ясную и мощную логику их соотношения. Материал большой прочности и долговечности, не поддающийся мелкой ювелирной обработке, гранит как бы сам наводит на идею монументальности, на особый путь претворения реальных форм. (Илл. 6). В этом смысле гранит наложил определенный отпечаток на весь стиль древнеегипетской скульптуры. Другие пути таятся в кости, глине, металле. Материал контролирует замысел художника, дисциплинирует его, указывая рамки, и словно подсказывает ему, какое движение, какой пластический мотив заслуживают быть в нем уве-

---

<sup>1</sup> Журн. «Искусство», 1940, № 3, стр. 68—69.

ковеченными и в каком направлении должно вестись общение.

Микеланджело, как известно, придавал очень большое значение монолитности объема статуи и говорил, что хороша та скульптура, у которой, если ее скатить с горы, не отломается ни одна часть — настолько целостна ее масса. Что же это — требование, продиктованное свойствами природного тела или свойством материала? Конечно, материала, и притом определенного материала — мрамора, в котором Микеланджело и выполнял большую часть своих произведений. Но разве это значит, что Микеланджело пассивно подчинялся материалу или выдвигал какие-то безразличные к содержанию требования? Нет, в этой, подказанной материалом, пластической массивности, сохраняемой цельности каменного блока великий ваятель находил нужный ему художественный язык для выражения своих идей. Монолитность объема согласуется с особым строем пластических телодвижений: именно таких, когда динамика тела уподобляется сжатой, но не развернутой пружине, — конечности сближены с торсом, все части тела повышено массивны, и, значит, мускулатура напряжена; ее напряженности отвечает напряженный изгиб всего корпуса, при котором его нижняя и верхняя части разно направлены. Иначе статуя тяготела бы к фронтальности, а фронтальность сама по себе противоречит массивности каменной глыбы, имеющей глубину. Так мраморный блок, из которого Микеланджело собственноручно высекал свои статуи, руководясь только приблизительно намеченной глиняной моделью, помогал ему определить характер их движения: бурный, напряженный и как бы скованный. Но так и был внутренний идейный пафос созданий Микеланджело. В них выражается могучий порыв, не находящий разрешения, неослабевающая воля, вечно дрящущая трагедия. Его связанные и рвущиеся на волю «Пленники» — это совершеннейшие по образной силе произведения, и вместе с тем — идеальные примеры «ожившего камня», сохраняющего свою, если можно так сказать, «каменную сущность».

Действительно, в произведениях Микеланджело наряду с глубоким знанием анатомии, которым он обладал, мы найдем много такого, что идет именно «от камня». Почти нигде у его статуй нет свободно отведенных в сторону, отделенных от корпуса рук; бугры мускулов нередко пре-

увеличены, преувеличивается толщина шеи, словно уподобляемой могучему приземистому стволу, несущему голову, округлости бедер тяжелы и массивны, подчеркиваются их глыбистость (см., например, ноги «Мальчика» в Эрмитаже). Женские тела лишены мягкой обтекаемости: они так же мускулисты и суровы, как мужские, близки к ним и по пропорциям. Это поколение титанов, которых твердый горный камень одарил своими свойствами.

Но такое использование особенностей камня, какое мы находим у Микеланджело, — не единственно возможное. Греческие мраморные статуи, в движениях которых больше покоя и непринужденности, чем мучительного порыва, не обладают и повышенности монолитностью форм. Роден справедливо заметил, что «прекраснейшие статуи Фидия, Поликлета, Скопаса, Праксителя и Лизиппа разлетелись бы вдребезги, не докатившись до конца»<sup>1</sup>. Греки «допрашивали» мрамор иначе: для них важнее была его чувственность, способность выразить жизнеподобие в очищенных красотой самого материала формах. Мрамор способен передать всю нежность рельефа тела, и вместе с тем он своей плотностью, девственной чистотой тона облагораживает тело: сохраняя жизненность, возвышает его над «физиологичностью». И мрамор, который преимущественно употреблялся в Греции, был, по-видимому, другим, чем твердый каррарский мрамор, используемый Микеланджело: более податливым, более прозрачным и светоносным, теплым по оттенку.

Красота фактуры и тона материала, сама по себе иная, чем фактура и тон живого тела, может создавать ощущение вечности, нетленности тела. В Шанхае хранятся две большие статуи Будды, высеченные из цельного куска нефрита. Удивительный, молочно-опаловый тон этого драгоценного материала определяет эффект этих статуй: они кажутся живыми и вместе с тем «божественными».

Как общее правило, то, что закрепляется в твердых материалах, скульптор выполняет сначала в глине (или воске), самом послушном и пластичном из всех скульптурных материалов, но не обладающем необходимой прочностью. С глиняной скульптуры делается гипсовый отлив,

---

<sup>1</sup> О. Роден, Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзеллем, стр. 198.

который затем уже служит моделью для воспроизведения в камне или металле. Антокольскому принадлежит образный афоризм, характеризующий многостепенное становление скульптурного образа: «Глина — это жизнь; гипс — смерть; мрамор — воскресение»<sup>1</sup>. Чтобы «воскреснуть» для долгой и прекрасной жизни в мраморе, живое, но непрочное создание из глины должно пройти стадию «умерщвления» в гипсе.

Однако соотношение между собой этих стадий существенно менялось. Еще в эпоху Возрождения глиняная модель рассматривалась как подготовительный эскиз, не доводимый до законченности, а основная работа скульптора велась в материале. Перевод в материал не был механическим: старые мастера сами работали в мраморе, то есть лепка была для них лишь предварительным этапом, главным же было ваяние в собственном смысле слова — высекание фигуры.

В новое время акценты перемещаются. Большинство скульпторов только лепит из глины, и в глине же доводит свою работу до завершенности; перевод ее в материал поручается мраморщикам, которые делают это, руководясь способами механического, возможно более точного переноса.

Эти перемены имели очень серьезное значение и влияли на самое понимание скульптурного образа. Ведь лепка и ваяние — процессы далеко не однозначные, в известном смысле они даже противоположны. Их разница постоянно подчеркивается в ренессансных трактатах. Ваяние основано на удалении и излишнего материала, на «высвобождении» статуи из глыбы, в которой она заключена. Лепка — напротив, на добавлении материала; в этом смысле она более родственна живописи, где изображение тоже создается постепенным наложением красок. Несомненно, первое более специфично для скульптуры. Микеланджело был убежденнейшим ваятелем и понимал скульптуру только как «высвобождение». Он прямо говорил: «Под скульптурою я подразумеваю ту, которая осуществляется путем удаления (частей материала), та же, которая идет путем добавления, схожа с живописью»<sup>2</sup>. С этим, конечно, связана и излюбленная им монолитность объемов. Микел-

<sup>1</sup> Приводится в «Дневнике» А. С. Суворина, М.— Пг., изд. Л. Д. Френкель, 1923, стр. 68.

<sup>2</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 179.



анджело видел задуманный им образ в глыбе камня: работа заключалась в том, чтобы извлечь его оттуда, удаляя все, что не есть образ. При этом в работе ваятеля возникают такие трудности, каких не существует при лепке: не говоря уже об огромной затрате физической энергии, побеждающей сопротивление материала и все время направляемой воспламененной творческой мыслью, ваятелю необходима точность, безошибочность суждения глаза и действия руки. Удалив по ошибке то, что не следовало удалять, он уже не сможет добавлять, отнимать и вновь добавлять столько, сколько сочтет нужным. Ваяние культивирует способность «мысленного зрения» — художник должен видеть будущую статую в своем воображении с такой ясностью, как будто она уже существует, — и предельную уверенность руки, чтобы каждое ее движение, каждый удар молотка были направлены прямо к цели.

Специфика ваяния вызвала к жизни особый поэтический мотив, возможный только в скульптуре, — мотив рождения, возникновения фигуры из аморфной массы. У самого Микеланджело есть незаконченные произведения, очень ясно свидетельствующие о методе его работы и одновременно приобретающие особый внутренний смысл, — весьма возможно, что Микеланджело умышленно создавал впечатление незаконченности, чтобы оттенить этот смысл. (Илл. 11). Таковы его «Апостол Матфей», предназначенный для флорентинского собора, и «Пробуждающийся раб», относящийся к фигурам для гробницы Юлия II. Обе эти статуи еще не отделились от каменного блока и как бы силятся вырваться из него свое могучее, бунтующее тело. Особенно выразителен «Пробуждающийся раб». Его напряженная грудная клетка и вся передняя часть торса уже на свободе, но часть запрокинутой головы, руки, ноги еще вязнут в густой каменной массе, и кажется, что эта масса сама его обволакивает, стремится удержать, — тем более яростными и героическими выглядят его усилия. Тут перед нами как бы символ самой скульптуры — искусства, рождающего людей из недр косной материи, в борьбе с ней дающего ясную форму бесформенности.

Подобные мотивы затем разрабатывались в скульптуре неоднократно; вполне намеренное их использование мы часто встречаем у Родена; несмотря на то, что сам Роден работал только в глине, он прекрасно чувствовал

специфику материала и пользовался приемами, рожденными в процессе воздействия на материал. У него это сопоставление фигуры и массива часто служило выражению излюбленной им темы материи и духа.

В свою очередь лепка, как таковая, тоже включает в себе свои, специфические образные возможности, уже более близкие к живописным. И максимум их был извлечен именно скульптурой нового времени. Здесь можно провести известную параллель с функцией рисунка в старом и новом искусстве. В старину рисунок не мыслился как самостоятельный вид или разновидность искусства. Он был основой всех искусств, но его собственная жизнь протекала скрытно от глаз публики, в лаборатории художника: в виде подготовительных набросков, эскизов, картонов. Правда, любители-коллекционеры издавна собирали рисунки выдающихся мастеров, но сами мастера рассматривали их как подготовительный материал. Чем дальше, тем больше рисунок завоевывает самостоятельность и наконец вырастает в отдельный вид искусства — графику.

Подобным же образом и лепка из вспомогательного средства скульптуры постепенно вырастает в нечто самостоятельное. Теперь и многие мраморные скульптуры являются не чем иным, как закреплением эффектов, полученных в глине, обусловленных крайней послушностью, мягкостью, вязкостью глины.

Сама фактура глины, шероховатость ее поверхности, как бы следы пальцев, мнущих этот податливый материал, закрепляются в камне, а чаще всего в гипсе, который поэтому приобретает права самостоятельного скульптурного материала, дальнейшего перевоплощения глины.

Появление «живописной» скульптуры, всецело исходящей из возможностей лепки, нередко осуждалось, как «импрессионизм», как упадок скульптуры. Однако это не вполне справедливо. «Живописная» лепка Родена и Голубкиной внесла в скульптуру много новых ценностей. Скульптуры Голубкиной, подобно живописи маслом, «оживают» только при взгляде на них с известного расстояния, а вблизи представляются лишь «мазками», как будто вовсе не связанными с конструкцией. Вместо глаз, например, могут быть даны затененные углубления, на расстоянии же возникает впечатление живого взора «смотрящих» глаз, какого не может дать тщательно вылепленное глазное яблоко.

«Живописная» скульптура является закономерным и очень интересным ответвлением пластического искусства, основанным на разработке того, что может дать лепка. Вредно другое — пренебрежение принципами ваяния или нивелирующее смешение их с принципами лепки. Безусловно вреден отказ скульпторов от самостоятельной работы в материале, который ведет к утрате чувства материала и к обезличиванию скульптурных методов.

Скульпторы, передоверяющие исполнение своей работы мраморщикам, хорошо знают, какой ущерб это наносит их замыслам. Равнодушная рука копировщика искажает замысел художника и нередко искажает так, что художник, проводя завершающую обработку поверхности, уже не может исправить того, что испорчено. Но даже если перевод в материал совершен безукоризненно точно — такое произведение все-таки является плодом художественного компромисса. Мрамор в этом случае теряет свою специфическую выразительность: он воспроизводит глину, выступает, как инобытие глины, а не как органическая плоть образа. Задуманное и целиком выполненное — вылепленное — в глине не должно с полной точностью повториться в камне, так как природа камня — другая, и способ «нахождения» образа в камне, путем высекания, тоже другой.

Многие большие художники решительно отрицали — и на практике и в теории — такой способ создания скульптурных произведений, когда сам скульптор только лепит, а готовое произведение является по существу лишь механической копией, выполненной чужими руками. Против этого восставали и Майоль и Гильдебрандт. Антокольский, как правило, сам не работал в камне, но некоторые его вещи были исключением из этого правила, и именно этими вещами он особенно дорожил. Это, между прочим, свидетельствует Стасов. В письме Третьякову он упоминает (речь идет о статуе Антокольского «Христианская мученица», разбитой при перевозке), что эта статуя была «его любимая, и где он так много сам работал из мрамора, вопреки обыкновению»<sup>1</sup>.

В книге «Изображение животного» советский скульптор Ватагин вновь поднимает этот серьезный и насущный для

---

<sup>1</sup> «Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова», М.—Л., «Искусство», 1949, стр. 162.

всякого скульптора вопрос. Ватагин также решительно осуждает «принцип, воспитанный старой Академией, — скульптор только лепит, а мастер может перевести скульптуру в любой материал»<sup>1</sup>. «В своих скульптурных работах, — говорит Ватагин, — я не пользовался, за исключением трех-четырех портретов, этим способом перевода... Я всегда стремлюсь обрабатывать материал с самого начала, преодолевать сопротивление упрямого материала, подчинить его стихийную форму форме, мной воображаемой»<sup>2</sup>.

В этом и заключается подлинная власть скульптора над материалом. «Бегство» от материала, нежелание и неумение над ним работать означает пассивность, слепое подчинение ему, и серьезное обеднение художественных средств скульптуры. Как на одно из печальных следствий такого положения вещей, можно указать на губительное засилие гипсовых слепков, представляемых на выставки в качестве самостоятельных и законченных скульптур. Гипс — самый мертвый, самый невыразительный из всех материалов, в котором можно только копировать, но не творить, — занял неподобающее ему большое и самостоятельное место.

В разнообразии и многогранности художественного языка нашего времени язык лепки, язык мягких и податливых пластичных материалов имеет законное право на существование наряду с мужественным и энергичным языком ваятеля. Но они требуют разграничения и сознательного отношения к себе, как к художественной форме, призванной выражать то или иное содержание. Образ, задуманный в глине, естественно живет в терракоте, майолике, фарфоре. Если он переводится в мрамор — он сознательно видоизменяется самим художником. Все равнодушно повторяющий и все нивелирующий, тусклый гипс едва ли может претендовать на роль, большую, чем вспомогательная, промежуточная, которую отводит ему Антокольский в приведенном выше изречении.

Нам остается затронуть вопрос о цвете в скульптуре. По-видимому, на него не может быть однозначного ответа. Как известно, скульптура в древности и в средние века раскрашивалась, хотя, по всей вероятности, это и тогда не

---

<sup>1</sup> В. А. Ватагин, Изображение животного, стр. 157.

<sup>2</sup> Там же, стр. 158.

было всеобщим правилом. Архаические «коры», танагрские терракоты несут явственные следы раскраски. Но едва ли раскрашивалась темная полированная бронза. Вероятно, во многих случаях применялась частичная подцветка — например, выделение цветом глаз, зрачков статуи, а также инкрустация из разноокрашенных материалов, частичная позолота, и т. д.

В XVIII—XIX веках полихромная скульптура была совершенно вытеснена одноцветной. Академии этого времени возвели в принцип и сделали своей традицией полный отказ от цвета, якобы лишаящего скульптуру ее классического «благородства»: «благородными» признавались только статуи из белого полированного мрамора, которые Стасов не без остроумия называл «белыми привидениями». Конечно, такое понимание классической традиции было превратным. В XIX веке уже много писали и говорили о возможности применения окраски скульптуры, к горячим сторонникам полихромии принадлежал и Стасов. Однако до сих пор опыты такого рода крайне немногочисленны и робки, исключением является только мелкая декоративная скульптура, керамика и фарфор.

Нет оснований думать, что полихромная скульптура должна будет возобладать над монохромной: последняя, по-видимому, сохранит свою распространенность. Цвет не принадлежит к коренным, специфическим средствам скульптуры, говорящей языком пластики. Отношения пластических масс воспринимаются яснее и целостнее при отвлечении от их натуральной окраски, светотеневая концепция статуи, не разбиваемая различиями цвета, звучит цельно и мощно в однородном, едином по тону материале.

Но при всем этом эмоциональная действенность цвета не должна быть в пренебрежении; во многих случаях его умелое и тактичное применение может дополнить и обогатить эстетическую эффективность скульптуры, внося в нее тот элемент разнообразия многосторонности, смелого синтеза различных художественных приемов, который составляет черту современного стиля. Особенно интересные возможности заключены в сочетании разноокрашенных или различно тонированных материалов: например, мраморов различной натуральной окраски, дерева, майолики и пр. Но, разумеется, цвет в скульптуре — это не то, что цвет в живописи. Он неизбежно условен. Ньюансиро-

ванная, светотеневая окраска для скульптуры исключена — уже по той причине, что скульптура, как трехмерное тело, существует в реальной пространственной среде. Оттенки и нюансы цвета, наблюдаемые нами в природе, зависят от воздействия света и воздуха, поэтому они непрерывно изменяются. «Живописная» окраска скульптуры приходила бы в непримиримое противоречие с реальным ее освещением и была бы антихудожественной.

#### СКУЛЬПТУРА И ОКРУЖАЮЩАЯ СРЕДА. ОСОБЕННОСТИ СОДЕРЖАНИЯ СКУЛЬПТУРЫ

Скульптура — единственное из изобразительных искусств, создающее не видимость предметности, а самую предметность, как таковую, создающее подобия живых существ в их телесности.

Поэтому статуя не есть только изображение — она прежде всего нечто сущее само по себе: медный всадник, каменный лев, фарфоровая балерина и пр. Эти неподвижные, но полные затаенной жизни существа тяготеют за творничеством в музеях; их настоящее место там, где живут и действуют люди: площади, набережные, парки, общественные и жилые здания, фасады и интерьеры. Скульптура чудесным образом раскрывается и расцветает в этой подвижной, деятельной среде, причем сама участвует в ее жизни: статуи стоят на страже города, торжественно встречают гостей у подъездов домов, танцуют вокруг фонтанов, печально склоняются над могилами. Их несколько не унижают, а даже придают им особую прелесть самые прямые «служебные» функции — поддерживать своды, направлять струю воды, а для камерных статуэток — исправлять должность ковшей, шкатулок, подсвечников. Скульптура трудолюбива. Прирастая к архитектуре, она охотно превращается в колонну, в капитель, в замковый камень, в обрамление наличника, в завершение водосточной трубы. Изолированная от среды, скульптура гаснет.

Скульптуре свойственно не столько изображение внутри себя каких-нибудь конкретных действий, и тем более не повествование о них, сколько реальное взаимодействие с тем, что ее окружает и что не есть часть ее самой. Она —

не зрелище, не картина, которую надо рассматривать, отвлекаясь от всего остального и погружаясь в ее собственный, замкнутый в себе мир. Может быть, наилучшая скульптура — как раз та, которая раскрывается в своем подлинном содержательном богатстве при таком общении с ней, какое не сводится к акту специального осмотра, а складывается из многократных и разнообразных аспектов ее восприятия — то пристального, то беглого и попутного, то издали, то вблизи, то при дневном, то при искусственном свете, иногда как часть общего архитектурного пейзажа. Знаменитый памятник Петру I Фальконе (илл. 15) выражает себя в разных оттенках не только при круговом обходе, но и в зависимости от того, пустынна ли площадь или заполнена народом, идет ли снег или кругом зеленеют деревья; он приобретает новую значительность ночью, при лунном свете (как написал его Суриков), неуловимо меняется от состояний Невы, — и должно быть, особенно грозным он был во время сокрушительного наводнения, что и дало Пушкину замысел его великой поэмы.

Этот особый характер скульптуры — способность смешиваться и взаимодействовать с окружающим, восприниматься больше как «сущее», чем как «изображенное», — зависит именно от ее полной и действительной предметности.

Эту черту скульптуры еще Гегель выделил, как основную, и опирался на нее в своем философском обосновании места скульптуры в эволюции форм искусства. Как известно, Гегель в скульптуре видел род искусства, призванный быть выразителем классического идеала, а особенность классического идеала, по Гегелю, заключается в полной адекватности духовного содержания телесному явлению. «На этой ступени дух охватывает себя вначале лишь постольку, поскольку он выражает себя в телесном и имеет в нем свое однородное ему существование. Искусство, берущее своим содержанием эту ступень духовности, призвано поэтому оформить духовную индивидуальность как явление в материальном и притом в непосредственно материальном, материальном в собственном смысле. Ибо и речь, язык, также представляет собою самообнаружение духа во внешности, но в такой объективности, которая, вместо того чтобы обладать значимостью в качестве непосредственного конкретного материального, становится со-

общением духа лишь как звук, как движение... Непосредственная же телесность — это, напротив, пространственная материальность, например, камень, дерево, металл, глина в полной трехмерной пространственности»<sup>1</sup>.

В данном случае Гегель исходит из глубокого наблюдения о слитности и нераздельности в скульптуре внутреннего и внешнего, духовного и телесного. «...Скульптура из объективного содержания духа должна брать для себя предметом лишь то, что допускает полное выражение во внешнем и телесном»<sup>2</sup>... — говорит Гегель, и здесь он прав, хотя материалистическая эстетика выразила бы эту мысль в иных категориях и иной терминологии. Но, стремясь достичь Гегеля материалистически, мы должны признать важность этого наблюдения. Действительно, если во всяком искусстве, во всяком художественном образе есть некоторое единство двух сторон: внутренней и внешней, содержания и способа его выражения (а это действительно так); если, говоря опять словами Гегеля, «внутреннее просвечивает во внешнем и дает себя познать посредством последнего»<sup>3</sup>; если далее, несмотря на неразрывность этих сторон в художественном образе, мы все же можем мысленно их разграничить и, следовательно, они — не одно и то же, — то, очевидно, первая сторона, содержание, должна сама в себе заключать потенциальные возможности выражения именно в той форме, какая предугазана данным видом искусства. Это во-первых. Во-вторых, сам характер связи содержания с формой, способ, которым одно выражается посредством другого, также неодинаков в каждом роде искусства. Здесь может быть разная мера непосредственности и адекватности выражения, а это, в свою очередь, имеет своим следствием то, что само выражаемое содержание дифференцируется: какая-то его сфера выражается прямо и непосредственно, а другие — лишь приблизительно, путем отдаленных и свободных ассоциаций, — причем тут уже многое остается на долю фантазии и работы мысли воспринимающего.

Чем больше форма, которой пользуется вид искусства, приближается к материальным природным формам — тем

---

<sup>1</sup> Гегель, Лекции по эстетике.— Соч., т. XIII, М., Соцэргиз, 1940, стр. 261.

<sup>2</sup> Там же, стр. 262.

<sup>3</sup> Гегель, Соч., т. XII, 1938, стр. 21.



прямее и определеннее выражается в ней сфера содержания, сращенная с прямым чувственным восприятием, и тем более тонкими, трудноуловимыми нитями связывается эта форма с отвлеченными от непосредственной чувственности сферами. Там, где материалом искусства является слово, — там, напротив, вся область духовного и интеллектуального получает выражение четкое и недвусмысленное, так как слово само есть обобщение и «теория», а все, связанное с прямыми чувственными впечатлениями, покоится на ассоциациях, намеках, метафорах и выражается больше через описание переживания явления, чем через описание его самого, в его объективности.

Последовательное повествование, развитие во времени, рассказ также являются наиболее специфическим способом выражения для искусства слова, потому что это тоже собственно интеллектуальная область. Связывать следующие одно за другим явления в стройную цепь, выделяя существенные звенья и опуская несущественные, устанавливая их причинную связь, — это работа мысли. Именно поэтому искусство слова здесь не имеет соперников среди других видов искусства, а не потому, что оно вообще обладает свойством движения во времени. Музыка тоже обладает этим свойством, но было бы натяжкой говорить о повествовании в музыке.

Скульптура не только по сравнению с литературой, но и с другими видами изобразительного искусства предполагает форму, наиболее уподобляющуюся живым «творениям» природы, ближайшей, непосредственной сферой ее содержания действительно является то духовное, «что допускает полное выражение во внешнем и телесном». Поэтому можно и нужно говорить о «пластических идеях» в скульптуре, менее уместно — о «живописных идеях» в живописи, и совсем нельзя — о «языковых идеях» в литературе. Идея в литературе, выражаемая словами, остается сама собой, во всех ее мыслительных оттенках; идея в скульптуре существует только как пластическая.

Надгробное изваяние — фигура скорбящей женщины — дает нам пластический, и только пластический, образ печали. В конце концов впечатление от такого надгробия очень близко к тому, какое производила бы живая женская фигура, застывшая в немой скорби возле могилы. Но освобожденность от всего случайного, подчеркнутость пласти-

ческого выражения скорби и наконец то, что мраморная фигура будет пребывать здесь вечно и недвижимо и печали ее не будет конца, превращает ее в художественный образ. Этот образ — целиком в границах прямого чувственного впечатления, непосредственного переживания. Он не нуждается в таком развертывании, из которого нам становился бы ясен индивидуальный характер этой женщины, ее судьба, биография, ее размышления о жизни и смерти. Если такие ассоциации и возможны — они предоставляются творчеству зрителя.

Обратимся в этой связи опять к памятнику Фальконе. Если его внутренним содержанием является образ Петра — преобразователя России и основателя новой столицы, — то Фальконе воплотил именно те грани этого содержания, которые выразимы в телесном и пространственном. В повелительном жесте вытянутой правой руки — ладонью вниз, — в горделивой прямой посадке, выражающей и спокойствие и силу, в характере головы и лица, полного огненной энергии; наконец, в стремительном движении коня, взлетающего на утес и удерживаемого всадником на гребне волны, мы находим прекрасное пластическое выражение уверенной в себе силы, несокрушимой воли. Постановка памятника посреди широкой площади основанного Петром города, на берегу Невы, и портретные черты лица конкретизируют идею памятника, связывая его с определенным историческим событием и исторической личностью. Превосходно найденное место, богатство силуэтов, меняющееся освещение и пр. позволяют этой скульптуре жить и во времени, постоянно и многообразно взаимодействуя со средой.

Но, в свою очередь, длящаяся во времени жизнь памятника помогает и открывать в нем какие-то новые стороны, осваивать его ассоциативно все глубже и разносторонней, то есть проникать в те глубины содержания, которые сами по себе уже не могут быть прямо выражены скульптором и представляют собой ту сферу вольного и богатого опосредования, возможность которого в восприятии таит в себе всякое искусство, каковы бы ни были его прямые способы и средства выражения.

Мог ли, например, Фальконе — если бы даже хотел и думал об этом — непосредственно передать в памятнике не только черты Петра как создателя, но и внутреннюю про-

тиворечивость его деятельности? Ведь образ Петра во всей его реальной полноте включает огромное количество противоречий и трагических конфликтов. Конечно, выражение трагического доступно скульптуре — нам достаточно вспомнить Микеланджело. Но доступно ли сочетание победоносности и трагизма, целеустремленности и сомнений, блага и зла в пределах одной пластической композиции? Поддается ли языку пластики вся сложная, сокровенная внутренняя жизнь, в ее динамике, протекающая под покровами, подспудно, и не имеющая себе отчетливого аналога «во внешнем и телесном»?

Фальконе в памятнике Петру ограничился единственной сдержанной деталью — аллегорическим атрибутом, напоминающим о сопротивлении тайных врагов: это змея, попираемая конем. И то она введена главным образом потому, что, соединяя хвост коня с постаментом, змея способствовала большей устойчивости массивной бронзовой статуи. Фальконе говорил, что в распоряжении скульптора — «одно слово, и оно должно быть энергичным». Он и сказал такое слово. Он нашел классическое скульптурное решение образа Петра — психологически монолитное, цельное, возвышенное и в известном смысле даже одностороннее. Но этот один из возможных аспектов содержания был так полно и энергично воплощен, что в нем, хотя и не выраженные прямо, заключались потенции дальнейшего развития образа, которые могли быть осуществлены уже в восприятии — или другим видом искусства.

Какие это потенции — можно судить по поэме Пушкина «Медный всадник». Вполне очевидно, что не только исторический образ Петра сам по себе, а образ, воплощенный скульптором, вдохновил поэта. Уже в грандиозной увертюре поэмы: «На берегу пустынных волн стоял Он, дум великих полн», — мы чувствуем фальконетовского Петра. Когда он говорит: «Отсель грозить мы будем шведу, здесь будет город заложен», — мы воображаем себе тот самый выразительный жест руки, который найден скульптором. Ну а главная тема, сложнейшая поэтически-философская концепция «Медного всадника» — раздумья о столкновении между исторической необходимостью и правом на счастье загнанного человека, — имеют ли отношение к образу, созданному Фальконе? И да, и нет. Они имеют своим истоком этот образ, но ведут его дальше по тому пути, какой досту-

пен только художнику слова. Фальконе не помышлял о том, чтобы выявить противоречия исторической миссии Петра или чтобы оттенить жестокость его непреклонной воли. Он хотел лишь показать «личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны», овеянного сверх этого и воинской славой. Но как в облике реального, живого человека заключены многие и многие возможности, о которых можно догадываться, созерцая его в один какой-то момент, так и полная внутренней правды статуя дает толчок к таким догадкам и тем самым ее идея динамизируется. В лице Петра есть устрашающая властность, в композиции всего памятника — ощущение чего-то неотвратимого, грозно надвигающегося: это особенно ощутимо при подходе спереди — кажется, что конь готов растоптать того, кто на его пути. При этом нельзя ни на минуту забыть, что и конь, и всадник — это неуязвимый металл, не знающий сопротивления.

В творческом воображении Пушкина эти пластические грани образа «законодателя» выросли в нечто самостоятельное и стали зерном новой идеи, которая не выражена и не могла быть выражена в памятнике непосредственно, но таилась в нем, как одна из возможных ассоциаций.

Здесь уместно сказать несколько слов о своеобразных отношениях искусства слова и искусства скульптуры, о том, какое взаимодействие между ними возможно.

Своеобразие здесь заключается в том, что, как правило, не скульптура «иллюстрирует» литературный образ, а литературное произведение нередко является как бы договориванием, интеллектуальным раскрытием скульптурного образа; или поэт исходит, отталкивается от него, развивая свой собственный замысел.

Выполнять задачу иллюстрации скульптуре менее всего свойственно. Она для этого слишком «сама по себе». Динамический и гибкий литературный образ, с его непрерывно меняющимися и ускользающими очертаниями, не укладывается в незыблемую телесную определенность скульптуры. Конечно, были и есть скульптурные произведения, навеянные образом того или иного литературного героя. Но их немного, и кроме того, их связь с этим героем обычно не бывает внутренне обязательной, если только скульптура в этих случаях не воспроизводит уже всеми признанный «портрет», ранее найденный в графике (как,

например, фарфоровые портреты героев «Мертвых душ», исполненные Кукрыниксами уже на основе их графических иллюстраций).

Напротив, другие виды искусства могут брать своим предметом скульптуру; скульптура становится их сюжетом или элементом сюжета, так же как любое другое явление — реальный человеческий облик, пейзаж, памятник архитектуры. Те виды искусства, которые по природе своей связаны с непосредственной передачей движения, заставляют двигаться и неподвижную статую: здесь можно вспомнить «вскакивающего льва» в фильме «Броненосец «Потемкин». Искусство слова извлекает из скульптуры не только движение, но и внутреннюю рефлексию. «Медный всадник» у Пушкина скачет по пустынным улицам, преследуя бедного Евгения, и Евгений видит, как лицо Петра «мгновенно гневом возгоря, к нему тихонько обращалось».

Поэма Пушкина — не о произведении Фальконе, она лишь вдохновлена им. Но есть литературные произведения, которые с большим правом могут быть названы литературной иллюстрацией скульптуры, или, лучше сказать, литературной интерпретацией скульптурного образа.

Хотя и античная пластика, и античная литература пользовались общим источником — мифологией, и герои и сюжетные мотивы у них были общими, мы, пожалуй, не найдем среди античных статуй таких, о которых можно было бы сказать, что они иллюстрируют или воспроизводят какой-либо момент из современной им трагедии, поэмы, эпоса. Может быть, исключением является группа Лаокоона, но и то занимавший в свое время ученых вопрос: следовал ли здесь скульптор описанию Вергилия, или Вергилий следовал за скульптором, так и остался невыясненным. Зато известно очень много литературных произведений определенного жанра — стихотворных эпиграмм, интерпретирующих создания ваятелей. В кратких стихотворениях сочетается критическая хвалебная оценка (всегда относящаяся к «жизнеподобию» статуи) со своеобразными попытками «оживить» ее еще и литературно — выразить некие раздумья как бы от лица самой статуи. Так, «Эрот» Праксителя говорит устами его истолкователя-стихотворца: «Не стрелами чары я порождаю любви, только лишь взглядом дарю».

Греческие художники, видимо, чувствовали, что внутренняя и внешняя динамичность литературных героев, выражающих себя в слове, не сводима к уравновешенному покою скульптуры. Но из уравновешенного покоя с большим успехом может быть выведено движение, которое в нем скрыто таится, и потому именно литература способна интерпретировать пластику, а не наоборот.

Микеланджело-поэт и Микеланджело-ваятель — одно и то же лицо, один и тот же художник, но его творческая мысль никогда не движется от поэтических замыслов к скульптурным, с тем, чтобы вторые были раскрытием, обнаружением первых. И если есть у него движение от одного строя образов к другому, то оно опять-таки совершается в обратном порядке: создав «Ночь», Микеланджело посвятил ей четверостишие:

Отрадно спать — отрадней камнем быть.  
О, в этот век — преступный и постыдный —  
Не жить, не чувствовать — удел завидный...  
Прошу: молчи — не смей меня будить.

Это — литературное раскрытие образа «Ночи», но «Ночь» не есть раскрытие (или конкретизация) того, что сказано в этом стихотворении. Напротив, фигура «Ночи» в себе этот смысл «скрывает», таит его, как одну из возможных граней в неразложимом синтезе телесного, молчаливого пластического целого.

На пьедестале московского памятника Пушкину высечены знаменитые строки поэта, начинающиеся словами: «И долго буду тем любезен я народу...» Они слились в нашем сознании с памятником, как нечто неразрывное — хороший пример действительного синтеза поэзии и скульптуры. Здесь слова, разумеется, предшествовали скульптурному образу, и, кроме того, по своей художественной силе они несравненно выше. И все же — не памятник воспринимается как иллюстрация к словам, а слова — как дополнение к памятнику. Памятник, даже при его меньшем художественном значении, играет в этом синтезе роль чего-то первичного, основного, а соединенные с ним поэтические строки только высказывают нечто по поводу памятника (конечно, только в этом сочетании).

Уже из немногих приведенных примеров напрашивается еще одно наблюдение относительно взаимодействия скульп-

турного изображения и слова. Словесная форма всегда, при таком взаимодействии, бывает стихотворной.

Та возвышенность, которая внутренне органична для содержания скульптуры, находит себе отклик именно в поэтическом слове. Проза и скульптура плохо соединимы, в известном смысле антагонистичны. Стихотворная речь своей приподнятостью, афористичностью, лаконизмом и музыкальным строем более способна к ассоциативному развитию содержания скульптуры, а ее размеренный ритм родствен строгим гармонии и ритму пластических масс.

Произведения поэтов, написанные по поводу произведений скульптуры, никогда не имеют своей задачей создать их полный литературный эквивалент, это и невозможно и не нужно. Они высказывают переживания и раздумья, рожденные созерцанием статуи; а порой мы находим в них такое тонкое, сжато выраженное понимание особенностей скульптуры как особого искусства, которое трудно выразить иначе, чем на языке поэзии. Поэзия делает это лучше, чем растянутые прозаические описания. Вот, например, как точно передает Баратынский действие пластики на мысль и воображение:

Взгляни на лик холодный сей,  
Взгляни; в нем жизни нет;  
Но как на нем бывших страстей  
Еще заметен след!  
Так яркий ток, оледенев,  
Над бездною висит,  
Утратив прежний грозный рев,  
Храня движенья вид.

Поэтические «надписи» — это целый особый жанр, в свое время довольно широко распространенный: стихотворные медитации по поводу статуи, портрета, надгробные эпитафии и т. п. Можно пожалеть, что теперь этот своеобразный жанр заброшен поэтами и игнорируется художниками: такие произведения могли бы быть надписями в прямом смысле, их хочется видеть на пьедестале памятника. Многие наши скульпторы высказывались за сочетание архитектуры и скульптуры с каллиграфией, оно интересно уже в декоративном отношении. Но надписи могут иметь значение более глубокое, являясь поэтическими интерпретациями памятников. Это обострило бы силу воздействия скульптуры, повысило интерес к ней и было бы формой

синтеза противоположных, но не противоречащих друг другу искусств.

Однако синтез в этом случае основан на контрастных принципах, так как участвующие в нем искусства глубоко несходны по своим методам. И нужно признать ошибочными попытки строить концепцию пластического произведения по методам, аналогичным литературным, или отождествлять идейно-воспитательную роль скульптурных памятников с общественными задачами литературы.

Воспитательное и пропагандистское значение скульптуры по-своему не менее глубоко, чем у художественного слова, но оно — иное и по-иному осуществляется. Скульптура воспитывает тем, что облагораживает и возвышает самую среду, атмосферу, в которой живут люди. Она укрупняет, монументализирует и увековечивает истинно человеческое, возводит его в перл создания и делает наглядно-зримым, вещественно-простым. Постоянное присутствие среди нас прекрасных статуй, постоянное своеобразное общение с ними, пусть даже и попутное, вплетенное в повседневность (и даже непременно вплетенное в повседневность), исподволь воздействует на духовный мир. Изображение предстает, как сущее; духовное концентрируется в простом, цельном, телесном облике, и этот облик выступает во всем его достоинстве.



# ■ Ж и в о п и с ь ■



## ЖИВОПИСЬ — ВОПЛОЩЕНИЕ ВИДИМОГО

Очевидное отличие живописи во всех ее разновидностях от скульптуры — сведение реальных трех измерений к двум, проецирование на плоскость. О «самостоятельном бытии» живописных изображений говорить уже не приходится, так как живопись не создает предметы в их реальном пространственном существовании, а только запечатлевает оптическое явление. Картина, конечно, сама существует в пространстве и сама предметна, но ее предметность есть нечто постороннее ее художественной сущности — это всего лишь прямоугольный холст или доска, покрытые слоем краски. Тогда как в скульптуре само изображение есть материальный предмет: в статуе предмет и изображение совпадают.

Живопись подражает не столько самим предметам окружающего мира, сколько их изображению на сетчатке глаза, непосредственно различающего форму и цвет. Сфера живописи — видимость. Скульптура лишь частично связана со зрительным восприятием (и воспринимать, и создавать объемные изображения можно с помощью осязания), живопись связана с ним всецело. Столь же неиз-

бежно связана она со всей той сложной работой мозга, которой обусловлен процесс восприятия, переработки анализа и синтеза зрительных впечатлений у человека.

Свойство живописи — создавать образ видимого — побуждало к различным истолкованиям ее смысла и назначения в ряду других искусств. Микеланджело, Бенвенуто Челлини отдавали предпочтение «вещественной» скульптуре перед «красивыми призраками», творимыми живописью. Леонардо да Винчи, напротив, исходя из этого же свойства живописи, видел в ней царицу искусств и даже наук, так как глаз универсален, объемлет все вещи, всю красоту мира, улавливает многообразные связи вещей между собой, включая сюда «бестелесные», но зримые явления, как свет, тень, цвет, воздух, облака, блеск, туман — все то, что скульптуре недоступно, что она приносит в жертву своей вещественности.

Гегель оценивал «видимость» живописи как очередную ступень дематериализации духа, освобождения его от уз материальности — ступень, переходную от скульптуры к музыке, т. е. от одухотворенной телесности скульптуры к стихии внутреннего, бесформенного самого по себе чувства, которое в музыке пользуется внешним материалом звуков только как своим условным знаком. В живописи, согласно концепции Гегеля, внешнее еще не есть простой условный знак внутреннего, духовного, но уже и не есть само по себе нечто материальное: оно — видимость, иллюзия материи, но не сама материя. Эту ступень «восхождения духа» Гегель связывал с иным, по сравнению со скульптурой, образным содержанием: с большим углублением в душевный мир, дифференцированностью выражаемых душевных состояний, большей индивидуализацией образов.

Утверждение Гегеля, что скульптура как вид искусства исторически предшествовала живописи, едва ли верно. Но мысль о более гибкой, всеобъемлющей и индивидуализированной одухотворенности живописи по сравнению со скульптурой содержит в себе много истинного. В анализе видов искусств Гегель пошел гораздо далее Лессинга, который в «Лаокооне» рассматривает живопись как представительницу изобразительных искусств вообще, не затрагивая их внутренних различий между собой.

В общих чертах взгляд Гегеля на отличие живописи от скульптуры был принят и русской демократической

эстетикой XIX века. Белинский высказал его в статье «Разделение поэзии на роды и виды», где он, следуя Гегелю, рассматривает «лестницу искусств», подводящую к поэзии. Заметив, что сфера скульптуры шире и возможности богаче, чем у зодчества, но что она, однако, «не простирается на всего человека, а ограничивается только внешними формами его тела», Белинский затем говорит: «Живописи доступен весь человек — даже внутренний мир его духа; но и живопись ограничивается схвачиванием одного момента явления»<sup>1</sup>.

Не лишена интереса интерпретация гегелевского анализа видов искусств, которую мы находим в одном из юношеских сочинений Гоголя «Скульптура, живопись и музыка». Это своеобразное стихотворение в прозе, изложение эстетических понятий в форме наивно-романтического гимна «трем чудным сестрам», без которых мир был бы пустыней. О живописи там говорится так: «Все неопределенное, что не в силах выразить мрамор, рассекаемый могучим молотом скульптора, определяется вдохновенною ее кистью... Она берет уже не одного человека, ее границы шире: она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека, в ее власти; вся тайная гармония и связь человека с природою — в ней одной. Она соединяет чувственное с духовным»<sup>2</sup>.

В нашем понимании «чувственное» и «духовное», конечно, не могут быть дуалистически противоположены друг другу. Все духовное имеет своим источником чувственное. Поэтому для нас неприемлемо само представление о «лестнице искусств», ведущей выше и выше, к «чистой духовности». Все искусства, так или иначе, имеют своим материалом чувственные явления, и все искусства эти чувственные явления одухотворяют. Речь может идти не о степени духовности того или иного вида искусства, а лишь о своеобразном качестве этой духовности. И в частности: являются ли духовные переживания непосредственно, неразрывно связанными с исходным чувственным восприятием, или они основаны уже на его интеллектуальной переработке, допускающей довольно далекий отход от чувствен-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М., 1948, стр. 5—6.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. 8, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 11.

ной основы? В этом мы искали существенной разницы между искусством изображения и слова, но этот же критерий, несколько видоизмененный, возможен и внутри самих изобразительных искусств.

В этом смысле скульптура нисколько не менее одухотворенное искусство, чем живопись, но по-другому одухотворенное; во всяком случае, разница здесь существует, хотя и не столь очевидная, как между литературой и изобразительными искусствами в целом.

Живопись, как и скульптура, остается всецело в сфере чувственного и отвлекаться от него не может; она даже теснее с ней связана, так как скульптура имеет дело лишь с формой, а живопись — со всеми приметам внешнего мира, поскольку они видимы. Но зато живопись гораздо менее зависима от требований, предъявляемых к скульптуре вещественностью, объективной предметностью. Скульптор, как бы ни был устроен и настроен его глаз, в работе своей исходит прежде всего из конструктивных особенностей натуры. Этих особенностей одним зрением не постичь, иногда они даже вовсе неуловимы для глаза, не вооруженного зрением. Наращивая глину на каркас, скульптор подражает, так сказать, самому процессу творчества природы, а не только его видимому окончательному результату. Видимая поверхность для скульптора еще не самое главное: ему для успеха работы важнее то, что под этой поверхностью. И потому он никогда всецело не доверяется зрению. Он восполняет его, во-первых, знаниями (анатомия), во-вторых, чувством осязания, в третьих, особым моторным чувством, находя и проверяя на самом себе путем движения и сокращения своих мускулов нужное положение статуи<sup>1</sup>. Иное у живописца. Он ведь подражает не самой натуре, а натуре, отраженной в зеркале зрения. Это зеркало правдиво, но оно имеет свои собственные за-

---

<sup>1</sup> Об этом говорит скульптор А. С. Голубкина: «Чтобы хорошо понять движение стоящего человека, надо как можно отчетливее почувствовать это движение в себе, привести свои кости в полнейшее равновесие, чтобы мускульной силы в данной позе затрачивалось как можно меньше, надо отделить по чувству мышцы, поддерживающие движение, и распуścić в состоянии полнейшего покоя те, которые в движении не участвуют, и основательно почувствовать в себе, в модели и в работе эту четырехпудовую тяжесть, плотно давящую на землю. Если вы это поймете, то этюд стоять будет» (А. С. Г о л у б к и н а, Несколько слов о ремесле скульптора, М., «Советский художник», 1958, стр. 23).

коны, с которыми живопись сообразуется в первую очередь. Так, в отдалении большие предметы кажутся маленькими, цвета меняются от освещения, рельеф поверхности выглядит по-разному при боковом или прямом свете, один цвет кажется ярче, интенсивнее от соседства с другим, и т. д. При известных условиях фигура человека, объемная и конструктивная, может смотреться просто расплывчатым белым пятном (в сумерках, например). Это — всеобщие особенности зрительного восприятия, а кроме того, сколько еще существует его индивидуальных вариаций и оттенков. Как уже упоминалось, в китайских трактатах о живописи говорится, что одна и та же гора выглядит по-разному в зависимости от времени года, времени суток и от настроения смотрящего на нее человека. Последнее — не столько метафора, сколько реальное наблюдение. Если предположить, что ту же гору пожелал бы изучить скульптор с позиций своего мастерства, то он, очевидно, отвлекся бы от ее изменчивых визуальных аспектов и для него она была бы постоянно одной и той же, так как форма ее хребтов и пиков постоянна.

Процесс зрения, таким образом, уже сам в себе заключает возможности разнообразного преобразования природы и сплава ее объективных свойств с человеческой субъективностью — субъективностью чувства, мысли и воли. Этому способствует еще и то, что натура предстает взору в бесконечном многообразии зрительно воспринимаемых элементов, и из них художнику приходится выбирать. Для скульптора такой выбор уже в известной мере предрешен особенностями его искусства — он выбирает аспект формы, но живописец, сохраняя целостность видения, в каждом отдельном случае должен сам находить принцип отбора, способ видения.

Можно сказать, что для скульптора исходным моментом является предмет, каков он действительно есть, для живописца — предмет, как он его видит. Конечно, и то и другое имеет значение для обоих; вся разница в том, что является исходным, определяющим. Скульптор, осознав и почувствовав свою модель «как она есть», в ее объективной внутренней конструкции, идет дальше к ее художественному преобразованию, и тут его «художественное видение» вступает в свои права. Он, например, делая портрет, видоизменяет «правильные» пропорции и отношения, находя

более соответствующие внутреннему характеру модели «пропорции духа» (по выражению Голубкиной). Но при этом конструктивная, вещественная убедительность остается для скульптора руководящим началом во всей его работе: он стремится, чтобы статуя, как бы в ней ни была видоизменена натура, выглядела как жизнеспособное существо, была бы исполнена по общим законам природы. Живописец же отправляется от зрительного феномена, и не конструктивная, а оптическая убедительность служит ему критерием и мерой. Видимое не равнозначно существу. Живописец тоже штудирует свой объект «как он есть», разбираясь в его строении. Но для него это — подсобный момент, относящийся скорее к технике мастерства, чем к результату; он стремится, чтобы такого рода знания не напоминали о себе в самой картине и не нарушали законов оптического восприятия<sup>1</sup>.

Из всех этих особенностей визуального подхода, который является для живописи главным, следует то, что духовные переживания, связанные с живописью, уже не столь тесно сращены с предметным восприятием, как это имеет место в скульптуре. Они не в такой степени детерминированы материальной сущностью предмета и стоят сравнительно ближе к собственно интеллектуальной сфере. Нам легче пересказать словами свое впечатление от живописной картины, чем впечатление от статуи.

Это не означает ни того, что живопись стоит выше скульптуры, как искусство более разнообразное и гибкое по своим выразительным возможностям, ни того, что она ни же скульптуры, так как дает «гени вещей» вместо самих вещей. Суть в том, что каждое из этих искусств располагает своими особыми возможностями, и каждое отвечает определенным эстетическим потребностям, которые друг друга дополняют.

Попытаемся предварительно суммировать в нескольких тезисах, что несет с собой принцип подражания видимому, лежащий в основе живописи.

---

<sup>1</sup> Читателю, возможно, покажется слишком схематичным данное сопоставление. Это схематизм умышленный. Конечно, в практике искусства все происходит сложнее. У живописи и скульптуры больше особенностей, сближающих эти два искусства, чем таких, которые их разделяют. Но в данном случае мне хотелось обратить специальное внимание на различия и подчеркнуть их существо.

Он воспитывает глубокую пронизательность взгляда на все окружающее, способность видеть внутреннее во внешнем, через внешнюю форму (и только через нее) постигать содержательность всего, что открывается нашему взору. Причем для живописи это действительно все, без всякого изъятия. Ее специфика — целостное видение, слитность, совокупность зрительного восприятия, какими бы избранными способами она ни достигалась. «Пиши так, как видишь», — эта простая и на первый взгляд даже наивная заповедь живописцев имеет глубокий смысл. Всякий истинный художник чувствовал ее мудрость. Даже такой своеобразный мастер, как Матисс, с ней вполне соглашался. Матисс говорил о художнике: «Он должен обладать той простотой духа, которая позволяет ему думать, что он писал лишь то, что видел... Люди, которые стилизуют предвзято и сознательно отдаляются от природы, далеки от истины. Рассуждая, художник должен, конечно, отдавать себе отчет в том, что его картина — условность, но когда он пишет, им должно владеть чувство, что он копирует природу. И, даже отступая от природы, он должен быть убежден, что делает это в целях более полной ее передачи»<sup>1</sup>.

В целостности видения, в том, что живопись не отказывается нарочито ни от каких его аспектов, — ее особая сила. Теоретически, казалось бы, возможен такой ход рассуждения: живопись занимается тем, что недоступно другим видам искусства; область скульптуры — объемная форма, графика берет своим средством линию; психология — дело литературы, конфликты и драматические ситуации — тоже. Живописи остается цвет и свет, сюда-то ей и следует устремить все свои силы.

На практике такая сознательная гипертрофия искусственно выделяемых сторон приводила к измельчанию живописи. Утрированная специфичность вообще обедняет искусство: она подобна дистиллированной воде, безвкусной из-за полного отсутствия в ней посторонних примесей. Химически чистые субстанции в искусстве неприменимы. В данном же случае — особенно. Живопись «чистого» света и цвета у поздних импрессионистов становилась бескостной, игнорируя материальность формы. Живопись, как

---

<sup>1</sup> «Матисс». Сборник статей о творчестве, М., Изд-во иностранной литературы, 1958, стр. 21—22.

огня боящаяся «психологии» и «сюжетности», отказывалась от лучших даров, получаемых нами через зрение. Ничто, никакие «чисто живописные» эксперименты не в состоянии дать такого глубокого, полного наслаждения искусством живописи, какое получаем мы от картин Рембрандта, где в удивительной гармонии есть все, что может быть постигнуто в зримом образе.

Мы способны видеть и окраску, и форму, и блеск человеческого глаза, и то, что он выражает: видеть любовь, гнев, сострадание, ожидание. Мы способны видеть бесконечно многое и в «неодушевленной» природе, в ее формах и красках. Все видимое, внешнее, говорит нам о чем-то внутреннем; сфера «видимости» настолько широка, насколько велик диапазон познаваемого, чувствуемого, угадываемого через посредство зрения. Простой взгляд на «натуру» может обладать колоссальной пронизательностью; этой пронизательности учит живопись, и в этом, может быть, ее главное значение.

В известной мере подобную роль могут выполнять и другие искусства, основанные на зрительном восприятии, а также, например, фотография, поднятая на уровень искусства. Однако значение живописи здесь остается преобладающим, и прежде всего потому, что она включает в себя огромное разнообразие индивидуальных и типовых способов видения. Человеческое зрение, обладая всеобщностью своих результатов, вместе с тем индивидуально: оно тем пронизательнее, чем больше участвует в нем активная воля субъекта. В этом смысле живопись имеет преимущество и перед скульптурой.

Уже одно то, что картина пишется с определенной, фиксированной точки зрения, делает ее немислимой без соучастия наблюдателя; скрытое присутствие наблюдателя дает о себе знать во всех компонентах живописи. Если, например, мы видим в картине высокий горизонт, то понимаем, что художник смотрел откуда-то с высоты; думаем ли мы об этом сознательно или не думаем — мы все равно ощущаем в картине наблюдателя, глядящего сверху, и это ощущение присоединяется к восприятию самого предмета. В свою очередь зритель, принимая точку зрения художника, сам как бы становится на его место, смотрит его глазами и сам занимает место наблюдателя. Зритель вступает с живописцем в контакт, более непосредственный и обяза-



тельный для него, чем с автором скульптурного произведения, которое, будучи создано, словно отделяется, эмансипируется от своего творца, а потому и по отношению к зрителю сохраняет большую независимость. Гегель замечал, что статуя, обладая «для себя бытием», не заботится о зрителе, картина же существует лишь для зрителя как соучастника.

Но если это относится к таким, в сущности, внешним моментам, как подразумеваемое присутствие наблюдателя в фиксированной точке пространства (что мы находим опять-таки и в фотографии), то это же относится и к другим, более важным, тонким и сложным моментам зрительного восприятия, которые в живописи так же индивидуализированы. Художник побуждает зрителя встать на его точку зрения в более широком смысле. Зритель видит на картине не только людей, деревья, горы, небо, но он видит и то, как на все это смотрит художник. А художник смотрит не так, как не-художник. Во-первых, он видит в вещах больше, во-вторых, он видит их более индивидуально, потому что «смотрение» является для него не чем-то попутным и подсобным, а является главным делом его жизни, в которое он вкладывает всего себя.

Все люди видят похоже и вместе с тем непохоже. Простым и убедительным примером может послужить часто приводимый факт: когда несколько художников одновременно пишут этюд с одной и той же натуры, то, если даже они ставят перед собой строго штудировочные задачи и заботятся лишь о том, чтобы передать объективный характер натуры, у них все же получаются очень разные результаты. Разные по характеристике, по цвету, по трактовке формы. Вольно или невольно (чаще именно невольно) каждый художник выражает в них себя, свою индивидуальность, свое понимание видимого.

Отсюда, однако, не следует, что это индивидуальное видение так и остается только его достоянием, недоступным другим. В том и сила индивидуального видения, что оно не противостоит всеобщему, а обогащает его новыми гранями. Оно имеет значение для искусства до тех пор, пока остается в границах всеобщего; границы же эти широки: они очерчивают не некую среднюю норму, а обозначают собой весь совокупный зрительный опыт людей. Здесь возможна аналогия с научными знаниями: каждый отдельный

человек знает сравнительно немного, но человечество в целом знает необычайно много. Ничто не мешает отдельному человеку расширить круг своих знаний, прочитав книгу, написанную другим, — так же он может обогатить свое видение, восприняв через созерцание картины индивидуальное видение художника. И то, насколько оно действительно передается, усваивается, понимается другими людьми, вызывает у них восхищенное изумление («как же я раньше не видел, что так бывает!») — лучший критерий того, насколько оно объективно в своей субъективности, насколько воспитывает в людях способность пронизательного взгляда.

В обыденной жизни зрение часто приобретает известный автоматизм. Хорошо известно, что можно смотреть и ничего не видеть, быть «слепым» при самом нормальном устройстве зрительного аппарата. Вернее — видеть только то, что дает возможность ориентироваться в окружающем ровно в той мере, в какой это необходимо. Чтобы узнавать знакомых людей, найти дорогу к дому, отличать яблоки от груш и пр., достаточно очень общих и элементарных зрительных навыков, достаточно поверхностно скользящего взгляда, который не проникает в глубину вещей и не окрашивается личностью смотрящего. К счастью, многие даже самые практические потребности жизни призывают к большей «остроте» зрения, не говоря уж о том, что жизнь в целом становится неизмеримо богаче, если человек умеет видеть. Эту способность живопись воспитывает, преодолевая беглый автоматизм и предлагая зрителю каждый раз новый вариант индивидуально, остро, по-своему увиденного фрагмента жизни.

Конечно, скульптор может не в меньшей мере, чем живописец, обладать тем, что называют творческой индивидуальностью, творческим своеобразием, и выражать его в своих произведениях. Но у него это совершается несколько иначе и с иным результатом для зрителя. Можно сказать, что индивидуальное отношение скульптора к своему предмету должно умереть и возродиться в готовом создании, как новый, реально существующий предмет. Зритель видит в статуе некое независимое существо и не воспринимает ее как плод видения автора. Субъективное начало в скульптуре существует более скрыто, затаенно, чем в живописи.

Здесь играет роль и то, что скульптура, как правило, показывает своих героев в состоянии пребывающем, длащелся, в синтезе моментов времени, а живопись, как правило, берет один краткий момент, то есть именно то, что постигается взглядом, со всеми приходящими сюда признаками: свет, мимолетно скользящий по человеческой фигуре, облако, готовое изменить свои очертания, цветовой рефлекс, возникший и готовый исчезнуть.

Живопись делает взгляд обостренным, предельно чутким, напряженно улавливающим оттенки видимости. В их выборе, трактовке, сочетании субъективность художника получает больший простор, чем в скульптуре.

Благодаря универсальности своего взгляда на мир, обнимающего и контур, и объем, и цвет, и свет, и воздушную среду, живопись способна к передаче очень дифференцированного внутреннего содержания. Она не ограничивается пластически-структурными средствами, ее возможности в границах одномоментной видимости очень широки. Каждый нюанс видимого способен стать для нее той или иной гранью содержания. Работа мозга, которой сопровождается процесс зрения, устанавливает множество ассоциативных связей между зрительными явлениями и областью мысли, чувства, эмоциональной оценки. В повседневном общении богатство этих ассоциативных связей может приглушаться и ограничиваться, когда в них нет актуальной необходимости. Если мы ведем деловой разговор, нам безразлично, сидит ли наш собеседник лицом к свету или против света. Но пусть та же беседа станет предметом внимания живописца — для него легкий световой ореол вокруг головы, или затененность лица и свет, падающий на руки, или прямое освещение спереди, или силуэт профиля на фоне окна, и т. д. будут иметь очень важное значение, причем значение содержательное. Все это окажется так или иначе выражающим и характер собеседников и характер беседы, внутренний смысл того, что между ними происходит.

Пятно солнечного света, бледное мерцание пасмурного дня, случайный цветовой контраст, фактура бархатного кресла, слоистое оперение птицы, переливы раковины, оттенки заносной ткани — все наполняется смыслом, внутренним значением и может сообщить неожиданный поворот, особое звучание содержанию картины.

Можно сказать с большой долей уверенности, что для Перова ассоциативным ключом к картине «У последнего кабака» послужил вид столбов заставы, одиноко темнеющих на фоне заката. Для Врубеля рисунок и краски павлиньего хвоста каким-то сложным путем ассоциировались с образом павшего демона. Из высказываний Сурикова известно, какое значение для кристаллизации его замыслов имели зрительные ассоциации — сине-черная ворона, сидящая на снегу с отставленным крылом, рефлексы горячей свечи на белой ткани при дневном свете, «кровавые» оттенки в окраске церкви Василия Блаженного. Ван-Гогу ряды старых ветел напоминали процессию стариков из богадельни, вид затоптанной у края дороги травы производил впечатление «чего-то утомленного, запыленного, подобно рабочему кварталу», а корни деревьев в песчаном грунте, судорожно внедряющиеся в землю в борьбе за жизнь, вызвали в его воображении гибкое тело скорбящей женщины, отчаянное напряжение этого тела, так же пронизанного волей к жизни.

Во всеоружии тонких и бесчисленных примет зримого живопись, даже беря самые простые сюжеты, способна достигать той гибкой одухотворенности, порой приближающей ее к музыке, на которую пронизательно указал Гегель.

Об особых преимуществах «неподвижности», позволяющей вырвать из-под власти времени драгоценный момент жизни во всей его содержательности и контрастно оттенить таящиеся в нем возможности движения и развития, — уже говорилось в общем разделе, так как свойство это принадлежит изобразительным искусствам вообще. К живописи же оно относится в особенности. Нигде с такой силой, как в живописи, не ощущается эта ценность задержанного мгновения, запечатленного со всей полнотой, эта прекрасная пауза в вечном беге времени. Она подчеркивается «комплексностью» живописных средств, охватывающих целостный фрагмент видимого, а также и тем, что живопись имеет дело с явлениями, исполненными динамики. Положение скульптуры в этом отношении несколько другое: она не фиксирует в явлениях их трепетной, зыбкой изменчивости, для нее важнее твердая устойчивость, которой создаваемые ею живые тела обладают и в натуре. Объем, конструкция есть нечто более или менее постоянное, ус-

тойчивое, вещественное. Цвет, свет, очертания — нечто изменчивое, текучее, прихотливое. Отсюда — в живописи, на известном этапе ее развития, встает проблема динамики не только в смысле движения тела, как в скульптуре, но и в смысле передачи этой постоянной вибрации, плавучести. Живопись стремится передавать состояния предметов больше, чем сами предметы. Когда у Делакруа спросили, какой предмет он хотел изобразить в руках воина, он ответил: «Я хотел написать блеск сабли». Не саблю, а блеск сабли.

По закону контраста этот динамизм явлений воспринимается с несравненной выразительностью, когда он подчеркнут и оттенен фактической неподвижностью картины, его передающей.

## СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ

Только очень не искушенному человеку может показаться простым и однозначным принцип: писать, следуя указаниям глаза, писать так, как видишь. В действительности способов видеть и способов передавать видимое на плоскости существует множество. Преобладание в живописи того или иного способа далеко не является чем-то капризно-стихийным или чисто индивидуальным. Оно исторически обусловлено потребностью в передаче того или иного содержания и наталкивает на определенные содержательные открытия. В каждом частном случае оно связано с мироощущением художника, а в каждом общем живописном стиле — с мироощущением эпохи.

Не только у каждого художника есть свои, индивидуальные оттенки видения (вырастающие на почве всеобщего), но и один и тот же человек в разные моменты жизни видит по-разному. Процесс зрения настолько неразрывно связан с работой мозга, что никогда не остается пассивным: мы получаем через зрение объективный образ мира, но выделяем в нем те или иные стороны в зависимости от установки и цели, в зависимости от того, что мы знаем о предмете, представляющем нашим глазам, что мы ищем в нем и что хотим от него. Зрение доставляет мозгу образ предмета; мозг в свою очередь руководит зрением, настраивает его на соответствующий лад.

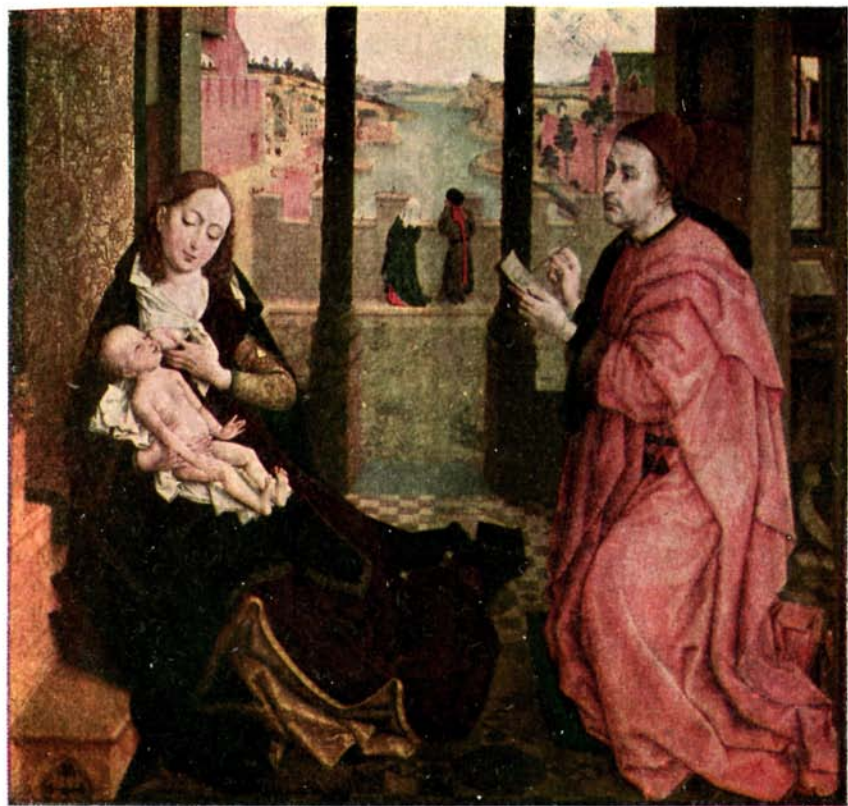
Есть способ смотреть чисто информационный: при таком способе мы видим не больше того, что нужно для ориентации в окружающем. Для живописи он, разумеется, непригоден, хотя в обиходной жизни к нему прибегают все, даже и живописцы. Нужно сознательное усилие, чтобы отрешиться от беглого информирующего взгляда и настроить свое зрение на углубленное созерцание предмета. В свою очередь это созерцание бывает различно. Оно может быть утилитарно-целевым: в этом случае, несмотря на то, что предмет будет рассмотрен очень тщательно, зрительно освоен и запечатлен в памяти, он еще не будет увиден художественно. Так, любитель техники пристально рассматривает машину, изучая ее устройство, медик, изучая анатомию, рассматривает фигуру человека, ботаник разглядывает растения. При этом предмет внимания обычно изолируется от своего окружения, смотритса сам по себе и по частям. Для художника такой способ внимательного рассмотрения бывает необходимым подсобным моментом его работы, но не может заменить целостного эмоционального видения, которое и является эстетическим видением. Главное в нем — особое чувство выразительности, внутренней содержательности внешних форм.

Если в названных выше примерах внимательного созерцания наблюдателя интересует лишь какая-либо определенная жизненная функция предмета и в его внешности фиксируются лишь те стороны, которые ее выражают, то в эстетическом созерцании предмет воспринимается во всей его жизненной наполненности, не расчленяемой на отдельные функции. Эстетическому взгляду сопутствует воображение и чувство, улавливающее во внешнем просвечивании затаенных внутренних сил, богатых потенций жизни. Как сказал Роден о художнике «И живой организм, и безжизненный предмет, и облако, и зеленеющая почка поверяют ему тайну великой силы, скрытой в вещах»<sup>1</sup>.

Видимый облик вещей, их цвета и формы приобретают для эстетически настроенного глаза повышенную ценность, бесконечную увлекательность. Трудно представить себе художника, не влюбленного в формы и краски окружающего мира, не способного самозабвенно отдаваться созер-

---

<sup>1</sup> О. Роден, Искусство. Ряд бесед, записанных П. Гзеллем, стр. 165.



Рогир ван дер Вейден. Лука пишет Мадонну

цанию каких-нибудь переходов сиреневого и желтоватого в пейзаже ранней весны или плавных ритмов человеческого тела. Иногда столь же строгие, сколь и наивные критики бывают склонны чуть ли не поставить в вину живописцу его «чрезмерное» увлечение красотами формы, из-за которого он будто бы непременно рискует забыть о содержании. Эти критики судят с позиции информационного зрения, для которого видимость — не более чем средство сообщения, опознавательный сигнал. Но для эстетически живописного восприятия видимые формы есть непосредственное бытие внутреннего содержания, поэтому они предстают как нечто глубоко одухотворенное. «Какое наслаждение, когда досыта удовлетворишься совершенством» — это вырвавшееся у Сурикова страстное восклицание относилось к «форме», и кто из художников не испытывал того же самого. Поэтому Репин открывал бездну поэзии в оттенках цвета рубахи бурлака Канина и не находил слов для выражения восторга перед обломком мраморов Парфенона, представлявшим только уцелевшую часть плеча.

Характерно то, как часто художники, пытаясь выразить в словах подобные переживания, прибегают к словам «живое», «живет», причем относят их не только к изображениям живых существ: говорят, например, указывая на какую-нибудь часть живописного холста: «Вот это живой кусок». Такая стихийно сложившаяся терминология не случайна. Именно обостренное чувство жизненной потенции, заключенной в вещах, взятых в их сложном, подвижном взаимодействии, составляет внутренний нерв живописи, как особого вида искусства, и является решающей причиной того, почему человек, одаренный способностью образного мышления в широком смысле слова, посвящает себя именно этому искусству, а не другому.

Проникновение в формы, являющиеся глазу, для живописца никогда не может быть «чрезмерным», так как здесь пролегает его специфический путь к образному обобщению явлений жизни.

Но и эстетическое видение не однозначно, оно заключает внутри себя много возможных способов. Тем более, когда оно перерастает в художественное видение, то есть не остается только созерцанием, а предполагает дальнейшее — переработку зрительных впечатлений средствами живописи. У профессионала-художника этот последующий



этап неизбежно воздействует и на первый. Эстетически воспринимать видимое, любоваться им, чувствовать его выразительность способен каждый, не только художник. Но разница в том, что последний вносит в самый процесс смотра свой практически-художественный опыт. Глядя на природу, будь это пейзаж или человеческое лицо, живописец невольно уже переводит видимое на язык живописи, воспринимает его как бы претворяющимся в картину. Язык же живописи отличается от языка природы, на нем можно только рассказать об увиденном. Плоскость холста не тождественна реальному пространству, краски палитры не тождественны цветам в природе, впечатление освещенности, создаваемое живописью, не тождественно солнечному свету. Живописец, созерцая природу и уже в этом созерцании переводя ее на язык живописи, выбирает те или иные пути ее зрительно-живописного обобщения. При этом он лишь доводит до высшей художественной определенности тенденции, свойственные также и эстетическому взгляду не-живописца: то есть в живописной «манере» и живописном видении профессионала уточняются и кристаллизуются способы зрительного обобщения, свойственные вообще людям.

Помимо разнообразных индивидуальных вариаций эти способы могут быть сгруппированы в несколько больших основных комплексов, соответственно тому, какие именно элементы видимого становятся основой обобщения. Главные элементы, из которых слагается оптический образ,— это форма, цвет и светотень. Возможны несколько различных аспектов их восприятия. Так, форма воспринимается и как объем (и тогда ее восприятие связано также с ощущением пространства, глубины, удаленности), и как фигура, ограниченная определенным контуром, линией. Цвет может быть воспринят и в своем преобладающем, «локальном» качестве (красный, зеленый, сиреневый), и в дифференцированности тонов, зависящей от освещения. Светотень может восприниматься и как характеристика объемной формы и как сочетание более темных и более светлых пятен. Уже в этих простейших различиях заложены объективные основы для разных способов зрительного обобщения.

Глаз, правда, воспринимает все это в совокупности: в природе он видит и объемы, и контуры, и цвета, и тона —

они сливаются в оптическое целое, в образ предмета. Но, осознанно или безотчетно, в этом оптическом единстве тот или другой его элемент воспринимается как определяющий, ведущий; это в наибольшей степени происходит тогда, когда мы смотрим на предмет не беглым взглядом, а любуемся им и чувствуем его выразительность. Целостность видения здесь нисколько не нарушается: напротив, единство оптического образа ощущается острее оттого, что зрение выделяет в нем некое доминирующее начало.

Самое простое — когда оно невольно определяется самим характером предмета, на который смотрят. Например, созерцание морской дали, сливающейся на горизонте с небом, естественно, будет по преимуществу цветовым. Здесь нет определенности формы, объема: перед нами переливы голубого, лилового, зеленоватого, нежные, тающие, почти бесплотные. Над всем доминирует цвет, не заключенный в четкую форму. Другое дело — восприятие на близком расстоянии человеческой фигуры или головы: здесь наиболее естественным ключом будет именно объемная форма. Посмотрим теперь на дубовый лист, взятый отдельно: он плоский, и нелегко заставить себя ощутить его как объемную форму, он равномерно окрашен в зеленый цвет, и эта ровная бесстрастная окраска не возбуждает нашей зрительной эмоции, зато его контур, очерчивающий фигуру, расширяющуюся кверху, с закругленными зубчиками будет воспринят как главная характеристика листа. Значит, здесь восприятие будет по преимуществу линейным — восприятие формы как фигуры, через ее очертания.

Однако глаз воспринимающего не только дает себя увлечь тому, что в природе наиболее заметно, наиболее выявлено, но и вырабатывает активное отношение к ней. Пусть лист выглядит плоским: он тем не менее имеет свой нежный и изысканный рельеф, и художник, воспринимающий натуру пластически, почувствует и выразит этот рельеф. Предпочтение какого-либо аспекта видения не делает художника рабом известных «мотивов» в природе: он умеет отразить в этом аспекте любые явления и таким образом выявить в них качества выразительности, не бросающиеся в глаза при поверхностном взгляде. Курбе с его материальным, «вещным» отношением к натуре сохранял его и тогда, когда писал простор моря: его волны предельно «вещественны»; такая трактовка заставляет с особенной

остротой чувствовать энергическую силу морской стихии. Иначе ощущается море у Клода Моне: формы поглощены и растворены светом, как бы невесомы, безбрежный морской простор кажется громадным феерическим призраком, подобием красочного миража. И это тоже не выдумано художником: мы часто видим море именно таким, ощущая родство древней водной стихии с просторами неба, с космосом. Казалось бы, труднее всего выразить море на языке графического восприятия, — но посмотрим на знаменитую «Волну» Хокусаи, и тотчас же убедимся, какие новые сокровища выразительности заключает в себе и такой подход. Обрисовывая четким контуром каждый клочок взлетающей пены и уподобляя этот пенистый вихрь стае летящих птиц, Хокусаи не умерщвляет движение, а усиливает идею вечной динамики моря. Филигранная фигура взметнувшейся волны воспринимается как наглядный символ движения, и рядом с ним зыбкие, неуловимые переливы красок у Моне, пожалуй, покажутся статичными.

Вот перед нами три изображения моря — у Курбе, Моне и Хокусаи. (Илл. 20, 21, 22). Они совершенно непохожи друг на друга, так как по-разному увидены и по-разному трактованы на плоскости. Но в каждом мы узнаем море и узнаем знакомые нам по опыту переживания и ощущения. Каждый из трех художников, выделяя определенную грань этих слитных переживаний и, соответственно, определенный аспект видимости, создает особый образ, неожиданный в своей знакомости, знакомый в своей новизне.

Конечно, если живописец не становится рабом мотива, то еще губительнее для него оказаться рабом своей манеры и навязывать ее натуре. Такая опасность для него не исключена, и ей особенно часто поддаются недостаточно талантливые, недостаточно творческие живописцы, у которых и манера оказывается не своей, а заимствованной у более крупного мастера. Но истинный мастер постоянно питает и развивает свой способ видения живым и творческим проникновением в натуру. Ведь все эти возможности видения — объемного, пространственного, цветового, живописного, линейного и т. д. — все они действительно заключены в свойствах природы, а не только в свойствах глаза. Когда художник избирает тот или другой способ, он находит опору для него не в чем ином, как в реальном характере объекта: тут, следовательно, не просто субъективное отно-

шение к предмету, но и выделение, «открытие» объективных сторон этого предмета, более или менее явных или более или менее затаенных. Без «избирательного» взгляда живописца мы могли бы их не заметить, не вникнуть в них по-настоящему. Известен ходячий афоризм: Клод Моне открыл людям красоту лондонских туманов. Но точно так же Леонардо да Винчи открыл невыразимое словом очарование спокойного человеческого лица, Рафаэль — поэзию женственности, Рембрандт — возвышенность простых чувств, красоту человечности, Констебл — обаяние обыкновенной сельской природы. Большие и малые открытия живописи непременно связаны с особой настроенностью глаза. Чтобы оценить лондонские туманы, нужно было предельно обостренное цвето-световоздушное видение, чтобы увидеть интеллектуальную содержательность лица — необходимо тонкое чувство формы.

Из различий преимущественно пластического или преимущественно цветового восприятия исходит распространенное разделение художников на рисовальщиков и колористов. Это деление очень условное и приблизительное, оно лишь в немногих случаях оправдывается. Если художник видит натуру преимущественно в цветовом аспекте, — это совсем не значит, что рисунок является его слабой стороной, и наоборот. У колориста возможен совсем иной принцип рисунка, чем у пластика. Есть, правда, художники, у которых действительно слабо развито восприятие цвета за счет восприятия формы, или восприятие формы за счет восприятия цвета. Но отсюда нельзя вывести всеобщего закона об обратной пропорциональности этих способностей. Хороший живописец чаще всего видит в полной мере и форму, и цвет, и пятно, и линию, и владеет ими уверенно. Все дело в том, что какой-то из элементов видимости является для него эмоционально ведущим, стержневым, является ключом гармонии, и он создает свои картины преимущественно в этом ключе.

Пластическое видение может быть сопряжено с сильным чувством цвета, и тогда цвет лепит форму, а может быть отделенным от восприятия цвета: тогда цвет лишь «покрывает» форму, а моделируется она светотенью. Живописное пятно, объем, линия могут сочетаться и взаимодействовать в самых разнообразных отношениях, с большей или меньшей степенью подчиненности одного другому.

Своеобразие живописного видения далеко не сводится к акценту пластического, цветового или графического начала. Оно дифференцируется до бесконечности. Одни художники-колористы видят натуру преимущественно в холодных тонах — у этих художников даже красный и желтый цвета выглядят холодноватыми, другие — в теплых, «утепляя» даже синие и лиловые (см. об этом наблюдение Г. Шегалья: «...Если мы, с одной стороны, назовем художников Сурикова, Врубеля, Касаткина, Греко, с другой — Сильвестра Щедрина, Репина, Гальса, Рембрандта, то в первой группе будут художники холодного колорита, во второй — теплого»<sup>1</sup>). У одних трактовка формы всегда тяготеет к спокойной уравновешенности, как у Джотто, у которого даже движущиеся и пламенно жестикулирующие человеческие фигуры кажутся неизменно и прочно прикрепленными к месту, где они стоят; у других форма динамична даже в ее статических состояниях, как у Ван-Гога.

Подобные особенности зрительного восприятия тесно связаны, как мы уже замечали, с мироощущением художника, и в свою очередь они определяют собой характер художественного «почерка», вплоть до своеобразных технических приемов. Таким образом, даже способ наложения краски, то есть характер мазка, является в живописи не «чисто формальной», но и содержательной категорией. Чешский исследователь В. Волавка различает в истории живописи три основных вида мазка — слитный, отдельный и пастозный — и замечает, что, например, слитный мазок (когда следы прикосновения кисти сглажены, слиты до их неразличимости) обычно сопутствует пластическому аспекту видения и чаще всего выражает собой спокойно-гармоническое, уравновешенное мировосприятие<sup>2</sup>.

Говорить о содержании произведений живописи помимо ее специфических, всецело содержательных форм, основанных на зрительном восприятии, является делом невозможным и, во всяком случае, бесполезным. Специфику живописи в единстве ее содержания и формы можно лучше всего уяснить при комплексном рассмотрении ее методов,

---

<sup>1</sup> Г. Шегаль, Колорит в живописи, М., «Искусство» 1957, стр. 24.

<sup>2</sup> См.: Vojtech Volavka, Die Handschrift des Malers, Artje-Prag, 1953.

в их исторической эволюции. Как ни соблазнительно кажется рассматривать проблемы живописи по отдельности: «Композиция», «Колорит», «Рисунок» и т. д., — все они настолько переплетаются между собой, что такое исследование, будучи практически полезным и интересным для художника, для теоретического обобщения даст меньше, чем исторический обзор общих тенденций живописи. Он к тому же подведет нас к главному — к состоянию и задачам живописи в наше время.

Надо заметить, что в ходе исторического развития живописи отдельные методы, приемы и способы, касающиеся разных ее сторон, то перестают применяться, становятся как бы архаическими, то вновь воскресают, но уже на новой основе, в новом взаимодействии с другими сторонами, под действием новых содержательных требований. Вопрос «освоения традиций» чрезвычайно сложен. Вот частный пример: некогда господствовавший и потом почти совершенно отброшенный европейской живописью «открытый цвет» теперь вновь пробивает себе пути в нашей современности. Пока еще трудно сказать, насколько эти пути перспективны. Но несомненно одно: такое возобновление не есть повторение. Открытый цвет в иконе и открытый цвет, например, у Матисса имеют смысл различный и воспринимаются в разном художественном ключе. Таким образом, элементы живописного отражения действительности обладают устойчивостью и постоянством: они только варьируются, временно отстраняются и вновь возобновляются. Но художественные концепции исторически неповторимы.

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЖИВОПИСНОГО ВИДЕНИЯ

Возникновение живописи, так же как и скульптуры, восходит к незапамятным временам. Гегель допускал известное насилие над историей, считая, что скульптура как вид искусства исторически предшествовала живописи, которая пришла как бы ей на смену. Он был прав только в том смысле, что расцвет живописи, полное развертывание ее специфических качеств действительно совершилось в более поздний исторический период (хотя есть все основания полагать, что и не дошедшая до нас античная живопись уже

предвосхищала этот расцвет). Тем не менее и скульптура и живопись как самостоятельные виды искусства развивались одновременно на протяжении всей истории, а не один после другого. Правда, они развивались неравномерно в разные эпохи. Эта неравномерность и факты преобладания одного или другого из этих искусств должны быть объяснены из факторов истории. В конечном счете общими историческими причинами объясняется и эволюция видения, отражавшаяся на развитии живописи. Здесь, говоря о самых общих вопросах специфики живописи, мы вынуждены ограничиться указанием на эту эволюцию, не углубляясь в анализ ее исторических причин.

В известном смысле живописный способ изображения скорее даже предшествует скульптурному. Мы уже замечали, что чувством объема, пластики, эстетикой трехмерной формы художественное мышление овладевает позже, чем эстетикой линии и цвета. Это и понятно — контур и цвет воспринимаются легче, непосредственнее, в полном смысле слова нагляднее, чем объем. Развитое чувство объема предполагает знание предмета, осознанное представление о его структуре. Если мы, видя предмет с одной стороны, представляем себе, каков он целиком, — то это потому, что мы уже многократно видели этот предмет или подобные ему с других точек зрения, что все аспекты удержались в нашем сознании и синтезировались в нечто целое. Но контур, характеризующий поверхность предмета, видимого с одной точки, доступен уже самому элементарному акту восприятия. Привлекательность цвета также постигается непосредственно: яркие краски оказывают прямое действие на психику, они радуют, возбуждают или успокаивают, не требуя для этого сколько-нибудь сложного процесса осознания.

Факты истории искусства свидетельствуют, что в древности и в средние века процесс культивирования, разработки, усложнения изобразительных методов идет не путем «стягивания» трех измерений к двум (термин Гегеля), а скорее обратным — от двухмерного аспекта видимости к его обогащению трехмерным аспектом «материального существования». Этому примерно соответствует типичный путь развития большинства национальных живописных школ: они развиваются от плоскостных изображений к объемным. Правда, это не значит, что живопись предше-

ствуется скульптуре. Речь идет только об изобразительных принципах внутри самой живописи. В ней пластический подход к натуре формировался вслед за плоскостным, а не предвдварял его.

Но здесь очень важно следующее: ранние стадии живописи не были «живописными» в том понимании этого слова, какое сложилось в новое время. Это была скорее графическая живопись — живопись, оперировавшая контурной линией и локальным цветом. Называть ее графикой было бы модернизацией: графика выделилась из живописи и приобрела самостоятельное значение в сравнительно позднее время, и только в рамках нового искусства можно говорить о ней, как о виде искусства, обладающем собственной спецификой. И первобытные наскальные росписи, и древневосточные, и ранние античные, и ранние средневековые миниатюры — были живописью, но живописью в ее первоначальном графическом варианте.

Эта живопись понимала самый принцип видимости отнюдь не так, как стали его понимать в новое время мастера станковых картин. Для живописца послеренессансного времени передать видимое — значит передать то, что можно увидеть (или вообразить увиденным) в один момент времени и с одной точки зрения, но зато передать это одновременно и пространственно ограниченное явление в его зрительной полноте, погруженным в «среду». Не то в древней живописи. Там само плоскостное видение связано и с иным пониманием задач изображения. Изображение понималось как обозначение предмета и его признаков, а не как оптическое подобие. Из всей совокупности зрительно воспринимаемого, из всего, что отражается на сетчатке, извлекались лишь отдельные элементы, необходимые для характеристики предметов — прежде всего очертания и затем цвет. Из этих элементов создавался, строился совершенно особый мир живописи, не столько воспроизводивший реальный мир, сколько зрительно обозначавший то, что в нем почиталось важным и интересным, то, о чем шла «изобразительная речь». При этом фактор одномоментности восприятия учитывался очень мало или вовсе не учитывался, так как он не способствовал устойчивой характеристике изобразительного знака. Когда, например, египтяне изображали восседающего на троне фараона, охотящегося вельможу, танцующую рабыню или погоняющего скот пастуха,



то это не значило, что художник изобразил этих людей в момент сидения, или пляски, или охоты: нет, он изобразил их в их, так сказать, субстанциальном состоянии, вовсе не связанном с каким-то быстролетным моментом. А для передачи субстанциального состояния, разумеется, мог быть лишь помехой единовременный аспект видимости, который неизбежно вносил бы оттенок неустойчивости и случайности. Отсюда с полной закономерностью вытекает совмещение в одном изображении разных точек зрения на предмет; так характерное для египетской живописи: например, в рисунке фигуры совмещение профильного положения ног и головы с фасным положением груди и глаза. Тут перед нами синтетический абрис фигуры, отрицающий «одномоментность» видения.

При таком подходе к изображению, очевидно, излишним было и непосредственное рисование с натуры, которое играет такую большую роль в живописи нового времени.

Указанные особенности не во всякой древней живописи выступали в такой же форме, как у египтян, но в различных стилевых вариантах нечто подобное встречается повсеместно, кроме позднеантичной живописи, которая сделала огромный шаг в будущее, вновь заторможенный в средние века.

Что касается цвета, то и он применялся в древней живописи своеобразно. Цвет свойствен всему на свете, но он не так важен для распознавания именно этого, данного предмета, как очертания формы. Древняя живопись обращалась с цветом очень вольно, заботясь больше о его красоте, гармоничности, насыщенности, чем о соответствии действительной окраске предмета. В иконах, фресках, восточных миниатюрах не редкость встретить розовых и голубых лошадей, золотые деревья, красные лица.

Пользуясь преимущественно линией, как самым условным, но и самым отчетливо «читаемым» изобразительным средством, пренебрегая единством точки зрения и единовременностью, отвлекаясь от среды, где происходит действие, или передавая ее изобразительным намеком, узором, плоским фоном, — древние живописцы изображают, в сущности, не отрезок видимости, а видимые предметы в их обобщенной контурной характеристике. Изображаемое выбирается и комбинируется в первую очередь согласно тому, о чем надо расска-

з а т ь, а затем и в соответствии с характером вещи, поверхность которой покрыта изображением (живопись еще не знает станковых форм), в созвучии с декоративным обликом стены, иконостаса, рукописной страницы, сосуда, ларца и т. д.

Мы не случайно употребляем выражение «рассказать» в применении именно к этим формам живописи. Как раз такая живопись более всего способна к рассказу, к повествовательности, к передаче последовательности событий. Полиглот развертывал в своих настенных росписях целые эпические сказания из «Илиады» и «Одиссеи»; в росписях (и рельефах) ассирийских дворцов излагалась история военных походов царей; средневековые иконостасы и клейма икон во всех подробностях рассказывают о легендарных биографиях святых; эпос Индии — «Махабхарата», и «Рамаяна», «Витязь в тигровой шкуре» Руставели получили исчерпывающее отражение в миниатюрах. Не связанная единством пространства и времени, не сдерживаемая отрезвляющим действием перспективных сокращений, древняя и средневековая «графическая» живопись повествовательна по своей природе. Она поэтически повествует и вместе с тем декоративно обогащает то место, где она помещена, — эти две функции в ней объединяются.

Исторически вполне объяснимо, что потребность в повествующей живописи возникала в те времена, когда письмо было достоянием очень немногих (в раннесредневековой Европе даже короли бывали неграмотны), а о книгопечатании еще и не помышляли. Для большинства людей искусство слова существовало тогда как искусство звучащего и слышимого слова, а этого было недостаточно. Уже для усвоения религиозных сказаний требовалось их наглядное изображение. Подобная живопись должна была быть именно декоративно-графической, одновременно и условной и вполне доступной, где изображения могли бы читаться, запоминаться, входить в сознание четкостью и ритмом своих очертаний, яркостью красок. Ведь и генетическая связь письменности с живописью несомненна — там, где письменность возникала не на базе уже сложившейся алфавитной письменности других народов, она начиналась с иероглифов, то есть с письма рисунками.

Повествовательное начало очень сильно в древневосточ-

ной и античной, средневековой китайской и индийской живописи; с неменьшей силой оно проявляется в средневековой живописи Западной и Восточной Европы. Здесь перед нами — сплошные рассказы в красках, подчас очень длинные, сложные и замысловатые, но воплощенные с большой наглядностью. Для этой живописи характерны циклы, комплексы, декоративные вереницы изображений, развивающих нить эпического повествования. Вспомним средневековые кодексы с миниатюрами на каждом листе, створчатые двери алтарей, складни, иконостасы, многочисленные клейма с житиями в русских иконах. Не довольствуясь цикличностью, средневековые живописцы и в границах одного изображения стремятся рассказать как можно больше, сочетая в единой композиции разновременные и разнопространственные моменты. В композицию «Рождества Христова» (илл. 16) русский иконописец вводит помимо центрального изображения младенца в яслях и лежащей Марии эпизоды омовения младенца, ангелов, возвещающих пастухам о рождении Христа, Иосифа, беседующего с пастухом, наконец, волхвов, направляющихся к яслям, куда ведет их Вифлеемская звезда. Все эти эпизоды гармоническим венком окружают главные фигуры Марии и младенца; декоративно вся композиция образует нечто вполне целостное, и эта декоративная цельность призвана выражать собой внутреннюю взаимосвязь событий. О реальном же единстве времени, а тем более о единстве точки зрения, иконописец ничуть не заботится: его не смущает, что младенец в единой композиции повторен дважды — в одном месте его обмывают, в другом он уже лежит спеленутый в яслях. Картина для иконописца — образительный рассказ; поверхность картины в целом не стремится уподобиться реальному пространству, она остается сама собой, то есть просто плоскостью, на которой декоративно располагаются звенья рассказа. Характерно, что у нее нет рамы, делающей картину подобием окна, через которое виден определенный и цельный пространственный кусок.

Глубокий переворот в сфере живописного видения, внесенный итальянским Возрождением, сразу же сильно ограничил возможности образительного рассказа, которые до того были почти неограниченными. Этот переворот, назревавший длительное время, проходил как бы «под знаком зеркала». Идея зеркала пользовалась большой популярно-

стью у ренессансных художников. Леонардо да Винчи постоянно возвращается к ней в своих рукописях.

«Зеркало с плоской поверхностью содержит в себе истинную картину на этой поверхности; и совершенная картина, исполненная на поверхности какой-либо плоской материи, подобна поверхности зеркала, и вы, живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя, который учит вас светотени и сокращениям каждого предмета»<sup>1</sup>.

Мысль, высказанная здесь, которая теперь может показаться почти тривиальной, а поверхностному читателю может даже дать повод заподозрить Леонардо в склонности к «натурализму», выражала в свое время подлинно революционный сдвиг в живописи. Новый принцип, простой и гениальный в своей простоте, как Колумбово яйцо, состоял в следующем: если живопись подражает видимому, то и нужно изображать то, что мы видим (или могли бы увидеть) в один краткий отрезок времени и в тех рамках, какие в состоянии охватить взгляд, — и изображать вещи так, как мы их действительно видим.

Для нас не подлежит сомнению, что подобное воззрение сложилось под влиянием исторических социальных факторов, а не было результатом лишь внутреннего развития живописи. Новые общественные классы были прежде всего деятельны, полны энергии и жажды познать мир, как он действительно есть. И первым каналом познания было мудрое, трезвое видение, постигающее природу вещей. Леонардо да Винчи с гордостью называл живопись наукой. Это нисколько не делало эстетику Возрождения прозаичной, напротив, в пафосе познания природы вещей была необычайная окрыленность, сила восторга, радость открытия.

Изображать так, как мы видим и как есть в действительности (для ренессансных художников еще не было существенной разницы между этими понятиями), — значило ввести в сферу живописи целый ряд таких категорий видимости, которые прежде или игнорировались живописцами, или использовались поэтически вольно и очень приблизительно. Прежде всего мы видим вещи не изолированно, а в единстве со средой, в которой они находятся. Среда про-

---

<sup>1</sup> Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 112—113.

странственна, пространство имеет глубину, предметы, располагаясь в пространстве, видятся в сокращениях. Отсюда — перспектива, как наука наук живописца. Затем — наше зрение стереоскопично: мы видим предметы рельефными, осязаемыми, круглящимися. Отсюда — пластичность изображений; живопись вторгается в область скульптуры и с увлечением добывается иллюзии пластического объема на плоскости. «Я полагаю, что живопись тогда может считаться наилучшей, когда она более всего приближается к рельефу, а рельеф хуже всего тогда, когда он приближается к живописи, и поэтому мне обычно казалось, что скульптура есть светоч для живописи»<sup>1</sup>... — говорил Микеланджело. Светотень, как следствие объемности тел и главная причина иллюзорного рельефа на плоскости, всесторонне исследуется и применяется осознанно. «Живопись распространяется на все десять обязанностей глаза, а именно: на мрак, свет, тело, цвет, фигуру, место, удаленность, близость, движение и покой»<sup>2</sup>.

Так складывается ренессансная концепция живописной картины — картины-зеркала, картины — распахнутого окна в мир. Эта концепция покоилась на таких прочных основаниях природной причинности и открывала перед живописью такие богатые возможности, что во все последующие столетия, вплоть до конца XIX века, она оставалась для европейской живописи если не единственным, то главным путем. Она культивировала трудолюбивое и вдохновенное ученичество художников у природы, основанное не только на созерцании, но на постоянном изучении закономерностей природы и зрения.

Очень рано наметившееся различие между преимущественно пластической и преимущественно живописной трактовкой видимого остается в границах все той же ренессансной концепции; на первых порах это всего лишь ее различные варианты. В первом случае, как у классиков флорентийской школы, пластичность и пространственность достигаются в первую очередь рисунком и светотеневой лепкой формы; во втором, как у Тициана, Тинторетто, Веронезе, в лепке формы участвует цвет. В первом случае, следовательно, красота цвета понимается больше как кра-

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 179.

<sup>2</sup> Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 108.

сота локальной окраски (и, значит, сохраняется многое от прежнего, средневекового понимания цвета<sup>1</sup>), у венецианцев же красота цвета связана с его вибрацией, с переходами тонов, то есть с его реальной изменчивостью, которая сама, в свою очередь, строит форму и организует пространство. В обоих случаях рельефность фигур и пространственная глубина, пластичность в широком смысле слова остаются для художников главной заповедью; общим остается и принцип «зеркальности» картины — понимание ее как фрагмента видимости в его полноте, с реальной пространственной связью и взаимодействием всех включенных туда предметов.

Этот принцип естественно приводил к становлению станковой картины; после эпохи Возрождения она является преобладающей в европейской живописи. Раз картина уподобляется окну в мир, она тем самым представляет нечто сосредоточенное в себе, требующее для своего восприятия известного отвлечения от окружающего и погружения в мир, ограниченный пределами полотна. Эти пределы подчеркиваются рамой картины, рама имеет значение большее, чем простое приспособление для укрепления картины на стене, — она способствует собранности живописного изображения и символизирует его внутреннюю независимость, его «станковость». В отличие от скульптуры, которая по своей природе тяготеет к взаимодействию с окружением и для которой станковые формы менее всего органичны, — для живописи они вполне закономерны.

Какие новые перспективы открывались в этой связи для содержательных, внутренних возможностей живописи?

---

<sup>1</sup> Характерно высказывание Леонардо да Винчи о цвете: «Живопись только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющим от стены то, что на самом деле ничто, а краски доставляют лишь почет мастерам, их делающим, так как в них нет ничего удивительного, кроме красоты; эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил цвета. И какая-нибудь вещь может быть одета безобразными красками и удивлять собой своих зрителей, так как она кажется рельефной» (Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 111).

Леонардо прекрасно знал и изучал изменчивость цвета в природе, цветовые оттенки в тенях и пр., но он называл эти оттенки «ложными» и не советовал живописцам увлекаться ими: он считал, что каждый предмет обладает своим собственным природным цветом, который и должен быть передан «неискаженно».

Как уже сказано, был положен известный предел повествовательной фантазии живописцев. Вступает в свои права закон единства места, времени и действия в картине. У кватрочентистов еще нередко встречается совмещение разновременных моментов действия; такие композиции, как «Четыре сцены из жизни св. Зиновия» Боттичелли, обладают своеобразной прелестью, но они встречаются все реже и реже, они представляют собой нечто компромиссное, переходное. Зато творческое внимание художников сосредоточивается на индивидуальном облике и внутреннем единстве той одной, единственной сцены, которую отражает их волшебное «зеркало». Живопись начинает познавать эстетическую ценность задержанного мгновения жизни, где все значительно, все полно смысла: позы людей, их группировка, выражения их лиц, характер окружения, переходы света и тени. В жизни одно состояние непрерывно вытесняется последующим, и мы не успеваем оценить значительность преходящего состояния — живопись позволяет постоянно возвращаться к его созерцанию, представляя его как результат предшествующих моментов, как момент движущегося бытия и вместе с тем как нечто законченное в себе.

Поиски выразительного аспекта видимости, который, оставаясь кратковременным, обладал бы правом на вечное предстояние перед взором зрителя, становятся законом живописи. Они распространяются на все стороны работы живописца — над сюжетом, композицией, цветом, формой. Они рождают неустанную наблюдательность живописца, внимание к индивидуальному, поиски закономерностей в ускользающем, устойчивости в изменчивом. Причем зритель должен поверить, что перед ним — действительный кусок видимости. Он должен забыть о холсте как плоскости и видеть пространство, забыть о красках и видеть цвет предметов — словом, видеть нечто живое, доподлинное. И если даже таких форм и такого освещения в действительности не бывает — он должен поверить, что они могут быть; зрительная достоверность изображения должна его убедить в этом.

Прежний метод повествовательности в живописи уступает методу сосредоточенных характеристик; перипетии сюжета, события сообщаются зрителю лишь в той мере, в какой они накладывают свой отпечаток на отдельный



Т и ц и а н. Венера перед зеркалом



изображенный момент. Центр внимания переносится с сюжетности на характер момента. Причем зависимость последнего от сюжета — в значительной мере условная. Трактовка сюжетов античной мифологии очень мало отличается от трактовки христианских сюжетов. Пишет ли Джорджоне библейскую Юдифь или языческую Венеру — ничто не напоминает о том, что это разные эпохи и разные мировоззрения; перед нами очень сходный женский тип, лирически-мечтательный образ (хотя, казалось бы, как мало он подходит для Юдифи, только что совершившей неженский подвиг расправы над врагом своего народа), сходный поэтический пейзаж, столь же мало библейский, как греческий, более всего близкий к современному Джорджоне пейзажу Италии. Историзм в нашем понимании художникам Возрождения чужд: у них открылись глаза на ценность и значительность окружающего, и только его они хотят изображать, видя в типах своих современников всечеловеческое, всеисторическое начало. Сюжет для них только повод, чтобы показать во всей торжествующей чувственной полноте очарование своих женщин, доблесть своих мужчин, мудрость стариков, трогательную нежность детей.

Несмотря на всецело современную ориентацию своих образов, живопись Возрождения не спешила переходить к современным сюжетам. В средневековом искусстве было, пожалуй, больше «бытового жанра», чем в искусстве Возрождения. За исключением портретов, прямо дающих образ современника, сюжеты картин по-прежнему остаются традиционными, почерпнутыми из Библии и Евангелия: это все те же благовещения, мадонны с младенцами, эпизоды страстной недели. В качестве нового сюжетного элемента появляются и мотивы античной мифологии.

Это можно было бы объяснить властью католической церкви, все еще сильной властью папской курии. Но дело не только в этом: ведь католицизм не помешал живописи все более и более отдавать дань языческой мифологии, не помешал он и откровенно светскому духу картин и фресок. Традиционные сюжеты сохранялись и потому, что они давали возможность искусству утвердить современное мироощущение в качестве вечного и общечеловеческого. Современная жизнь казалась более достойной и величавой, когда выступала в облики мифа. Просто изобразить сцену рождения ребенка в семье богатого горожанина

показалось бы мелким, но представить ее как «Рождение Марии» — значило укрупнить и обобщить внутренний смысл рядового события. Когда Чима да Конельно изображает торговку яйцами, сидящую на ступенях храма, по которым поднимается навстречу священнику маленькая Мария, — он и эту обыкновенную торговку, высмотренную на улицах Венеции, героизирует, приобщая ее к великому и значительному. (Илл. 17).

Традиционные религиозные легенды давали достаточно богатую канву для вышивания по ней новых, современных узоров. В легендарных историях можно было найти материал для передачи разнообразных душевных движений и страстей, от кроткой материнской любви до стоически переносимых страданий. Здесь открывалась возможность для изображения различных характеров и типов, а также простор для живописания колоритной среды — трапезы, процессии, собеседования, столкновения. Находилась место для бытовых деталей и аксессуаров, даже для нагого тела, а если сюжетных оснований для такого показа и не хватало, художников это не останавливало: они вводили их сами. Веронезе на допросе инквизиции по поводу его «Тайной вечери» простодушно ответил: «Я думаю, что там были только Христос и его апостолы; но поскольку у меня на картине остается некоторое пространство, я украшаю его вымышленными фигурами»<sup>1</sup>. В картине «Брак в Кане» Веронезе изобразил себя самого, и Суриков впоследствии писал о ней: «Он так себя в картине усадил в центре, что поневоле останавливает на себе внимание. Христос в этом пире никакой роли не играет. Точно будто Веронез сам для себя этот пир устроил... и нос у него немного красноват, должно быть, порядком-таки подпил за компанию»<sup>2</sup>. В этом шутовском замечании русский художник подметил характерную черту живописи Возрождения, дорожившей сюжетом как поводом и канвой для полнокровных, мощных, жизненных изображений. Вместо рассказа — показ, вместо поучения — красочное зрелище жизни, вместо условных абрисов — живые тела, «натура, задвинутая за раму».

И все же для Веронезе было более естественным усадить самого себя за евангельскую трапезу, чем изобразить

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 235.

<sup>2</sup> Там же, т. IV, стр. 421—422.

свою собственную трапезу, без всякого евангельского мас-карада. Через этот Рубикон живопись Возрождения не перешла — не потому, очевидно, что слишком велик был пиетет перед религией, а потому, что она испытывала потребность в монументальных образах, монументализируя и житейское. А монументальность достигалась приобщением к тому, что мыслилось как извечные вехи человечества, как экстракт человеческого, собранный в системах античных, библейских, евангельских мифов. Индивидуальное, частное, житейское типизировалось посредством преломления через призму этих грандиозных мифологических систем. В своих методах типизации Возрождение было еще кровно связано с эпохами древности и средневековья.

Такие методы типизации в соединении с новыми принципами одномоментного, трезвого, реального видения обусловили своеобразный стиль живописи Ренессанса, который затем уже никогда не повторялся, хотя все ее открытия легли в основу дальнейшего развития живописи. На картинах ренессансных художников люди выглядят совсем живыми и вместе с тем необыкновенными, как бы переведенными в какой-то высший план бытия. Современное и житейское возводится на ступень монументального и возвышенного, но это происходит по-другому, чем впоследствии, например, у Рембрандта. Рембрандт углубляется в индивидуальное и раскрывает в нем великое и вечное, исходя из самого индивидуального, не поступаясь никакими его оттенками, сложностями и противоречиями. Художники Ренессанса утверждают свое мироощущение в образах, очень обобщенных, монолитных; сложность живых характеров остается как бы нерасшифрованной, мы можем скорее догадываться о ней, чем судить, даже на основании портретов. Не тип раскрывается в характере, а характерное лишь просвечивает сквозь обобщенную монументальность образов-типов. Мастера Возрождения во всем ищут высшей ступени совершенства: если женщина — то прекраснейшая из прекрасных, если апостол — то мудрейший из мудрых, если пир — то с самыми пышными яствами, если битва — то предельно яростная. А вместе с тем здесь-то и своеобразие ренессансного искусства — оно фанатически предано природе и высшей задачей почитает следование природе, так что создаваемые на полотне совершенные существа должны быть одновременно и вполне реальными.

Когда перед средневековым художником стояла задача — показать достоинство, одухотворенность, возвышенность персонажа картины, он мог изобразить его большие размеры, чем другие фигуры, мог сделать ему огромные глаза и крошечный рот, к его услугам было золотое сияние вокруг головы и ослепительный золотой фон: требования натуральности, перспективы, «зеркальности» его не сдерживали; экспрессия достигалась за счет деформации и утрировки. Живопись Возрождения отбрасывает этот путь, она ищет способов передать совершенное на почве законов природы. Не только деформация ею отвергается, но и всякие экспрессивные преувеличения в выражении страстей рассматриваются как проявления плохого вкуса художника. Она ценит меру и естественность. Она изучает язык жестов, поз, анатомию тела, разгадывает тайну прекрасных пропорций, штудирует натуру, соединяя трезвость ученого с энтузиазмом искателей совершенства. Желая написать богородицу в позе преклонения и выразить в этой позе идеал женственности, живописцы брали скелет, придавали ему соответствующее положение и сначала писали скелет, прослеживая на нем структуру и характер искомой позы.

Преданность правде, любовь к живому, глубокие жизненные силы этого искусства остерегали его от многих опасностей, заложенных в таком методе, и удерживали его от худосочной идеализации, которая впоследствии выявилась в академических течениях. Ренессансные художники стремились к красоте, но не «приукрашивали»; они не останавливались перед изображением живых неpravильностей, порой более прекрасных, чем самая безупречная правильность. Но и в них они искали своего рода совершенства. «Совершенством» низости стремился изобразить Леонардо да Винчи Иуду в «Тайной вечери», в то время как Христос должен был олицетворять совершенство возвышенного, просветленного интеллекта.

Все своеобразие преобладающих в эпоху Ренессанса художественных методов, образного мышления находило прямое выражение в способах живописного видения. Мы говорили, что оно стало направляться на отражение единичного момента и на индивидуальные характеристики. Но эта единичность и индивидуальность восприятия еще удерживалась на той грани, на которой она могла уравновешиваться с обобщенным пониманием человеческого образа и

субстанциальностью передаваемого состояния. «Мгновенность» увиденного была еще очень относительной — скорее такой, какую мы находим в скульптуре, чем в позднейшей живописи.

В картине Леонардо «Святая Анна с Марией и Иисусом» Мария сидит на коленях у Анны и поддерживает маленького Иисуса, играющего с ягненком. Можно припомнить сходные композиционные мотивы в средневековой иконографии: иногда подобным образом изображалась Троица — бог-отец держит на коленях бога-сына, который в свою очередь держит у себя на плече голубя. Это была, по-видимому, условно-символическая композиция, призванная выразить единство троичного образа божества. Леонардо разрушает ее искусственность и представляет некую жизненную сцену, реальный момент времени, где нет ничего такого, что противоречило бы оптической и психологической истинности. Молодая мать ласково наклоняется к своему играющему ребенку, «бабушка» с задумчивой нежностью смотрит на них обоих. Однако никому не придет в голову рассматривать композицию Леонардо как жанровый или психологический мотив. В ней сразу же ощущается скрытая многозначительность, символический смысл. Зрительно она обладает статуарной устойчивостью. Зрителю не кажется, что Мария на минуту уселась на колени к своей матери и в следующее мгновение может легко и непринужденно переменить позу. Поза как бы установлена на века. Ясно видно, что вся эта изысканная группировка задумана как выражение каких-то глубинных сущностей, как их пластическая формула, а не как выражение только данного момента, данного состояния, хотя решена она в соответствии с законами реального, одномоментного видения. В трех фигурах, образующих в своей компактной пирамидальной группировке как бы одну тройственную фигуру, мы можем усмотреть нечто вроде памятника трем возрастам или трем ступеням восхождения человеческого интеллекта — от детской беззаботности до просветленной мудрости зрелого сознания.

Так своеобразно решается в живописи Возрождения проблема воплощения общего в частном, пребывающего в мгновении. Общее, устойчивое, идеальное всегда оказывается исходным, поэтому и в наблюдениях природы, какими бы они ни были пристальными, фиксируется и це-

нится не мимолетное, изменчивое, а твердое, постоянное — такое, где видимость совпадала бы с сущностью, явление — с законом.

Характерно для эстетики Возрождения стремление к точности, ясности, нормативности — и недоверие ко всему зыбкому, ускользающему, как синониму обманчивого. Своего рода математика присутствует не только в учениях о перспективе, анатомии и светотени, но и в композиции, и в учении о передаче характеров и страстей. Признаются необходимыми поиски точной соотнесенности жеста и мимики с выражаемым внутренним состоянием. Леонардо да Винчи посвящает специальное исследование анализу движений мускулов на лице у смеющегося и плачущего, разных видов плача, зависящих от его причины, дает классификацию всех существующих в природе носов, классификацию движений тела и рук при гневе, радости, во время разговора и пр., не останавливаясь перед рекомендациями такого рода: у разгневанной фигуры «волосы... должны быть приподняты, брови опущены и сжаты, зубы стиснуты, оба угла рта изогнуты дугообразно»<sup>1</sup>. Он советует учиться языку жестов у немых, так как, за неимением слов, их жесты предельно красноречивы и ясно выражают душевное состояние.

Нетрудно заметить, что в своих исканиях изобразительного абсолюта живопись Возрождения очень близка к скульптурным принципам — к тем, что для скульптуры являются коренными уже в силу специфической природы этого искусства, а для живописи — только одной из ее возможных стилиевых тенденций, получающей преимущественное развитие на определенном историческом этапе. На этом этапе живопись стремится к тому, к чему скульптура стремилась искони: увековечить свои общие идеалы в образах пребывающих, стойких, обладающих обаянием полной материальной достоверности, как бы превратить идеальное в сущее. Пластичность, осязаемость — неперемнное средство для этого. Когда Микеланджело говорил, что живопись тем лучше, чем она больше приближается к рельефу, он выражал не только свое собственное мнение, но и общее. Ведь и те, кто защищал преимущества живописи перед скульптурой, не утверждали, что живопись ставит перед со-

---

<sup>1</sup> Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 210.

бой качественно другие задачи: они только считали, что живопись доступно все то же самое, что и скульптуре, а сверх этого еще и другое — передача цвета. То есть они считали, что живопись может быть скульптурнее самой скульптуры, пойти еще дальше в смысле материальной убедительности своих изображений.

Отсюда подлинный культ пластики в ренессансной живописи, статуарность фигур, барельефность композиций. В эту эпоху живопись училась у скульптуры. Если древние формы живописи были преимущественно графическими, то теперь они становятся пластическими. И хотя живопись Возрождения открыла шлюзы всем последующим живописным исканиям, заложила основы дальнейшего развития этого искусства, она как живопись сама еще не раскрыла всего, что таилось в его специфических возможностях.

Чтобы сделать следующий шаг, нужно было отойти от монументальной синтетической цельности образов, от величавого стиля Ренессанса, то есть от того, что составляло его неповторимую ценность. Как всегда, завоевание новых ценностей в искусстве связано с утратами, с нарушением ранее достигнутой высоты стиля. (Утрата, впрочем, искупается тем, что и прежние классические произведения искусства не исчезают из жизни, а продолжают в ней участвовать и обогащать собой другие поколения. Тем временем искусство сегодняшнего дня идет своим чередом и пролагает новые и новые пути.)

Дальнейшая эволюция европейской живописи в послеренессансную эпоху, если обозначить ее в самых общих чертах, шла по двум направлениям. Оба они брали свое начало в живописи Ренессанса, но одно из них консервировало ее тенденции и приводило их к деградации, другое — действительно развивало их дальше, хотя и спорило с ними. Наименее плодотворным продолжением принципов Ренессанса был академизм. Что в ренессансной живописи могло явиться почвой для будущего академизма? Это была уверенность в том, что живопись может и должна овладеть секретом «совершенства». Предполагалось, что в природе и в жизни существуют образцово прекрасные совершенные в своем роде явления, существуют могущие быть исчисленными типы характеров, категории страстей, и для всех них живопись в состоянии найти полностью им адекватные, исчерпывающие, абсолютные формы выражения.

В эпоху общественного подъема, великих открытий и титанического взлета человеческой энергии, какой была в истории эпоха Возрождения, такие «поиски абсолюта» были двигателем прогресса в искусстве. Они вдохновляли его на исследования тайн природы, на изучение человека и на создание грандиозных живописных поэм, возвеличивающих человеческий образ. Но где-то в сердцевине этих методов таились и зерна упадка, которые и проросли впоследствии в академизме. Когда историческая обстановка изменилась, когда на Италию легли тени контрреформации и для всей Европы настала эра более последовательного, но и более прозаического развития капитализма в рамках антидемократического монархического строя — «поиски абсолюта» в искусстве стали врагом реализма. Обескровленные, они вырождались в «поиски эталона», в ограниченную, далекую от жизни идеализацию. Академизм сделал свой вывод из той веры в совершенство, которая окрыляла ренессансных открывателей новых путей: если в природе есть нечто неизменно образцовое и если оно может найти адекватное и безотносительное выражение в искусстве, то, очевидно, оно и найдено великими мастерами; эту однажды найденную золотую жилу надлежит только разрабатывать, постоянно заботясь об очищении высокого искусства от шелухи случайностей, повседневности и сомнительных новшеств. Уже во второй половине XVI века в сонете, написанном художником Агостино Караччи, мы находим простодушно-наивное изложение эстетического кредо академизма:

Кто стремится и хочет стать хорошим живописцем,  
Тот пусть вооружится рисунком Рима,  
Движением и светотенью венецианцев  
И ломбардской сдержанностью колорита.  
Манеру мощную возьмет от Микеланджело,  
От Тициана — передачу природы,  
Чистоту и величие Корреджиева стиля  
И строгую уравновешенность Рафаэля...<sup>1</sup>

Любопытно заметить, как схожи между собой общие принципы академических течений, даже когда они выросли на почве совершенно разных культур, то есть при полном несходстве их «эталонов». Сопоставим советы Караччи с

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. I, стр. 302.



суждениями другого академика, писавшего приблизительно в это же самое время, но в далеком и чуждом тогда для Европы мире — в Китае эпохи Мин:

«В живописи главное — знакомое... Изображая просторы, нужно подражать Чжао Да-няню, для гор и обрывов моделью должен служить Цзян Гуан-дао. Для общего контура пользуйся способом «растрепанной конопли» Дун Юаня или стилем точек пейзажей Сяо Сяна. За контуром дерева обратись к Дун Юаню и Чжао Мын-фу... Говорят, что в живописи деревьев человек может создать свой собственный стиль. Нет ничего более неверного. Образец для ивы — Чжао Бо-цзюй, для сосны — Ма Хо-чжи, для иссохших деревьев Ли Чэн. Эти законы — глубокой древности и не могут быть изменены. Незначительные отклонения могут быть допущены, если они не касаются существенного. Но какая нелепость говорить о создании нового метода и о том, что можно бросить старый!»<sup>1</sup>.

Так живому и жизненному искусству — будь это китайские художники Сунской эпохи или мастера итальянского Возрождения — сопутствовала его бескровная тень в лице академизма, постоянно желавшего уподобить вечно зеленеющую и вечно сменяющуюся листву засушенному гербарии. Хотя в среде академистов были крупные художники, академизм как течение оставался лишь тенью искусства, познающего мир. Его коренным пороком было статическое понимание мира и искусства; статика преграждала путь к познанию, заменяя его кодексом правил и норм. В феодальном Китае эпохи Минской династии власть нормативности была так сильна, что художников, нарушавших традиции и каноны, случалось даже приговаривали к смертной казни.

К счастью, до этого не доходили в Европе, и уже в XVII веке мы видим мощное развитие новых начал живописи, по-новому продолжавших те заветы ренессансной культуры, которые заключались в неустанном исследовании природы, жизни и человеческих характеров. В Нидерландах, Голландии, Испании, Италии, Франции в различных национальных стилиевых вариантах происходит дальнейшая эволюция живописи по этому пути. Характерным

---

<sup>1</sup> К. Разумовский, А. Стрелков, Китайское искусство. — Журн. «Искусство», 1934, № 5, стр. 137.

здесь является то, что величественная синтетичность ренессансных образов сменяется более аналитическим взглядом на жизнь, связанным и с нарастающим критическим отношением к ней, и с отказом от ее «мифологизации», и с осознанием внутреннего динамизма ее явлений. Явление и сущность, слитые и уравновешенные в искусстве Возрождения, теперь как бы разъединяются, и их взаимоотношения в границах художественного образа становятся более сложными. Живопись все больше и больше ценит единичное явление и от него исходит. В этом смысле она догоняет до конца то, что в открытиях ренессансной живописи было только заложено. Ренессансная живопись ввела одномоментный принцип изображения, использовала законы перспективы, единства места, времени и действия. Но в формах такого изображения она воплощала состояния устойчивые, субстанциальные, призванные исчерпывающе выразить идеальную сущность изображенного. Здесь, как мы видели, заключалась тайна ее монументальности. Но у таких корифеев живописи XVII века, как Веласкес и Рембрандт, мы находим уже иное. У них и сами внутренние состояния несут на себе печать мгновенного, вечно движущегося, уносимого потоком времени. Не столь монументальные, как образы Леонардо и Рафаэля, они зато становятся более конкретными в своей одухотворенности и как бы приближенными к сердцу зрителя, более задушевными и понятными. И в изображении среды, обстановки, пейзажа теперь улавливаются эти задушевные простые черты, появляется бытовой интим, «жанровость», запечатлеваются мимолетности и случайности, которых живопись Возрождения избегала.

Сравним типичный портрет Возрождения, например приписываемый Рафаэлю автопортрет, с автопортретами Рембрандта (илл. 18, 19), и нам станет очевидным принципиально иной подход к человеческому образу. В прекрасном молодом и вдохновенном лице Рафаэля мы не можем уловить ничего преходящего, ничего такого, что указывало бы на перипетии душевной жизни. Кажется, что время вовсе не властно над этим лицом: таким оно всегда было и всегда будет. Несмотря на индивидуальность черт, на удивительную жизненность портрета и на его типическую выразительность (мы можем сказать: вот тип ренессансного художника), он почти ничего не говорит

нам о личности. Все возможные душевные модификации в нем слиты, сплавлены до их неразличимости, до ощущения какой-то загадочности.

Каждый из автопортретов Рембрандта, напротив, представляет собой одну из модификаций личности художника. В каждом подчеркнута мгновенность состояния и возможность перехода к другому. То он хмурится, пристально вглядываясь, то он, украсив себя шляпой с пером, беззаботен и весел, то охвачен раздумьем; то он выглядит Гамлетом, то беспечным гулякой. В конце жизни Рембрандт пишет себя жалким, сморщенным старичком; освещенный причудливым золотистым светом, этот старичок смеется, почти хохочет. Хохочущий старик — такое противоречивое соединение было бы совершенно невыносимым для ренессансных портретов, где люди вообще никогда не смеются, ведь смех — состояние слишком неустойчивое, не соединимое с внутренней монолитностью образа-типа. разве только легкая тень улыбки у них возможна — и то только на женских и детских лицах. А как непринужденно смеются и мужчины и женщины на портретах Гальса!

Нельзя, однако, сказать, что Рембрандт и Гальс раздвигают человека в множественности летучих душевных состояний и аспектов и что в этой множественности утрачивается целостность, типичность, обобщенность. Это далеко не так. В динамизме переходов, переливов сущность не растворяется, но сам способ ее выражения становится иным, связанным именно с динамикой мира явлений, с пониманием их бесконечного многообразия и взаимосвязанности.

Соотношение внутреннего и внешнего тоже понимается теперь по-другому. Учение Леонардо о языке жестов теряет свою убедительность, ибо точного соответствия здесь не существует и нет твердых законов: в каждом отдельном случае решение подсказывается конкретным характером момента. Не обязательно изображать женщин со стыдливими движениями и опущенной головой, стариков — с согнутыми коленями и т. д. Рембрандт передал горечь старости, показав смех старика, а поэзию любви — показав заурядное, немолодое тело женщины, ожидающей возлюбленного.

Новое направление живописи оправдывает то, что сказал о ней Гегель: «Прогресс живописи, благодаря которому

она только и выполняет свое специальное назначение, сводится к необходимости откинуть исключительно традиционные, статические типы, откинуть архитектурную установку и оформление фигур, откинуть концепции в духе скульптуры, освободиться от того, что покоится, что недеятельно, искать живое человеческое выражение, характерную индивидуальность, вкладывать всякое содержание в субъективное своеобразие и пестроту его внешнего выражения»<sup>1</sup>.

Если мы посмотрим, как же все это, внесенное в живопись преимущественно XVII столетием, сказывается в способах видения и специфических категориях искусства, мы не найдем более выражающего суть дела понятия, чем понятие живописности.

Быть может, следовало бы заменить этот термин каким-либо другим, так как, совпадая со словом «живопись», он дает повод думать, что этим качеством и исчерпывается ее специфика, на самом же деле она шире и к живописности не сводится. Но так как термин укоренился прочно и другого не предложено, то мы будем им пользоваться.

Справедливо считают, что впервые это качество во всем блеске проявляется в позднем творчестве Тициана. Легендарно долгая жизнь Тициана была звеном, соединяющим живопись Ренессанса с последующей. Ранний период Тициана весьма отличается от позднего. Если в ранних произведениях, близких по характеру к Джорджоне и Веронезе, живописность Тициана представляет собой только вариант пластической концепции Возрождения, то в позднем периоде она превращается в принципиально новое качество. Поздний Тициан уже говорит на языке, близком языку Веласкеса и Рембрандта, и нити от него протягиваются в новое время, к Э. Мане и Дега, к Сурикову и Серову.

Живописность в широком понимании слова — это язык искусства, передающий ощущение внутренней подвижности и неостанавливающейся пульсации жизни в материальных явлениях. На языке живописности мир предстает как льющийся поток, раскрывается в его потенциях и становлениях, и это относится также к раскрытию внутреннего мира человека: живопись становится психологически конкретной.

---

<sup>1</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 63.

Удачное определение живописности как изобразительного принципа, дает Г. М. Шегаль:

«Живописным будет такое решение художником своей картины, когда все формы даны в динамике их взаимодействия (чему способствует и мазок и вся техника письма), когда ни один элемент изображения не статичен, независимо от того, двигающийся ли это персонаж или кусок стены. Все живет и движется явной или сокровенной жизнью в «сквозном» пластическом единстве. Этому служит и мазок, и фактурные приемы, и богатство светотеневых пространственных отношений, обусловленных композицией»<sup>1</sup>.

Тяготение к живописности широкого круга художников неотрывно от усилившегося внимания к конкретным явлениям жизни в ее индивидуальных аспектах, к простому, повседневному, современному. Возрождение испытывало потребность в героизации современной жизни; теперь современную жизнь начинают предпочитать, как таковую, в ее непосредственных явлениях, даже в ее буднях. Живописное видение открывает возможность показать красоту там, где ее не замечали. Прекрасным может быть вид простой бедной комнаты, лицо дряхлой старухи, вид продрогшего человека, греющегося у камелька, пляски подгулявших крестьян. Когда Гирляндайо взял для своей картины редкий в живописи Возрождения сюжет — некрасивого старика с внучкой — ему не удалось сделать эту картину привлекательной и поэтичной. «Неприкрашенное» лицо старика со всеми его бородавками вызывает скорее неприятное чувство. Скрытая теплота такого рода сюжетов ускользала от живописных принципов Возрождения, не была для них уловима. Но с изменением «установки глаза» дело меняется. Самые, казалось бы, неприглядные и тривиальные сцены в кабачках у Броуэра или Стеена, вопреки своей неоспоримой тривиальности, все же являются маленькими художественными жемчужинами. От них веет теплом неподдельной поэзии.

В чем же дело? Ведь изобразительное искусство идет к внутреннему чувству исключительно через внешность явлений, другого пути у него нет. Это не искусство слова, которое в состоянии раскрыть перед читателем затаенные

<sup>1</sup> Г. Шегаль, Колорит в живописи, стр. 37.

изгибы души пьяницы Мармеладова, перед которыми совершенно померкнет его неприглядная внешность. Изображение не может отодвинуть внешность на задний план. К тому же у Стеена или Адриана Остаде нет большого стремления раскрыть «душевную красоту» персонажей. Они такие, какими их написал художник, глядя на них со стороны. Не может быть речи и о каких-либо «гневных разоблачениях» в данном случае. Почему же все-таки некрасивое претворяется в красоту? Простой человеческой снисходительности отношения, слегка насмешливого, слегка сочувствующего, здесь было бы еще недостаточно: ведь Гирияндайо не смог преодолеть неприятного впечатления от своего старика, хотя, вероятно, писал его с симпатией.

При живописном подходе к изображению эстетический акцент перемещается с отдельных фигур на эффект целого, общего. Обаяние целого могущественно охватывает зрителя своей гармонией, в которой сливаются отдельные «некрасивые» частности. Поэтому драка завсегдаев кабачка может выглядеть красивой, и поэтому же некрасив старик у Гирияндайо, с лицом, трактованным как исчерпывающий каталог бородавок и морщин.

«Живописная» живопись придает особенное значение быстрому, обнимающему взгляду, который не фиксирует тела в их изолированности, а схватывает видимое, как единый оптический феномен, и ни одна форма, ни одно цветное пятно не смотрится вне гармонического соотношения с другими, соседствующими. Все основано на соотношениях и взаимодействиях. Для живописного взгляда элементы видимого становятся в известной мере равноправными, то есть в равной мере подчиненными эффекту живописного целого. Пластичность, объемность не устраняется — по крайней мере на том этапе живописного видения, когда оно дает свои высшие плоды, но она перестает быть центральной проблемой изобразительного мастерства и его техники, перестает быть скульптурной, статуарной. Объемность при живописном решении передается постольку, поскольку содействует живому, цельному впечатлению динамического момента, и в тесной слитности с эффектом цвета и светотени, которые не всегда подчеркивают объем, они могут его и скрадывать — важно, чтобы общее впечатление было живым. При этом понятие рельефности,

столь характерное для живописи Возрождения, снимается понятием материальности.

Быстрый взгляд на натуру, который, по выражению Чистякова, «не сводится в одну точку, а как бы «распускается», уступает фиксирующему взгляду в познании структурности предметов, но имеет перед ним преимущества в познании динамического оптического целого. Он замечает тонкую гармонию отношений, ускользающую от взгляда «сведенного в точку». Он остро воспринимает окутывающую предметы воздушную среду и улавливает ее своеобразную окраску, которая под пристальным остановившимся взглядом исчезает. Быстрый взгляд (конечно, взгляд эстетически ищущий и напряженный, а не просто беглый) лучше схватывает в зримом явлении его главные компоненты и отделяет их от второстепенных. А вместе с тем он успевает и почувствовать те мимолетные, но важные для гармонии целого оттенки, которые уже в силу своей мимолетности тоже недоступны взгляду, сосредоточенному на устойчивых и постоянных свойствах видимого.

«Кажимость» приобретает свои права в искусстве живописи, а вместе с этим возрастают и права индивидуального видения и индивидуальной живописной манеры, почерка. Живопись осознает себя чем-то весьма отличным от натуры — отнюдь не ее двойником, а натурой в соотносительности с субъектом. В живописи появляется разделенный и «индивидуализированный» мазок. В живописи ренессансных художников мазки, как правило, не ощутимы в плотной, сплавленной фактуре красочной поверхности. Только с помощью лупы и рентгена можно установить индивидуальный почерк кисти того или иного мастера. Но уже у позднего Тициана появляется ясно выраженный мазок, и полотно вблизи выглядит как причудливое смешение бликов и пятен, а при отходе на некоторое расстояние они словно чудом превращаются в материальное изображение<sup>1</sup>.

Обычно говорят, что живопись предназначена для смотрения издали, но это не совсем точно: наиболее полное эстетическое удовлетворение она доставляет тогда, когда смотришь ее и вплотную и издали, то отходя, то приближаясь. Замечательное превращение мазков в живые формы

---

<sup>1</sup> См. об этом: М. Алпатов, «Несение креста» Тициана. «Этюды по истории западноевропейского искусства», стр. 37.

и обратное превращение их в мазки, превращение плоти красок в плоть вещей само по себе входит в состав эстетического восприятия. Тут «субъективно-объективное» существо живописи становится наглядным. Мы видим, как движения руки художника, казалось бы своевольные по отношению к действительному устройству природы, создают, творят ее одухотворенное подобие.

Своеобразное обнажение творческого процесса и выявление наряду с объективно-эстетическими качествами изображения субъективно-эстетических качеств самой живописи (вернее, не наряду, а в их единстве) сказывается во многих новых приемах. Например, в фактуре. При пластическом подходе, сопровождаемом гладкой, слитной красочной поверхностью, фактура ощущается как фактура самих изображенных предметов и только. Великолепно передается блеск шелка, нежность тела, пушистость меха. Но они выглядят несколько холодноватыми при «эмалевой» фактуре красочного слоя. Живописный подход присоединяет к ощущению фактуры предмета еще и фактурность самой живописной кладки, которая усиливает первую, а вместе с тем не теряет своей самостоятельности. Появляется рыхлость, пушистость живописной фактуры, сгустки краски, подтеки ее и распльвы, обладающие своей, особой чувственной прелестью. Рембрандт, изображая, например, кольцо с драгоценным камнем, подчас «лепит» этот камень краской. И сгусток краски сам мерцает, как драгоценный камень, и даже меняет характер своих переливов в зависимости от положения зрителя по отношению к картине. В. Волавка замечает о пастозной живописи: «Она, с одной стороны, стремится выразить материальную структуру изображаемого, с другой — действует своей собственной ценностью, своей «прекрасной материей»<sup>1</sup>.

Но самые большие изменения и достижения происходят в области колорита: Для мгновенного видения цвет приобретает исключительную важность, так как он в первую очередь определяет собой характер общего впечатления. Когда формы предстают глазу не в их пребывающем, устойчивом состоянии, а в мгновенном аспекте, то модификации форм зависят от цвета и светотени не меньше,

---

<sup>1</sup> Vojtech Volavka, Die Handschrift des Malers, Artia-Prag, 1953, s. 247.



чем от законов перспективы. Изображение, построенное точно по всем правилам линейной перспективы, часто оказывается неправдоподобным и неубедительным для глаза, так как непосредственное цвето-световоздушное восприятие спорит с этими правилами. Поэтому роль цвета возрастает, но уже не локального, «постоянного» цвета предметов, а цвета в его мгновенных конкретных состояниях, то есть преобразованного освещением и воздухом. Цветовой тон берется в нераздельности со светотеневым тоном.

Г. Шегаль в упомянутой книге подчеркивает, что отождествлять понятия колоризма и живописности нельзя. Вслед за приведенным выше определением живописности автор говорит, что живописными могут быть почти монохромные произведения, например «Таинства» Креспи или гризайли Карьера — художника, вообще не воспринимавшего цвет, однако трактовавшего видимое живописно. Добавим, что произведения, далекие от живописности, оперирующие условными цветовыми силуэтами, дают примеры богатых и прекрасных цветовых гармоний: новгородские иконы, средневековые миниатюры, картины Гогена, Матисса. Тем не менее исторически колоризм развивается рука об руку с живописностью, и понятия эти близки, хотя и не однозначны. Г. Шегаль недостаточно уточняет разницу между колоризмом и цветностью, цветовой гармонией. Как художник-практик, он берет понятие колорита в качестве всеобщего качества живописи, не уделяя должного внимания историческим ступеням его развития. Исторический подход к делу подсказывает, что колоризм в современном его понимании возникает не вместе с живописью, а только на известном ее этапе, и именно тогда, когда пластическое видение эволюционирует в сторону живописности.

Среди советских исследователей очень обстоятельно проанализировал два исторические типа цветовых решений Н. Н. Волков, сопоставляя цветовой строй русской иконы, основанный на «контрапункте пятен локального цвета», и светотеневое, тональное решение, берущее свое начало (только начало) в живописи итальянского Возрождения<sup>1</sup>. Представляется спорным утверждение автора о

---

<sup>1</sup> Н. Волков, О цветовом строе картины. — Журн. «Искусство», 1958, № 8 и 9.

том, что наш глаз отвык от цветовых гармоний первого типа и перестал воспринимать их выразительность,— на этом мы еще остановимся. В целом же произведенный Н. Волковым анализ содержателен и хорошо уясняет суть вопроса.

Колоритом мы привыкли называть цветовое построение, независимо от того, к какому типу оно принадлежит и к какой эпохе относится. Но термин «колоризм» носит несколько иной оттенок: было бы правильно связывать его со вторым, живописным типом цветовых решений. Колоризм возникает там, где кроме чувства гармонии цвета вырабатывается и чувство тональных гармоний, в свою очередь основанное на живописном восприятии и трактовке видимого. Колоризм не обязательно сопряжен с цветностью, с интенсивной насыщенностью красок. Если говорить не об отдельных художественных индивидуальностях, а об общих характерных тенденциях развития, то колоризм скорее тяготеет к обратному: к приглушению интенсивности цвета, к сближенной, сдержанной цветовой гамме. Сюда подходит замечание Н. Волкова о том, что мы научились «ценить богатство нюансов и единство гаммы... Мы оценили решающий для колорита закон отношений и мощные возможности развития цвета в сравнительно скромном цветовом и тональном диапазоне»<sup>1</sup>.

На многих примерах можно убедиться, что великие колористы XVII—XIX столетий нередко начинали с большей красочности, а затем, с совершенствованием и углублением своего живописного видения, отходили от цветности, от полихромности, во имя колористической поэзии нюансов внутри единой цветовой гаммы. Так было и у Тициана, и у Рембрандта, и у Веласкеса, порой развертывающего целую симфонию в пределах серого цвета. Характерен также путь Серова: от очень красочных «Девушки под деревом» и «Девочки с персиками» — к цветовой сдержанности боее поздних портретов.

Правда, бывает и обратное, когда у художника в его зрелом периоде вдруг вспыхивает «буйство красок», ярких, насыщенных, пламенеющих, как, скажем, у Архипова, начавшего писать своих кумачовых баб. Но в таких случаях

---

<sup>1</sup> Н. Волков, О цветовом строе картины.— Журн. «Искусство», 1958, № 9, стр. 61.

чаще всего можно предполагать, что художник стоит на пороге изживания «живописности» в своем творчестве, что за этим, как дальнейший шаг, последует уже обращение к «открытому», «декоративному» цвету, к картинам, построенным на соотношении больших цветовых масс. К этому действительно шел Архипов.

Итак, цветность — качество, более характерное для тех живописных методов, которые мы условно назвали графическими и пластическими по преимуществу. Трудно представить себе что-либо более ослепительное и великолепное по цвету, чем витражи в готических соборах с необычайной звучностью их винно-красных, густо-лиловых, сияющих желтых красок. Но одновременно витражи и менее всего живописны — уже в силу своей техники, не допускающей нюансировок и переходов.

Для живописи преимущественно «живописной» более характерен колоризм — тончайшая нюансировка тонов в пределах сближенной цветовой гаммы. Какие-нибудь на первый взгляд невзрачные и неброские тона поношенной домотканой одежды, старого забора «цвета времени», серенького туманного дня раскрываются живописцами в удивительном богатстве и благородстве цветовых качеств, претворяются в волшебный кусок живописи, который живет, дышит, пульсирует, мерцает и как бы на глазах у зрителя меняется. Иногда трудно и определить те оттенки, которыми достигается неотразимо живое и правдивое впечатление. Мы видим на картине золотистое мерцание — оно не желтое, серебристый тон — но не голубой, видим колышущуюся зелень, но написана она не зеленой краской, а воздушно-серыми тонами. Живопись поистине открывает глаза на красоту окружающих самых простых вещей, на их «драгоценность». Не имея посредника в живописи, мы бы и не смогли почувствовать эту драгоценность, так как живопись помножает объективную красоту на свою собственную.

Принцип живописности был достигнут не только европейской живописью. Он издавна существовал и на Востоке. Но там он складывался на другой основе: развивался не из пластического видения, а в прямой преемственности с древнейшими графическими принципами. В Китае уже в Танскую эпоху появляется живописная манера работы тушью: ее развитие связано с именем знаменитого художника Ван

Вэя. Современники проводили отчетливое разграничение между этой манерой и манерой Ли Сы-сюня, который пользовался графической линией и яркими, нарядными красками. Впоследствии эти два направления получили названия: «се и» и «гун би»; эти термины употребляются китайцами и сейчас в применении к современному «гохуа». «Гун би» в переводе означает «прилежная кисть»: это чисто графическая манера изображения с очень тщательной прорисовкой деталей предметов: если изображается лист, то у него вырисовывается каждая жилка, если птица — каждое перышко. «Се и» означает «писать идею» (или смысл, дух предмета), чему соответствует свободная живописная манера, избегающая скрупулезной детализации и передающая общее впечатление предмета динамическими мазками туши, прозрачными распльвами, прихотливыми ударами кисти, тонкими переходами от темного к светлому. Характерно, что живопись «се и» всегда была монохромной или почти монохромной, а «гун би» — цветистой и яркой. «Се и», конечно, не избегает линий и контуров: линия остается, как и во всей китайской живописи, важнейшим средством выразительности, но она включается в общее живописное единство и выявляет помимо формы рисуемого предмета творческую волю художника, подчеркивая здесь и там в сочетании с пятном то, что ему хотелось выразить.

В живописи «се и» мы находим национально-своеобразное преломление тех закономерностей, которые действуют и в европейской «живописности». Здесь та же устремленность к выражению общего впечатления за счет частных, то же усиление субъективности художника, наконец, тот же динамизм восприятия, показывающий мир не застывшим, а вечно меняющимся, подобно волнам, в игре своих распльвающих очертаний. И тот же интерес к световоздушной среде присутствует у китайских художников «се и»: они окутывают свои пейзажи мягкой дымкой, в которой тонут очертания гор, любят изображать туманы, белесоватую снежную мглу, тающие облака.

Но, конечно, все эти особенности проявляются в китайской живописи совершенно своеобразно. Не говоря уже о коренном отличии социального строя, условий национальной жизни и общекультурной почвы, на которой возросла китайская живопись, — огромное значение имело то, что в китайском искусстве не было переворота, подобного

тому, какой совершило в Европе Возрождение. Глаз китайского художника не настраивался на пластическое, рельефное восприятие и не был ориентирован на передачу одного момента времени, во всей его реальной конкретности. Развиваясь в сторону живописности, искусство только трансформировало древние принципы «графического» видения, при котором изображение понимается как декоративно обобщенная сумма признаков предмета, а не как его конкретное подобие. Китайский живописец, не только в древности, но и сейчас (если он продолжает традиции го-хуа) не считает необходимым писать «этюды с натуры». Желая написать пейзаж определенной местности, он долго наблюдает ее в разное время года и суток, ходит по ней, приглядывается к ее различным состояниям, — но писать начинает только тогда, когда у него сложился некий общий образ этого пейзажа, как итог всех полученных впечатлений. Чтобы воссоздать этот обобщенный поэтический образ памяти, ему нет нужды постоянно справляться у природы, как справляется у своих этюдов наш живописец, — здесь кроме памяти опорой китайскому художнику служат выверенные тысячелетиями традиции: ведь одно только изображение бамбука, варьируемое несметное количество раз, было предметом неустанныго внимания для многих сотен художников и художественных школ.

При очень остром чувстве природы и тонком ее знании китайская живопись гораздо менее материальна и непосредственна, чем европейская. Она именно «пишет душу» видимого — душу, а не плоть. Недаром «материальное» жирное масло — главный материал европейской живописи — оказалось совершенно не сродным для китайской, и даже современная китайская живопись осваивает эту технику с трудом. Прозрачная, легкая тушь, близкая к акварели, — материал, органически отвечающий методам «се и». Этот метод основан на поэтической интерпретации природы — поэтической не только в общем, широком смысле, но и в более прямом, то есть в смысле близости к методам поэтического слова. Китайская живопись развивалась в гораздо более тесной связи с искусством слова, чем европейская. Большинство великих китайских мастеров живописи были одновременно и поэтами; когда о Ван Вэ говорили, что он создает «поэзию, полную картинности, и картины, полные поэзии», то в этом утверждении было

большее, чем просто красивая метафора. Китайские картины почти всегда сопровождаются надписями, поэтическими изречениями, часто стихами, образующими нечто целостное с изображением. Узлом, связывающим воедино два искусства, окончательно закрепляющим их родственность, является в Китае каллиграфия. Ее художественная природа двуедина: она включает в себе и слово и изысканный графический узор, декоративно обогащающий изображение.

Приемы интерпретации видимого в китайском искусстве действительно очень близки к литературному способу художественного мышления. Они метафоричны, несут характер раздумий над увиденным. Классический пейзаж танского и сунского времени в стиле «се и» — это всегда «пейзаж настроения» (тогда как пейзаж в стиле «гун би» — пейзаж повествовательный), это размышления и переживания автора, для выражения которых он пользуется языком природы, причем отдельные элементы изображения имеют такой же точный и определенный эмоциональный смысл, как слова (это нашло свое отражение в сложной символике изображений: горы — мужское начало, воды — женское, сосна — долгая жизнь, бамбук — духовная утонченность, аист — созерцание, и т. д.). Из элементов возникают образительные «фразы», образительные «стихи»: картина — это краткое стихотворение, очень часто оно тут же приводится в своем словесном эквиваленте. Например: «Я один иду навестить отшельника — то остановлюсь, то шагаю опять. Соломенные крыши скрещиваются за ветвями сосен. Слышу его голос, двери еще не открыты. У обвиняющегося вокруг изгороди плюща летает бабочка» (надпись на картине Го Си — сунского художника и поэта). Художник Су Ши повествовал о своих тяжелых переживаниях, рисуя скалы; о них говорили: «Резкие очертания и складки этих скал — словно морщины горя, накопившего в его душе».

Наш современник Ци Бай-ши изображает большое хвойное дерево без иголок, на голых ветвях висят одни шишки. И надпись в стихах: «Паразиты съели иголки, но семена дадут на будущий год зеленые, как зеленый мох, ростки. Как добиться у неба, чтобы дождь, ветер, гроза и молния пришли в одно время?» (Поэт хочет сказать, что дождь и гроза смывают паразитов с веток.)

Таким образом, мы видим на примере Китая еще один путь живописи, раскрывающий перед ней своеобразные «литературные» возможности. Мы не будем взвешивать на весах его сравнительные преимущества и недостатки — важно лишь заметить, что «гохуа» — живое, способное к развитию искусство. Сейчас в творчестве художников Китайской Народной Республики — таких, как Цзян Чжао-хэ, Ли Кэ-жань и другие, живопись «гохуа» становится в подлинном и высоком смысле современной.

Обратимся вновь к европейской живописи. Прогресс «живописного» начала в ней отличался той особенностью, что он не отрывался от своих «пластических», ренессансных первоисточков. Вплоть до поздних этапов импрессионизма живописное динамическое видение оставалось вместе с тем и вполне материальным, предметным. Субъективность видения и впечатления полагала свой предел в объективности знания и изучения предметов такими, какие они есть. Хотя с появлением живописности субъективное начало творчества обостряется, общий эффект от передачи натуры только выигрывает в объективной правдивости, в материальной, чувственной убедительности.

Русская живописная школа XIX столетия, особенно второй его половины, находила пути мудрого, органического синтеза пластического и живописного начал — именно то, что и нужно было для осуществления ее содержательных задач. Если мы задумаемся в методике Чистякова — учителя крупнейших русских художников, мы увидим, как во всех деталях своей системы Чистяков последовательно стремился к равновесию этих начал: «предмет, как он есть» и «предмет, как мы его видим»; впечатление и рассуждение; рисунок и колорит. Одно должно было контролироваться другим. Рисунок (подразумевался пластический рисунок форм, основанный на их изучении) — это, на колоритном языке Чистякова, «мужская часть» искусства, «дело ума», «дело рассуждения». «Все мужественное, твердое, устойчивое, благородное в искусстве выражается рисунком». «Но — он устойчив, честен и потому туповат»; если ему дать волю, то «легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографа». Живопись — дело чувства, «женщина». Она «все вопросы жизни утилизирует для себя» (то есть живописность, не сдерживаемая «мужским»

разумом рисунка, способна превратить весь мир и все предметы, независимо от их содержания и смысла, в ласкающее, чувственно-обворожительное зрелище). Рисунок и живопись «составляют порознь половины единицы... оба вместе составляют единицу»<sup>1</sup>. Характерно такое, например, рассуждение Чистякова: «Я пишу портрет, отделяю до мелочей, все распределяю, заковываю в форму и так на этом кончаю», получается «не живописно, не интересно». Ведь «жизнь никогда не стоит а вечно движется», и «не потому ли живописная манера, где контуры и полутона машисты и не совсем точны... отвечает движению...» «Следовательно, чтобы живое изображение было интересно, надо сперва его исполнить, заковать в форму и потом растрепать — и будет верно». «Надо сперва все изучить законно хорошим приемом, а затем все написать, как видишь»<sup>2</sup>.

Как показывает лучше всего практика русского искусства, подобная тенденция не была эклектической, а истинно плодотворной. На почве ее сформировалось великое искусство Сурикова, который в своих картинах достигал поистине ренессансной монументальности и вместе с тем впечатления динамической жизненности, трепетности.

Нет сомнения, что высокое художественное качество русской живописи второй половины века, сохранение ею «большой формы» было обусловлено высотой и значительностью образно-содержательных задач, которые она перед собой ставила, глубоко серьезным, ответственным отношением художников к этим задачам. Как бы ни третировали свысока русскую живопись знающие ее понаслышке западные историки искусства, — факт остается непреложным: нигде больше, чем в России в XIX веке, художники, начиная с Александра Иванова, не сознавали так глубоко важность и величие задач искусства, способность его быть фактором общественного прогресса, двигателем жизни, достоинством народа. Близорукие критики из декадентского лагеря пренебрежительно отзывались о стремлении реалистической живописи «служить» лежащим вне искусства

---

<sup>1</sup> Н. Молева, Э. Белятин, П. П. Чистяков — теоретик и педагог, стр. 114—115.

<sup>2</sup> Там же, стр. 171.



общественным целям, не понимая, что «служение» — это высший, почетный удел искусства. Всякое великое искусство было служением. Искусство, скромно сознававшее свое призвание — служить общим интересам и идеалам своих сограждан, всегда достигало большего как искусство, чем то, которое самонадеянно заявляло, что имеет цель в самом себе, а другими целями не интересуется. Русские художники были скромны, тверды и преисполнены решимости, видя в своем искусстве не цель, а средство. И на этом пути гражданского служения и подвига они усовершенствовали искусство в его собственных, внутри него лежащих эстетических качествах и возможностях.

По причинам, от искусства не зависящим, оно могло осуществлять этот прогресс лишь в определенных, сравнительно ограниченных областях и сферах. В феодально-капиталистической России художнику тем труднее было развернуть свои силы, чем больше его род искусства требовал для себя целостного ансамбля, сопряженной с ним среды, коллективного труда, государственной поддержки и т. д. Поэтому архитектура и скульптура явно клонились к упадку. В области живописи все передовые искания вынужденно сосредоточились на станковой картине. Именно станковая картина явилась почти единственной прогрессирующей формой изобразительного искусства. Она должна была взять на себя и долю тех задач, которые, по существу, надлежало ставить в монументальной живописи и даже в скульптуре. Понятно, что в специфических границах станковой живописи им становилось тесно. Попытки найти и другие, более широкие художественные формы обращения к народу составляли заветное стремление художников. Но кто стал бы строить для А. Иванова задуманный им «храм человечества»? Где могли осуществлять свои монументальные замыслы Серов и Врубель? Купеческие особняки, оставшиеся в архитектуре комическими памятниками причудливого вкуса или, чаще, причудливой безвкусицы их владельцев, были очень неблагоприятным полем приложения художественных сил. Эскизы стеновых росписей в огромном большинстве случаев так и оставались эскизами; иногда они получали печально-карикатурное осуществление, пример которому — «Принцесса Грёза» Врубеля, невидимая и затерянная где-то под крышей бесхарактерного здания Метрополя. Опыты союза живописи с декоративно-

прикладным искусством оставались в области неуверенных камерных экспериментов. От картин Сурикова был, казалось, один только шаг до монументальных фресок, но сделать этот шаг оказывалось невозможным.

Мы привыкли считать, что станковая картина — чуть ли не универсальная форма живописи, забывая, что это — только одна из ее форм и что одностороннее ее развитие в XIX веке было следствием ограничивающего, сковывающего действия социальных условий.

Тем не менее русская живопись смогла вместить в эту форму очень многое. Она сделала станковую картину подлинным зеркалом жизни русского общества, придя к предельной конкретности и психологической яркости изображений. Мудро синтезируя возможности пластического и живописного подхода к натуре, она добилась простой и прозрачной выразительности человеческого образа и достигла исключительной высоты в изобразительной разработке сюжетов.

Редкая «красноречивость» сюжетных картин русской школы дает повод называть их «литературными». Думается, что это заблуждение. У русской живописи XIX века были общие цели и общий жизненный материал с русской литературой, но методы эстетической переработки этого материала оставались всецело специфическими, вырастающими из внутренних возможностей самой живописи и развивающимися на почве традиций, заложенных в эпоху Возрождения. Разница заключается лишь в том, что, когда сюжеты были каноническими, как бы извне данными, заранее известными современникам, то связь сюжета с содержанием могла быть более условной. В XIX веке, когда сюжеты, почти никогда не повторяясь, черпаются из многообразной современной жизни, они сами становятся важнейшим элементом содержания, и это вызывает потребность в ясном и недвусмысленном выражении сюжета (как события) через композицию, обстановку, психологическую характеристику, через жест, позу, одежду, положение действующих лиц. Но это не имеет ничего общего ни с буквальной «повествовательностью», которая возможна только в связной серии, цепи изображений, ни с тем своеобразным уподоблением изображения лирическому высказыванию, какое мы находим в китайской живописи и какое действительно роднит ее с поэзией.

Изобразительное искусство наиболее сближается в своих методах с искусством слова тогда, когда оно тяготеет к языку графики. Специфический язык пластики далек от литературного. А русская живопись неизменно говорила на языке материально-чувственного, конкретного, одноментного видения природы. Все, чего она достигала, — она достигала в пределах показа, не покушаясь на рассказ и на литературную передачу впечатлений, не связанных с прямым зрительным впечатлением. Если мы видим на полотне обезумевшее лицо Ивана Грозного, его дрожащую руку, отброшенный жезл, текущую кровь, поникшее тело царевича и его стекленеющие глаза, — мы понимаем, что отец только что убил сына в припадке ярости, что он потрясен и охвачен поздним раскаянием. Об этом нам «рассказали» лица, жезл, кровь, но литературные методы ни при чем в таком рассказе. Это лишь естественная красноречивость изображения, доведенного до высокой степени выразительности. (Илл. 25).

Если уж искать подходящего слова для характеристики общих тенденций русской картины в XIX веке, то скорее можно говорить не о литературности, а о театральности, если бы это слово не заключало в себе подразумеваемого оттенка: «дурная театральность». Представляется возможным говорить не о дурной, а о хорошей театральности. Вообще нельзя согласиться с тем, что всякое применение термина, заимствованного из одного вида искусства, к другому искусству, получает смысл порицания, осуждения. В порицательном смысле говорят обычно о «литературности» в живописи, о «театральности» в ней же, о «живописности» в скульптуре, и т. д. Искусства находятся в постоянном живом и сложном взаимоотношении, они не разгорожены непроходимой стеной, и то или иное восприятие одним методов другого является совершенно естественным и, часто, исторически необходимым. Специфика одного вида искусства не есть что-то раз навсегда данное и застывшее: она кристаллизуется и развивается не иначе, как в общении с другими видами. Нужно лишь понять является ли усвоение опыта другого искусства чем-то органически необходимым для данного искусства, этапом его движения вперед, или следствием иссякания его собственных сил.

Обо всем этом мы имели случай говорить уже не раз на протяжении настоящей работы. То, что живопись в извест-

ную эпоху своего развития училась у скульптуры, не может быть для нее укором: это было, напротив, необходимой стадией ее собственного прогресса. То, что китайская живопись в своих методах была близка к китайской поэзии, — опять-таки не ее недостаток, а ее особая специфичность. Если русская картина в XIX веке приобретает черты, роднящие ее с театральной мизансценой без слов, — это тоже было ее своеобразным завоеванием на том этапе. Театр еще во времена Белинского рассматривали как «школу жизни», но долгое время ему мешала как раз «дурная театральность», засилие выспренных эффектов, акцент на декламационной читке ролей, недостаток естественности. Живопись, приняв на себя миссию «школы жизни» и создав грандиозную серию подлинно жизненных сцен, не только использовала опыт театра, но и в известном смысле подготовила почву для системы Станиславского. Мы находим в русской живописи поразительное мастерство «режиссуры», тончайшую психологическую организацию действия, правду переживаний в «предлагаемых обстоятельствах» и соответствие им физических действий. (Илл. 23). Все это могло быть достигнуто только на основании развития собственно изобразительных традиций, идущих от эпохи Возрождения. Известно, что Станиславский прямо призывал режиссеров и актеров учиться на произведениях русских художников. Разрабатывая построение мизансцен, он говорил:

«В жизни какая бы большая толпа ни попала в круг вашего внимания, каждый в ней живет своей индивидуальной жизнью. Наши лучшие русские художники-реалисты блестяще закрепили это в своих картинах. Вспомните «Утро стрелецкой казни» Сурикова, «Запорожцев» Репина, «Явление Христа народу» Иванова.

...Надо стремиться на сцене к той гармонии ритма, звука, света и психо-физических действий, которыми насыщено каждое мгновение подлинной жизни»<sup>1</sup>.

В том же XIX веке развитие живописи в Западной Европе шло несколько иначе. Русское изобразительное искусство смогло дать новую жизнь ренессансным традициям, оплодотворенным «живописностью», благодаря тому, что

---

<sup>1</sup> Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., «Искусство», 1951, стр. 129—131.

оно ставило перед собой большие общественные задачи и решало их в специфических формах станковой картины. Общественная, содержательная устремленность была цементирующим началом для художественной формы: она побуждала сохранять строгое равновесие ее компонентов — пластики, цвета, света, обеспечивающее полную материальную убедительность изображения и позволяющее ему быть красноречивым.

Западная живопись пошла по пути художественного анализа видимого — анализа, доходящего в своих крайних проявлениях до атомизации.

«Традиционные» способы изображения, лишившись содержательной основы, на Западе мельчали и переживали упадок. Они не могли уже дать ничего нового и разменивали на мелкую монету достижения великих старых мастеров. Традиционная живопись вырождается в салонную. По количеству она огромна, по сюжетам, казалось бы, весьма разнообразна — тут и бытовой жанр, и академически-исторические композиции, и портреты, и всевозможные аллегории — по мастерству она нередко виртуозна. Но за этой виртуозностью ощущалось нечто внутренне опустошенное, выдохшееся, что остро чувствовали русские художники, посещающие парижские салоны.

Живопись перестала быть в полной мере общественным служением — в этом заключалась ее внутренняя трагедия. Но не перевелись большие художники, глубоко чувствующие, испытывающие потребность говорить от лица своих современников и воплощать в видоизменившихся способах видения их мироощущение. Мироощущение несло на себе весь груз трагедий века: сознание разлада между мечтой и жизнью, скептицизм, утрата ясных идеалов, болезненная сложность психики современного человека, раздробленность его внутренней жизни, обостренная чувствительность наряду с оупляющим действием мещанской «прозы жизни».

Художники испытывали все это с особенной остротой, так как само положение художника в капиталистическом мире — положение социального изгоя, одиночки, чье искусство не может уже быть «колоколом на башне вечевой», а обречено выбирать между угождением мещанину и эпатажем мещанина, — побуждало его к сгущенному, экстрактивному ощущению неблагополучия мира.

Но говорить обо всем этом уже нельзя было на уравновешенно-гармоническом языке. Мир стал видаться и чувствоваться по-другому — для художников в первую очередь (здесь закладываются основы рокового разлада между художником и «публикой», несоответствия их видения, которого не было ни в древности, ни в средние века). Ясная целостность зримого аналитически расчленяется, дробится все больше и больше. В поисках новых способов выражения отдельные компоненты цельного оптического явления становятся предметом пристального и специального внимания, утрачивая равновесие с другими. Зарождается то одностороннее внимание к форме (точнее будет сказать: к определенным аспектам формы), которое уже таит в себе скрытые зерна будущего упадка и разложения живописи.

Но ни в импрессионизме, ни в экспрессивной живописи Ван-Гога, Гогена, Тулуз-Лотрека, раннего Пикассо упадка еще не было. Здесь раскрывались новые грани живописного видения, в сложных и трагических условиях современности.

В основном поиски шли двумя путями. Одна тенденция — это обрести, вопреки неблагоприятному миру, светлый, радующий и спокойный аспект его восприятия. Природа, свет солнца, простые, самые простые, не отягощенные драматизмом и раздумьем мотивы повседневности — вот этот аспект, вот мир, который всегда остается прекрасным, несмотря ни на что. Он постоянно окружает нас и в нем мы, никуда не удаляясь, всегда можем почерпнуть бодрость и ясность духа — надо только уметь его увидеть и погрузиться в него. «Сюжеты самые простые — самые вечные. Будет ли обнаженная женщина выходить из соленой волны или вставать со своей кровати, будет ли она называться Венерой или Нини — лучшего никто не изобретет» (Ренуар)<sup>1</sup>.

Подобное тяготение к «простому и вечному» проявлялось в разного рода живописных исканиях: в попытках возродить на этой основе стенную живопись («современные идиаллии» Пювиса де Шаванна, Ганса фон Марэ, рафинированный неоклассицизм Мориса Дени), в поисках утраченной устойчивости и ясности восприятия «изначальных»

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. III, стр. 194.

форм — у Сезанна, во всевозможных ретроспекциях, увлечениях «примитивами», где безуспешно искали все той же умолкнувшей «музыки цельного человека». Но самый органический, естественный и жизнеспособный путь был найден в импрессионизме блестящей плеяды французских художников — Моне, Писсаро, Сислея, Ренуара, многим обязанных замечательному искусству Э. Мане. Без всякого манерничания, без искусственного погружения в призрачный мир прошлого, оставаясь вполне современными на современной земле, они создали действительно радостную живопись, развив до предела тенденции живописного видения. В этой сфере они сказали последнее слово, остановившись на той грани, где начинается уже кризис живописности и где «видимость» из синонима «достоверности» превращается в синоним «обманчивости». Эту грань перешагнули усердные эпигоны импрессионизма.

Другая тенденция заключалась в том, чтобы не искать в живописи покоя и гармонии, а откровенно выражать на ее языке те драматические противоречия и гримасы действительности, от которых все равно не уйти, которые кошмаром преследуют художника XIX столетия и налагают печать на все его мировосприятие.

Здесь оказалась недостаточной та мера субъективности, которая присутствует в чисто живописном видении, соразмеряемая с объективными свойствами предмета. Экспрессия переживания трансформирует эти свойства, подчиняет их себе; художник вселяет свой мятущийся дух во все предметы, какие он видит и изображает. Ван-Гог потрясает нас в «Прогулке заключенных» и в «Ночном кафе», но даже когда он пишет самый обыкновенный стул или цветок в горшке, мы и тут чувствуем страстность и напряженное горение его творческой личности. Стебли и листья цветка вздымаются и закручиваются как бы в волевом усилии, оно продолжается «магнитными» силовыми линиями фона; линии насыщены лихорадочной активностью, повышенная до предела интенсивность цвета ослепляет, почти пугает. Что это — портрет цветка или портрет неукротимой души художника? И то и другое.

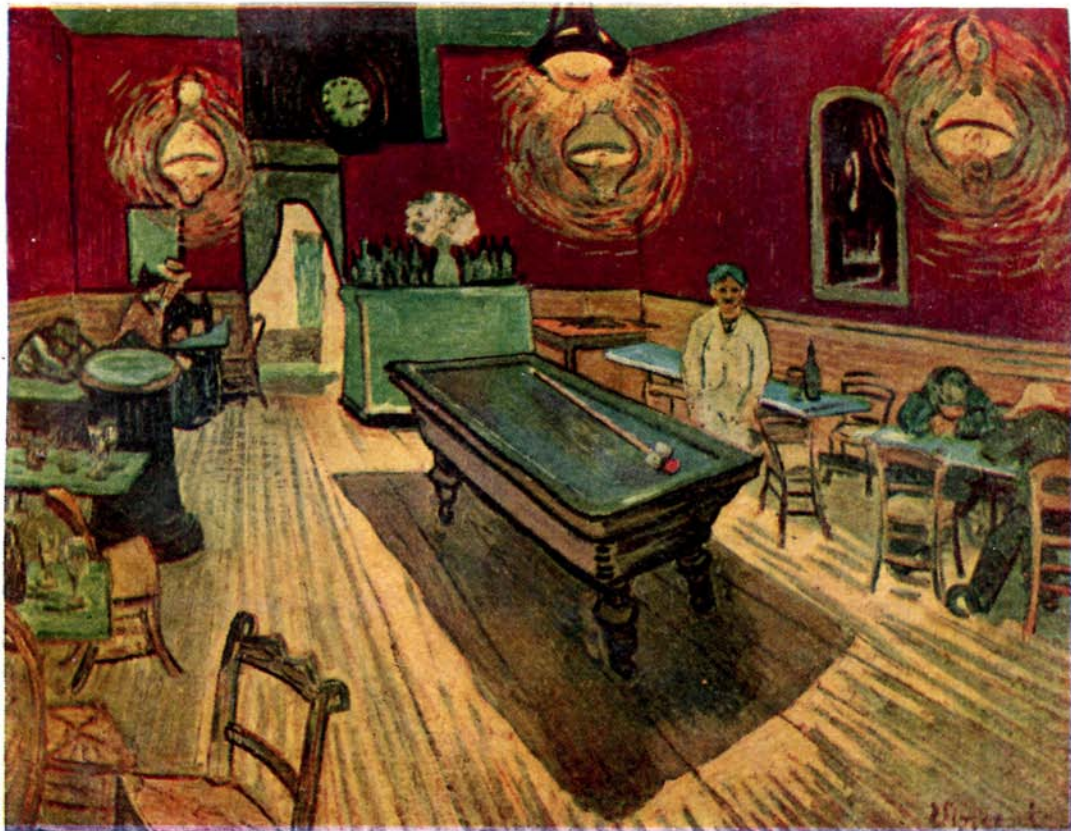
До той поры, пока мы чувствуем, что это действительно «и то и другое», — перед нами истинная живопись, правдивая, несмотря на все экспрессивные преувеличения и даже благодаря им. Но как только в подобном изображении

перестает ощущаться природа цветка, объективная природа изображенного предмета, как только субъективное переживание художника отрывается от объекта, теряя к нему уважение и сохраняя его только как предлог, исчезает правда живописи, а с ней и ее художественность. Таков «порог» экспрессионизма. Ван-Гог благоговел перед природой, «натурой», и это сделало его великим художником; неуважение к природе кладет начало экспрессионистическому распаду живописи как искусства.

Но и оставаясь в необходимых границах уважения к природе, экспрессивная живопись трактует ее иначе, чем импрессионистическая. Она ищет в ней отзвука переживаний человека, его мирозерцанию, мыслям, которые как бы предшествуют зрительному восприятию и делают его чем-то производным. Интеллектуальное начало перевешивает чувственное. О тенденциях экспрессионизма можно сказать, что они действительно сообщают живописи максимальную «литературность», так как передают зримые образы уже опосредованными, переработанными в сознании. И не случайно такого рода живопись склонна обращаться к традициям доренессансным, когда живописцы широко пользовались правом деформации во имя того, что они хотели «сказать» своими изображениями. Не случайно также усвоение этой живописью графических приемов и подчас перерастание ее в графику, пристрастие к линии, как выразительному средству, предпочтение открытого декоративного цвета тональному. Словом, прямое изображение начинает уступать место выразительному представлению о зримых вещах.

Таковы главные разветвления живописи, с которыми она пришла к началу нового, XX века. Одно из них посвоему завершало эволюцию «живописности» -- стержневой путь живописи на протяжении двух предшествующих столетий. Другое в поисках современного экспрессивного языка своеобразно возрождало более древние графически-декоративные традиции, стремясь сделать изображение эквивалентом внутреннего переживания. Наконец, третья, оставаясь на почве строго объективного изобразительного языка, синтезирующего пластический и живописный аспекты видения, усовершенствовало сюжетные и психологические возможности живописи и разработало тип картины, представляющей как бы акт «драмы жизни».





В. Ван-Гог. Ночное кафе

Естественно, что эти течения, намеченные здесь схематично, между собой сложно взаимодействовали, переплетались, скрещивались, и каждый крупный художник вносил в них нечто свое, неповторимое, новое.

Нужно признать, что XIX век, в особенности его вторая половина, был плодотворной эпохой для живописи, в отличие от скульптуры. Он богат выдающимися художниками и подлинными живописными открытиями. И вместе с тем ему недостает той полноты, цельности художественной жизни, уверенности в своих силах и ясного сознания идеалов, которые свойственны хотя бы эпохе Возрождения. Художники XIX века одержимы лихорадкой исканий, и эти искания разливаются по различным руслам, нередко приходя к тупику. Нас не покидает ощущение, что даже в своих гениальных находках искусство как бы балансирует над грозящей пропастью, вступает на рискованные грани кризиса.

Перед нами встает неминуемый вопрос: в какой же мере прекрасное искусство Моне, Дега, Ван-Гога, Гогена и других «ответственно» за ту действительно ужасную пропасть маразма и небывалого разложения, в которую ныне падает живопись капиталистических стран?

Известно, что современные абстракционисты очень озабочены тем, чтобы обеспечить себе солидную «родословную». На выставках устраиваются соответствующие ретроспективные залы с произведениями тех, кого им хочется представить как своих предшественников. В качестве предшественников абстракционизма фигурируют даже классики живописи, не говоря уже о живописцах конца XIX века. По-видимому, эти претензии беспочвенны. Сразу же заметим, что, по нашему мнению, эти живописцы так же мало повинны в последовавшем разрыве с изобразительностью, как художники Возрождения — в сухом академизме их эпигонов.

И все же в принципах Возрождения было что-то такое, за что академизм мог «ухватиться»; подобным же образом обстоит дело и с отношением абстракционизма к живописи XIX столетия.

Относительно экспрессивных и экспрессионистских течений этой живописи — сравнительно просто понять путь их перерастания в «беспредметную» живопись: от экспрессивной деформации видимых форм к их произ-

вольному искажению, атомизации, а затем и к исчезновению. Этот печальный путь отчетливо прослеживается на произведениях Шагала, Кокоски и других. Давно уже теоретики этого течения писали: «Экспрессионизм остается включенным в господство субъекта, его объективации не что иное, как просто средства расширения субъекта... Экспрессионизму... не важно отображать оптическое явление предмета; он хочет в зрительном образе дать совокупное, целостное переживание»<sup>1</sup>.

Под этим тезисом, конечно, никогда не подписался бы Ван-Гог, для которого «оптическое явление предмета» было не просто «объективацией», а составляло его святое святых, само заключало в себе смысл, душу, жизнь. Но через эту «малость» (в которой — вся суть изобразительного искусства) экспрессионисты могли с легким сердцем перешагнуть.

Гораздо сложнее с импрессионизмом. Ведь экспрессионизм и возник как реакция на него, как протест против фиксации непосредственного зрительного впечатления. Импрессионизм, в сущности, глубоко традиционен, он только делает крайние выводы из методов живописного восприятия, возобладавшего уже у Тициана. И те внутренние противоречия, та односторонность видения, которая у импрессионистов обнаружилась и послужила известной «опорой» для формализма, кроется в конце концов в самой природе живописи, поскольку она становится «живописной». Ей самой не чужды противоречия.

Их по-своему чувствовал Чистяков, говоря, что живопись — «женщина», что «все нежное, ласкающее глаз, нервы, все, на первое впечатление сильно нравящееся, выражает собою живопись», и что поэтому, вне союза с «мужским» началом рисунка, она теряет в возможности выражения идей и делает «падение искусства».

Говоря коротко, внутренняя противоречивость чисто живописного видения состоит в том, что фиксируемые и открываемые им в явлениях живописные ценности не всегда совпадают с внутренней, человеческой, общественной ценностью этих же явлений и, во всяком случае, расходятся с ними по масштабу.

---

<sup>1</sup> Георг Марцинский, Метод экспрессионизма в живописи, Пг., «Academia», 1923, стр. 37.

Живописно настроенный глаз настолько погружается в созерцание зримой музыки окружающего, в волшебную игру света и тени, гармонические переходы цвета, обволакивающую воздушную среду, что иные способы оценки видимого отступают как бы на задний план. Предметы, сами по себе как будто бы совершенно незначительные, играющие в человеческой жизни роль более чем скромную, могут стать для живописца предметом восторгов, мук, вдохновений, поисков, — и их изображение вырастает до степени художественного шедевра. Натюрморт Эдуарда Мане «Угорь и краснобородка» представляет собой именно такой шедевр — едва ли у кого-нибудь хватит духу назвать его второстепенным и пустяковым произведением искусства; однако зритель вправе спросить: соответствует ли это жизненному значению двух мертвых рыб и хлебного ножика? Ни в каком другом роде искусства эти заурядные вещи не могли бы вдохновить художника на создание шедевра, а вот в живописи это оказывается вполне возможным.

Если мы согласимся с тем, что одна из важнейших общественных функций живописи заключается в том, что она «учит видеть», то все становится на свои места, и пример с «Угрем и краснобородкой», так же как с тысячами других подобных произведений, занимающих почетнейшие места в музеях мира, нас нисколько не обескуражит. В этой своей функции живопись воспитывает у людей глубокое уважение к земному, предметному, реальному миру, как таковому, учит ценить и бережно любоваться самой материальной сутью этого мира, открывать вокруг себя неисчерпаемые пещеры сокровищ, показывая в них неподдающийся словам внутренний смысл. Тем и хороша живопись, что она может показывать это на самых простых, непритязательных объектах, которые, как истинные друзья, скромно и незаметно сопутствуют нам в жизни. Пусть живопись со всем совершенством мастерства покажет ветку яблони на фоне неба — эта ветка многое выразит и о многом поведает.

Но вместе с тем мы понимаем, что такая функция живописи не может быть для нее единственной. Живописец, кроме того, что он живописец, является еще и художником в более общем и широком смысле слова: и мыслителем, и поэтом, и гражданином. Язык живописи очень гибок,

его возможности многообразны, на нем можно выразить великие идеи в самом прямом, гражданственном значении этого слова. Великие художники всегда умели в своем творчестве «снимать» расхождение между «живописной» и «человеческой» красотой, превращать их в органическое единство, усиливая одно другим, сливая воедино те содержательные возможности живописи, которые условно можно назвать музыкальными и литературными (отнюдь не в смысле прямой аналогии с этими видами искусства). Но здесь-то чистая живописность и оказывалась недостаточной, она должна была выступать в союзе, в синтезе с другими изобразительными методами, как на том и настаивал Чистяков.

Живопись импрессионизма демонстративно отказалась от такого союза и сознательно сосредоточилась на чисто зрительном, непредвзятом эмпирическом созерцании. Еще об Э. Мане Золя писал: «Его не следует судить ни как моралиста, ни как литератора; к нему надо подходить как к живописцу... Он не умеет ни петь, ни философствовать. Он умеет писать — и это все; у него есть дарование; особенностью его темперамента в том, чтобы схватывать доминирующие тона во всей их тонкости и лепить таким способом предметы и людей большими планами».

Об импрессионизме в целом довольно точно сказал Моклер: «Живопись, таким образом понятая, становится вполне оптическим искусством; ставя себе целью искание гармонии, она превращается в поэму, независимую от экспрессии, стиля и рисунка, составлявших главную цель прежней живописи. Почти необходимо придумать другое название этому специальному искусству, которое настолько же приближается к музыке, насколько удалится от литературы и психологии»<sup>1</sup>.

Современникам импрессионистов бросалось в глаза прежде всего их новаторство, и они, не задумываясь, противопоставляли их «всему прежнему искусству». Теперь становится все более очевидным, насколько они были преемственно связаны со «всем прежним искусством». И «музыкальность» их живописи имела очень давние истоки. Ведь еще Гегель писал, словно предвосхищая импрессионизм:

---

<sup>1</sup> Камила Моклер, Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера, М., изд. Ю. И. Лепковского, 1908, стр. 22.

«...Эта магия отблесков в конце концов может приобрести такое первенствующее значение, что рядом с ней перестает быть интересным содержание изображения, и тем самым живопись в чистом аромате и волшебстве своих тонов, в их противоположности, переплетении и играющей гармонии в такой же степени начинает приближаться к музыке, как скульптура в дальнейшем развитии рельефа начинает приближаться к живописи»<sup>1</sup>.

Итак, импрессионисты не хотели ни петь, ни философствовать, они не доверяли ничему, кроме простых свидетельств глаза. Но парадоксальным образом глаз, предоставленный самому себе, удалялся не только от философии и психологии, но и от предметной вещественности мира. В ранних своих произведениях импрессионисты действительно достигают поразительной свежести и правды зримого образа, но затем, все больше и больше погружаясь в «магию отблесков», они начинают творить фантасмагорический лучезарный мир, где формы тают, зыблются и во все растворяются в мерцающем мареве. А в души последователей импрессионизма уже закрадывалось сомнение: нуждается ли вообще эта музыка красок в «предметном» оправдании? Не имеет ли она совершенно самостоятельного значения, помимо всяких изображений?

Таким образом, идея беспредметной живописи и здесь находила себе какую-то пищу.

Но может ли живопись быть беспредметной, оставаясь вместе с тем живописью? Прежде чем подойти к современному состоянию живописи, мы должны попытаться ответить на этот вопрос.

#### ЕСТЬ ЛИ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОПРАВДАНИЕ У АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ?

Современное абстрактное искусство — явление, более сложное в социальном отношении, чем в эстетическом. Разобраться в его общественных причинах и понять, почему оно могло столь эпидемически распространиться, — труднее, нежели почувствовать его эстетическую несостоятельность. Первое именно потому трудно, что второе слишком

---

<sup>1</sup> Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 63.

очевидно. Если бы абстрактное искусство действительно обладало эстетической убедительностью, хотя бы «прелестью ядовитого цветка», то было бы более понятно тяготение к нему немалого числа художников. Но оно ею несколько не обладает, по крайней мере в своих массовых и типических проявлениях. Декоративная изысканность и смутная сила, порой ощутимые в «беспредметных» полотнах, созданных большими художниками — например Пикассо, — только намек на ту силу, которая проявляется в их «предметной» живописи, только слабый отблеск таланта, который и во тьме светит, хотя бледным, неверным светом. К талантливым абстрактивистским произведениям применима поговорка: «Что птица умеет летать — это видно, даже когда она ходит».

Что же касается подавляющего большинства абстрактной живописной продукции, — об авторах ее решительно невозможно сказать, умеют ли они летать. И это без рассуждений ясно здоровому эстетическому чувству, не запуганному ложными софизмами теоретиков.

Однако не приходится слишком полагаться на душевное здоровье той художественной среды, которая складывается в «превратном мире» (как назвал Маркс мир капиталистических отношений). Простой и чистый взгляд на вещи здесь подвергается многим испытаниям. Социально-психологический процесс извращения чувств создает почву для увлечения абстрактным искусством, подобно тому, как на этой же почве возникают и увлечения рок-эн-роллом.

Вместе с тем в подобных явлениях в наши дни нет наивной стихийности каких-нибудь первобытных вакханалий: всюду присутствуют рационализм, рассудочность, вывернутые наизнанку. Нет такой современной формы социального безумия, на страже которой не стоял бы некий трезвый силлогизм. Мещански-буржуазная добропорядочность мирно уживается с узаконенными патологическими вывихами. Воплощением в искусстве «кошмаров параноиков» и мистически-абстрактной «сущности бытия» занимаются отнюдь не сами параноики, а вполне приличные, разумные люди в пиджаках и галстуках, живущие в стандартных домах с холодильниками и телевизорами. Такие же приличные и разумные люди пишут статьи об их произведениях, где логически обосновывают заведомо алогические вещи, которые в этой атмосфере перестают уже

казаться дикими и начинают выглядеть просто-напросто «новыми исканиями». И в орбиту их вовлекается довольно широкий круг художников, не желающих быть отсталыми. Тем более, что эти новые искания соблазнительны своей доступностью.

Но мы вовсе не хотим удовлетвориться таким простым объяснением сложного вопроса. Ясно, что не только шарлатанская легкость обеспечивает абстрактивизму зеленую улицу на трудных путях искусства. Ясно, что много талантливых художников присоединяются к этому течению не в погоне за легкостью. Мы не беремся сейчас за всесторонний анализ причин. В данном случае нас интересует лишь одна сторона дела — тот теоретический тезис, тот ложный силлогизм, который положен в основание абстрактного искусства и который своей внешней обманчивой логичностью способен ввести в заблуждение мысль, а вслед за ней и чувство (потому что если чувства влияют на суждения разума, то не менее возможно и обратное: чувство формируется под действием предвзятого суждения).

Суждения теоретиков абстрактного искусства многочисленны и замысловаты, но все они покоятся, если так можно сказать, на двух китах, на двух главных исходных предпосылках. Первая: художник свободно выражает себя, свое отношение к миру, а не самый мир; для этого ему нет надобности пользоваться подобиями внешних предметов, тем более что этим теперь с успехом занимается фотография. Вторая предпосылка: изобразительное искусство может воздействовать на чувство отвлеченными красками, линиями и формами, подобно тому как музыка воздействует звуками; оно может выражать, ничего не изображая, как это и делает музыка.

Второй тезис даже более важен, чем первый, и служит ему основанием: ведь чтобы художник мог хоть как-то выражать себя через беспредметную живопись, нужно сначала быть уверенным в том, что это вообще возможно. Тут и приходит спасительная аналогия с музыкой. В самом деле, почему бы и нет? Семь тонов музыкальной гаммы, семь цветов спектра. Вся музыка возникает из комбинаций нот, причем эти комбинации вовсе не напоминают или очень отдаленно напоминают «реальные» звучания. Почему не может живопись как искусство возникать из ком-



бинаций цветов и линий, далеких от подражания реальным предметам?

Если мы ответим утвердительно на этот вопрос, нам останется только признать закономерность абстрактной живописи — даже вопреки нашему эстетическому чувству, которое упорно отказывается воспринимать ее так, как оно воспринимает музыку. Но, может быть, наши чувства просто еще не привыкли к этому искусству — так же как непривычный и невоспитанный слух и звуковую музыку воспринимает только как хаос? Может быть, мы напрасно противимся становлению «оптической музыки», вместо того чтобы культивировать в себе вкус к ней?

Следует и теоретически доказать, что здоровое эстетическое чувство нисколько не заблуждается, что оно право в своем отвращении к абстрактной живописи и что аналогия между столь различными искусствами в этом случае невозможна.

Чтобы быть объективными, посмотрим сначала, что может говорить в пользу этой аналогии.

Прежде всего — то, что мы уже говорили о «музыкальной» живописи. Это музыкальное начало в ней признавал и Гегель, говоривший о «магии колорита». В предшествующей главе мы сами же пришли к выводу, что мера живописной красоты произведения может при известных условиях расходиться с мерой внутренней, содержательной красоты его предмета, рождать несколько иной строй переживаний, чем тот, который рождается самим предметом изображения в его жизненной функции. Далее у нас шла речь о том, что в больших произведениях искусства это расхождение снимается. Но если оно вообще, в принципе, возможно, то не на нем ли основывается возможность перехода к «живописной музыке»? Нельзя ли не преодолевать его, а узаконить, оставив за фотографией и кино передачу предметной сущности видимого, а на долю живописи — музыкальной сущности?

Существование декоративного искусства, «беспредметных» узоров, казалось бы, подтверждает, что сама по себе игра линий и красок для нас эстетически небезразлична и способна что-то выражать помимо изображения.

Наконец, непосредственное влияние цвета на психику научно доказано и учитывается в практике, например, при оформлении интерьера. Отрицать это влияние мы не ста-

нем: оно действительно существует. Суть вопроса в том, каково оно, способно ли оно быть основой для особого, самостоятельного искусства.

В полемических выступлениях против абстракционизма сторонники реалистического искусства не раз уже указывали на то, что природа звуковых и зрительных восприятий — совершенно разная. Возможно, что привлечение данных современной науки — физиологии органов чувств, оптики — оказалось бы здесь полезным и укрепило бы научные позиции реалистической эстетики. К сожалению, взаимодействие эстетики с точными и естественными науками еще не достигнуто, хотя можно не сомневаться, что рано или поздно это произойдет: сама жизнь подсказывает необходимость такого взаимодействия. Но пока нам приходится оставаться в пределах простых эмпирических знаний об особенностях зрительного и слухового «образа объективного мира».

Можно принять за аксиому, что из всех наших непосредственных ощущений внешнего мира именно зрительные ощущения открывают его самый основной аспект и являются главным каналом его познания, остальные же — дополнительными. Вид предмета, постигаемый зрением, дает наиболее целостную характеристику предмета (постольку, поскольку она может быть получена через прямое чувственное восприятие), которую не может дать ни запах предмета, ни его вкус и осязаемая фактура, ни даже звучание предмета, воспринятое слухом. Сошлемся на слова академика С. И. Вавилова в его известной книге «Глаз и солнце»:

«Живое существо не имеет более верного и сильного защитника, чем глаз. Видеть — значит различать врага и друга и окружающее во всех подробностях. Другие органы чувств выполняют то же, но несравненно грубее и слабее. Осязание и чувство теплоты дают нам вести о внешнем мире только при непосредственном соприкосновении, слух и обоняние, извещающие издали, недостаточно, мало информируют о расстоянии, направлении и формах. Наши слова «очевидно», «поживем — увидим» равносильны тому, что видимость — достоверность»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> С. И. Вавилов, Глаз и солнце, М.—Л., изд-во АН СССР, 1950, стр. 73.

«Видимость — достоверность» — это положение, которое некогда с таким пафосом отстаивал Леонардо да Винчи, — сохраняет и сейчас свою непреложность. Видимость в этом смысле отличается от слышимости. Предмет может издавать или не издавать доступные слуху звуки в зависимости от состояния, в каком он находится — вибрирующего или спокойного. Человек говорит, приводя в движение свои голосовые связки, листва шумит от ветра и «молчит» в тихую погоду, струны звучат, когда по ним ударяют, комар жужжит при полете и молчит, когда садится. Звучание предмета не есть его постоянная неотъемлемая характеристика, а только одно из его состояний, вызываемое известными условиями, заставляющими его колебаться. Форма же его, то или иное положение в пространстве присущи ему при любых условиях: зримая форма — это как бы сам предмет. По ней мы распознаем жизненную функцию, сущность, смысл предмета несравнимо точнее, полнее, дифференцированнее, чем по его звуку. В сущности, особо важное значение слуха для человеческой жизни связано лишь с тем, что на слух воспринимается речь, которая, однако, при развитии письменности может восприниматься и зрительно, только это процесс более громоздкий и затрудненный. Если бы не была столь сильной потребность слышать речь, то нечувствительность к звукам доставляла бы человеку немногим больше практических неудобств, чем нечувствительность к запахам. Зрительная же невосприимчивость при всех условиях обезоруживает человека, наносит ему громадный и невосполнимый ущерб в общении с окружающим миром.

Но если так велика познавательная роль зрительного восприятия, то естественно, что в процессе исторического развития все наши зрительные представления оказались теснейшим образом сращенными с тем предметным миром, который они собой характеризуют, и с его внутренними содержательными свойствами. Как бы далеко ни ушло абстрактное мышление, мы не можем без насилия над своей психикой созерцать отвлеченные формы и цвета, не ассоциируя их с предметными реальностями. Когда ребенок рисует кружок, ему уже видится в нем что-то напоминающее человеческую голову. Он ставит внутрь круга две точки — и получается лицо с глазами. Или пририсовывает сверху черточку — получается яблоко. Какие бы сумбур-

ные штрихи ни наносила на бумагу неуверенная рука ребенка, он ищет и добивается в них сходства с видом предметов, и к этому сходству направлены чувства, побуждающие его рисовать. Это истинно человеческое переживание зримых форм.

Иначе переживаются звуки. Вся сфера звучания довольно легко отделима от самих предметов, издающих звуки. Она их очень слабо и односторонне характеризует со стороны их жизненного значения. Когда мы слышим издали доносящийся протяжный свисток паровоза, мы, правда, представляем себе мчащийся по рельсам поезд, но только потому, что мы видели его прежде; человек, не выдавший паровоза, никак не мог бы представить его себе по свистку, ни даже приблизительно догадаться о характере предмета, издающего такой звук. То же и со звуками природного происхождения. Если внешний вид, например, птицы, форма ее клюва, ног, крыльев указывает наблюдателю на ее образ жизни — живет ли она в лесу, в воде и пр., то её голос не дает к этому почти никакого ключа.

В самом жизненно важном слуховом восприятии — в восприятии речи — собственно звуки, как таковые, имеют лишь условное отношение к смыслу речи. На разных языках одно и то же понятие выражается в непохожих звуко-сочетаниях, с преобладанием гласных или согласных, глухих или звонких, сонорных или шипящих звуков. Речевые сигналы действуют на мозг человека независимо от звукового состава слов. Только чисто эмоциональные восклицания, междометия, звучат похоже на разных языках. Последнее указывает на то, что существует определенная связь между звуками и аффектами.

Звуки связаны с предметным миром условными ассоциативными связями, но мы не можем судить по ним об истинной природе предмета, как это делаем на основании зрения, позволяющего обстоятельно и всесторонне исследовать предмет. А между тем звуки сами по себе, независимо от своего источника, непосредственно и сильно действуют на нашу нервную систему и на эмоции. Своей высотой, громкостью, темпом, тембром они вызывают совершенно определенный отклик. Однотонный тихий гул действует усыпляюще, чеканный ритм возбуждает, тело как бы невольно начинает двигаться в такт звучанию. Существует тесная связь между состояниями человеческого

организма и звуковыми раздражениями, и она заставляет отступать на задний план связь между звуком и издающим его предметом.

Музыка, как искусство звуков, изъятых из природной среды, отторгнутых от их естественных источников и приведенных в самостоятельную гармоническую систему, возникла в человеческом обществе в полном закономерном соответствии с природой звукового восприятия. Мир звуков непринужденно отделяется от внешних предметов и срастается с миром внутренних эмоций: последние в своих переходах, нарастаниях, замираниях, взлетах представляют сложнейшую шкалу, родственную звуковым вибрациям. Человек научается приводить звуки в такую гармонию, которой нет во внешней природе, но которая является как бы отражением немой музыки его чувств. Звуки действуют на эмоциональную сферу, а эмоции стремятся воплотиться в звуках. Между ними постоянный интимный контакт.

По тем же причинам, по каким возможно (и необходимо) искусство неизобразительных звуков, — невозможно искусство отвлеченных форм (мы ниже остановимся на проблеме орнамента). Главное здесь — это нерасторжимая сращенность зрительного восприятия с познанием объективных вещей, их сущности и жизненного назначения. Зрительные впечатления могут воздействовать на чувство не менее сильно, чем слуховые, но они воздействуют посредством возбуждаемых ими предметных ассоциаций. Положительное или отрицательное впечатление в данном случае обусловлено характером предмета и соответствием форм его содержанию. Пирамидальная крона кипариса красива, пирамидальная форма человеческой головы уродлива; извилистая лента реки привлекает, вид извивающегося червя отталкивает; розово-голубые переливы пленительны в закатном небе, в перламутре, но становятся неприятны в разлагающемся мясе, и т. д. Этой относительности нет в области звуковых эстетических восприятий.

Сходство с реальными предметами — вот магический луч, который животворит для нас сочетания форм и красок и будит зрительно-эстетические эмоции. Леонардо да Винчи советовал живописцам рассматривать пятна плесени на старой стене или пепел — именно с тем, чтобы подметить там сходства с очертаниями деревьев, скал, фигур,

лиц и таким образом оживить свою творческую фантазию. Мы с увлечением обнаруживаем такие сходства в формах камней, древесных корневищ, в естественном рисунке мрамора и малахита, в напластованиях льда, напльвах облаков, в груди тлеющих углей. Иногда зрелище облаков на закате видится как целый пейзаж, где есть море, горы и равнины. Мы в другой связи уже упоминали, что в Китае развита своеобразная отрасль искусства на основе этих подобий. Что делает художник, прикладывая к ним руку? Он развивает сходство, усиливает его, но делает это осторожно и тонко, чтобы не нарушить первоначального «чуда» — «природного» изображения. На куске мрамора, где рисунок прожилок напоминает бушующее море, он чуть-чуть дорисовывает очертания волн или возвышающихся на горизонте скал, потом дополняет композицию иероглифами, и этот кусок мрамора вделывается в стену как законченная картина. Так же поступают художники, мастера своеобразные скульптуры из натуральных корней и сучков; об этом увлекательно рассказал художник А. Лаптев в книжке «Лесные диковины».

Художник-абстрактивист делает обратное: он умышленно уничтожает сходство с предметами на своем полотне, насильственно разрывая цепь ассоциаций. Так поступает «чистый» абстрактивист, желающий быть совершенно свободным от всякой изобразительности. «Полуабстрактивист» сохраняет некоторые приблизительные намеки на изобразительные формы, игнорируя реальный способ их существования. Но такие намеки эстетически возбуждают и возбуждают фантазию только тогда, когда они сами основаны на свойствах природы и на тех прихотливых вариациях и отклонениях, возможность, предвосхищение которых тоже заложены в самой природе. Это-то и привлекает в «нерукотворных» изображениях, вроде рисунка мраморных прожилок или ледяных кристаллов на стекле. В них природа как бы отражает сама себя в смутных соответствиях; сквозь эту «игру природы» проступают еще неясные законы формообразования. Лед, намерзший на стекло, остается льдом и вместе с тем приобретает форму изящнейшего растения: уже сама эта таинственная переключка разных «царств» природы, в которой угадываются скрытые закономерности, глубоко затрагивает эстетическое чувство. Есть художники, которые в своем способе видения и

в своем художественном почерке проникновенно улавливают тончайшие сложности «почерка» природы — таков был, например, Врубель, на которого совершенно напрасно ссылались устроители выставки абстрактной американской живописи, ибо он не имеет ровно ничего общего с произволом последней. «Полуфигуративные» изображения современных формалистов тем и отличаются, что они нисколько не пытаются углубиться в тайны природных формообразований, нисколько не интересуются ими, проявляя к ним полное неуважение. Поэтому их намеки на реальные формы не заключают в себе никакого очарования. Мы никак не можем поверить в святую наивность художника, выводящего грубые каракули, так как хорошо понимаем, что на самом деле он видит мир совсем не так.

Но если он видит его не так, то, быть может, он его так чувствует? Попытаемся встать на точку зрения абстрактивиста. Он может сказать нам: да, мы привыкли связывать линии и краски с определенными предметами, но это не значит, что линии и краски, так же как звуки, не имеют собственного прямого контакта с человеческой психикой. Привычные, укоренившиеся связи с предметами только приглашают, заслоняют самостоятельное действие зримых форм, но дайте же им освободиться, и окажется, что красный цвет действует на организм, подобно трубному звуку, такие-то расположения линий дают ощущение динамики, такие-то выражают умиротворение. Выключая, по возможности, из творческого акта логическую мысль и сознательные предметные ассоциации, давая волю своему подсознательному чувству, я наношу на холст именно те формы, которые непосредственно выражают мое внутреннее состояние, мое переживание окружающего, но не само окружающее.

Эти аргументы стали уже для нас довольно привычными. Вопрос распадается на два: возможно ли вообще с помощью «чистых» зрительных комбинаций выражать чувства (и вызывать их у зрителя) и возможно ли в этом случае действовать подсознательно?

Допустим сначала, что первое все же возможно. Но тогда должны существовать определенные законы воздействия зримых форм на психику, должны существовать и устойчивые закономерности в их применении. На протяжении истории складывались и возникали подчас очень

своеобразные формы искусства, со своим особым художественным языком, но не было такого искусства, которое не имело бы своих законов, принципов и методов, а отсюда своей сложной алгебры мастерства, которой надо овладеть путем долгих и вполне сознательных усилий; которой, проще говоря, надо всю жизнь учиться. Свобода произвола и бесконтрольности противоречит самому понятию «искусства», куда входит представление об искусном умении: искусство может создавать лишь человек искусный. «Мое святое ремесло» — вот прекрасное определение художества. Как во всяком ремесле, в нем надо искуситься; в отличие от обыкновенного ремесла этот искус особый — возвышенный и тонкий, но все же искус.

Музыка, на которую так любят ссылаться защитники беспредметной живописи, имеет свои строгие законы, свой крестный путь ученичества; никакое свободное выражение внутренних чувств невозможно в музыке без суровой дисциплины знания и умения. Композитор работает наподобие ученого (это, между прочим, хорошо чувствуется по известному портрету Римского-Корсакова кисти Серова, изобразившего его за работой). Музыкант трудится как прилежный ремесленник, покупая право на творческую свободу месяцами и годами самых «несвободных» упражнений.

Нет понятий, более противоречащих друг другу, чем свобода и произвол. Художникам знакомо счастливое ощущение свободы, которое называют творческим вдохновением, когда после долгих, мучительных, не дающих удовлетворения проб, поисков и попыток, как бы внезапно наступает чувство освобождения, и все, не удававшееся перед этим, получается легко и словно само собой. В такое мгновение у поэта «пальцы просятся к перу, перо к бумаге; минута — и стихи свободно потекут». Живописец в минуты вдохновения работает кистью, как волшебной палочкой; почти не глядя на палитру, находит нужную краску, бросает на полотно мазок за мазком, смело, не колеблясь, и «дивное месиво красок» рождает на полотне сильный, гармонический образ, давно уже подспудно назревавший в замыслах и мечтах художника. Да, в эти минуты художник действительно не думает о законах и правилах и, может быть, не рассуждает. Но это потому, что все предварительные труды, тренировки, поиски и



рассуждения сделали свое дело, претворились органически в сознании художника и даровали ему желанную свободу, непринужденность творческого действия. Когда она наконец достигнута, обретена, то приносит прекрасный плод. Красота искусства — дитя творческой свободы, но свобода в свою очередь — дитя труда и усилий, а также раздумий, дисциплины, самоконтроля и прочей прозы.

Абстрактная живопись не признает над собой законов, поэтому не имеет критериев и не требует мастерства: это ахиллесова пята ее претензий на искусство, впрочем, далеко не единственная. Подмена творческой свободы безграничным и бесконтрольным произволом подрывает искусство у самого корня. Чего нужно добиваться, какие трудности преодолевать абстрактивисту, чтобы преуспеть в своем деле? Собственно говоря, ничего и никаких. Если нет границ — нет и трудностей. Испушен ли он или неиспушен в живописи — не имеет почти никакого значения для результата. Практически, конечно, есть художники-абстрактивисты, работающие не покладая рук в своей студии, неустанно упражняясь в «выражении себя», но беда в том, что нет критерия, позволяющего отдать предпочтение работам этих, может быть, и талантливых тружеников перед произведениями неопытного и бесталанного абстрактивиста. Их труд — это работа данаид, наполняющих водой бездонную бочку. О том, что Пикассо — большой художник, мы знаем только благодаря реалистическим произведениям этого «великого эклектика». У абстрактной живописи нет не только объективной модели во внешнем мире, но нет и внутренних собственных законов, подобных законам музыки. Ее ничто не детерминирует, а абсолютная безграничность форм равна бесформенности.

Отказываясь искать критерий в природном мире, абстрактная живопись не ищет его и во всеобщности эмоционального отклика. Всегда и всюду настоящие художники, отражая действительность, вместе с тем выражали в своих творениях себя: нельзя отнять у художника это право. Но выражать себя — значит выражать в личном общее, находить пути от человека к человечеству. В беспредметном искусстве выражение себя становится, напротив, преградой между художником и людьми. В частности, американская живопись отрицает даже те элементарные гуманные принципы, которые были положены в основу американской же

выставки фотографий и сформулированы в словах: «В мире есть только один мужчина, и имя ему — Все мужчины; только одна женщина, по имени Все женщины, и только один ребенок, имя которому — Все дети».

Быть может, нам скажут, что абстракционизм не остается непонятым: у него немало приверженцев, и каждый его представитель имеет своих поклонников — значит, если не во всех, то в ком-то он пробуждает живой отклик, кого-то «заражает».

К сожалению, люди способны лгать самим себе, поддаваясь массовой гипнотизации насильственно вызывать в себе иллюзию переживаний — беспочвенных, неустойчивых и обманчивых. Это — у меньшинства, большинство же лжет не себе, а другим, наподобие того, как восхищались зрители платьем голого короля в бессмертной сказке Андерсена. Так или иначе, абстракционизм сеет вокруг себя атмосферу эмоциональной лжи, еще более отвратительной, чем ложь рассудочная.

Честные художники-абстракционисты откровенно признают, что их картины понятны (эмоционально доступны) только тому, кто их создал, и то только его подсознательному «я», а если они и вызывают какие-либо чувства у смотрящих, то это чувства совсем другие, чем у самого художника. Значит, момент «заражения» чувством полностью отсутствует; это равносильно тому, что художник творит исключительно для себя, так же как для себя он ест и пьет, не воображая, что этим может насытить кого-нибудь другого. Если так — было бы логично никому не показывать своих картин, во всяком случае, не стремиться к тому, чтобы их увидели. Однако абстрактное искусство жаждет популярности, его представители выставляют свои произведения, ищут для них аудиторию и покупателей, не брезгают самой нескромной рекламой. Это характерный социальный парадокс беспредметного искусства: мои произведения выражают никому, кроме меня, не доступные подсознательные глубины моей личности, поэтому придите посмотреть на них, похвалите их и купите за дорогую цену.

Если же абстрактное искусство действительно стремится обращаться к чувствам других людей, то ему был бы возможен один путь: постичь внутренние законы воздействия «чистых» форм и красок на психику, установить их

всеобщность, создать такую же стройную систему, какая существует в музыке в отношении звуко сочетаний, и следовать ей с полной сознательностью.

Здесь и встает перед нами самый существенный вопрос, с которого мы и начали: возможно ли это вообще? И не обманывают ли абстрактивисты также и самих себя, полагая, что в их мазках и разливах красок действительно выражаются их чувства?

Было бы ошибочно утверждать, что раз формы и краски в нашем сознании тесно сращены с познанием и оценкой предметов, то уже не может быть никакого непосредственного воздействия на нас форм и красок самих по себе, помимо предметных представлений. В частности, цвет, гораздо больше, чем линии и объемы, обладает таким воздействием. В сущности, абстрактная живопись, как таковая, началась с цветовых комбинаций, и если возможно говорить о каких-то сравнительных ее успехах, то они — только в области цвета. Беспредметные цветовые сочетания все же бывают красивыми, тогда как графические абстракции, как правило, нестерпимо скучны, а объемные — уродливы.

Эта относительно большая эмоциональная независимость цвета легко объяснима тем, что цвет действительно не так существен для характеристики предмета, как форма. Окраска предметов изменчива, непостоянна, ее восприятие допускает много вариаций и гораздо больше зависит от индивидуальных особенностей зрения, чем восприятие формы. В древней и средневековой живописи употребление цвета было очень вольным по отношению к природному, хотя все изображение в целом сохраняло полную конкретность и стремилось к отчетливой «узнаваемости» предметов.

Значит, историческая сращенность цветовых восприятий с предметным миром — сравнительно меньшая. Непосредственная же реактивность психики на цвет — большая, чем на объемы и линии. Цветоведение и психология устанавливают ряд закономерностей реакции на цвет, обусловленных физической природой цвета, спектральным составом излучения во взаимодействии со зрительным органом. Выясняется, что, например, зеленый цвет благоприятствует нормальному функционированию сосудов и повышает мускульную работоспособность, голубые тона действуют

успокаивающе, красные — возбуждают, желтый цвет положительно действует в небольших дозах, но при постоянном и сильном воздействии оказывается неблагоприятным, и т. д. Более сложные закономерности возникают при восприятии цветовых сочетаний; известно, как различно действуют контрастные или сближенные отношения, известен эффект выступающих и отступающих тонов при их сопоставлении и пр.

Таким образом, восприятие цвета в наибольшей степени допускает аналогию с восприятием звуков, и если где возможны параллели между искусством для глаза и искусством для слуха, то скорее всего в области цвета и тона.

Тем не менее все попытки установить в этой области какие-либо постоянные исходные принципы для живописи больших результатов не давали. Ни поиски цветового аккорда — триады, ни составление Оствальдом «Таблицы гармоний» не создали эру в живописи и не оказали на нее сколько-нибудь заметного влияния. Базируясь на научных данных, эти законы цветовых восприятий в практике искусства обнаруживали свою, можно сказать, абсолютную относительность. Художник Г. Шегаль пишет о «Таблице гармоний»: «Если такая таблица и может несколько помочь людям, лишенным красочного восприятия, то узаконение приводимых в ней допустимых цветовых сочетаний в искусстве и быту было бы ужасным, ибо оно безгранично сузило бы возможность индивидуальных находок колористов-художников... Применив основные ее положения, например, к картинам Врубеля «Демон поверженный» и «Гадалка», к «Портрету Петрункевич» Ге или «Иван Грозный и его сын» Репина, мы с удивлением узнаем, что они «лишены чувства гармонии»<sup>1</sup>.

Так же терпят фиаско при практическом применении к живописи попытки ориентироваться на постоянную эмоциональную «окрашенность» того или иного цвета или цветосочетания, найти их мажорный и минорный лад. Зеленый цвет благоприятен для глаз, для психики, повышает работоспособность, можно, казалось бы, считать, что это цвет «мажорный», оптимистический. Но художники не без основания считают яркий зеленый цвет «ядовитым» и

---

<sup>1</sup> Г. Шегаль, Колорит в живописи, стр. 22.

не любят его применять: действительно, в живописи он нередко отталкивает, раздражает и, значит, производит действие обратное тому, какое проистекает из его физических свойств. Однако так бывает тоже не всегда. Левитан в «Березовой роще» очень смело пользуется зеленым цветом и действительно достигает радостного, мажорного эффекта. А в иных случаях насыщенный зеленый цвет способен создать настроение тайны, напряженное, почти зловещее — например, у Гогена в картине «Жена короля».

Черный цвет — цвет печали; это как будто бы установлено, недаром он у большинства народов мира является знаком траура, и это связано с особенностями его действия на человеческую психику. Однако в технике черных силуэтов часто исполняются веселые юмористические картинки, и мы не испытываем от них ни малейшей подавленности. Если взять живопись, то портрет Ермоловой у Серова, где доминирует глухой черный тон платья, мы воспринимаем как оптимистическое, «светлое» произведение, а в портрете Генриетты Гиршман черно-серая гамма говорит о светской изысканности и роскоши.

Все это объясняется не только сюжетом картины, подчиняющим себе восприятие цвета. Дело обстоит несколько более сложно. У живописцев действительно есть собственная цветовая гармония, есть тайны колорита, чувственная прелесть колорита, которые ни сюжетом, ни эмоциональным звучанием изображенного еще не обеспечиваются и всецело им не подчиняются; они обладают известной самостоятельностью. Но еще меньше они подчиняются тем общим принципам, которые в состоянии раскрыть наука о цвете. Приходится признать, что колористическая ценность живописи достигается более всего эмпирическим путем, колористическим чутьем художника, а знание оптических законов цвета тут помогает мало. И если для музыканта и композитора совершенно необходимо изучение принятых основ гармонии, то живописец легко обходится без подобного курса, его с успехом заменяет обыкновенная эмпирическая работа с натуры и постоянное пристальное вглядывание в ее краски и оттенки.

Зависимость живописной красоты цвета от натуры — не простая, но сложноопосредствованная, однако она остается единственным нерушимым законом. Живописец может

создать на своем полотне цветовую гамму, далеко не похожую на цвета в природе, но ее созданием он будет обязан опять-таки природе, почерпнутым из нее отношениям, ритмам и контрастам.

«Естественной» музыки в природе нет, есть только звуки, разнообразные по высоте и тембру, из которых человек сам отбирает некие узловые ступени, уже из них конструируя гармонические созвучия. Музыка не пользуется всеми возможными звуками, а только шкалой гаммы, звуки которой находятся между собой в определенных количественных соотношениях. Что же касается гармонии цветов — она дана в природе, и искусству поэтому нет никакой нужды придерживаться строго ограниченной гаммы. Оно имеет дело со всем диапазоном цветового спектра: вот почему законы живописной гармонии так неуловимы, они строятся на столь же свободных и прихотливых сочетаниях, как бесчисленные сочетания в природе. Правда, краски на палитре живописца имеют сравнительно узкий диапазон, по сравнению с природными, но из них он может составлять бесконечно разнообразные созвучия, не имея для этого лучшего учителя и более надежного критерия, чем объективно существующая в природе гармония цветов.

Но если внешняя природа — альфа и омега живописи, если только она дает ключ к гармонии цвета, то отвлечение от нее равносильно убийству живописи. Хотя цвет и является сравнительно «вольной» характеристикой предметов, все же он неотделим от предметов и мыслится лишь как их качество. Оторванный от них, он соответственно теряет и в своей музыкальной выразительности, так как его музыка — это музыка предметных явлений. Остаются лишь элементарные физиологические воздействия, которые не перерастают в сколько-нибудь развернутую эмоцию, если им не сопутствуют предметные образы. Если, например, красный цвет действует на организм возбуждающе, то это само по себе значит еще очень мало. Возбуждение будет человечески-эмоциональным только в зависимости от его источника. Совсем разного качества возбуждение вызовет вид красной крови или красной клубники, красного знамени или красного вина. Если художнику вздумается изобразить в картине сражения ярко-красных коней, то возбуждающее действие этих цветовых пятен присоеди-

нится к ощущению горячности битвы, пламени, порыва, но только в том случае, если действительно изображена битва. Действие цвета будет вплетаться в общую эмоциональную ткань, канву которой всегда образуют предметные представления. Когда же этой канвы нет, эмоциональный отклик на цвет не только ослабляется, но сводится к такому минимуму, который даже мало заметен для самого воспринимающего. Самое «отвлеченное» существование цвета, какое мы встречаем в практике,— это окраска стен. Конечно, комната с ярко-красными стенами мало благоприятна для отдыха и покоя. Но это беспокоящее действие красного обнаружится лишь постепенно и исподволь. Более сильные и актуальные ощущения будут все время его нейтрализовать и оттеснять на задний план. Если даже сидящий в комнате сознательно устремит все свое внимание на красные стены — в результате он почувствует себя разве что несколько утомленным, его состояние будет очень далеким от тех эмоций, которые вызываются зрелищем алых маков или обильно текущей крови. Беспредметный цвет может вызывать только беспредметные ощущения, то есть бескачественные и не поднимающиеся до степени духовных переживаний. Главное же — они остаются больше в сфере неосознаваемых физиологических процессов, чем в сфере сознания, и скорее могут быть зарегистрированы какими-либо приборами, например, аппаратом, измеряющим кровяное давление,— чем эмоционально осознаны самим человеком.

То же относится к различным сочетаниям цветов, к их вибрациям, оттенкам, которые обладают таким сильным очарованием, когда «что-то изображают» в живописи или «к чему-то относятся» в натуре. «Раковина» Врубеля производит сильнейшее впечатление, и кажется, что оно зависит только от красоты цветовых переливов, ни от чего другого. Но можно сделать простой опыт: закрыть эту картину, оставив открытым какое-либо ее место, по которому нельзя догадаться о предмете изображения, о том, что изображена именно раковина. И сразу же оно как бы поблекнет, распадется на отдельные безжизненные штрихи и утратит поэзию колорита.

Можно сделать вывод, на первый взгляд несколько парадоксальный: цвет в живописи обладает в известной мере

самостоятельной красотой и самостоятельным воздействием на чувство, но лишь до тех пор, пока он не самостоятелен, то есть пока он относится к предметному изображению.

Как раз это соотношение и устраняет абстрактная живопись, устраняя тем самым то, к чему она на словах стремится, — цвет как язык чувства.

Цвет, отделенный от предмета, переставший быть характеристикой чего-либо, гаснет и умирает. Он представляет собой нечто обедненное, обездушенное, лишенное своей манящей глубины. Мы смотрим, например, на розовый венчик розы, и нам доставляет истинное наслаждение цвет ее лепестков: в сердцевине цветка этот розовый цвет сгущается, местами становится прозрачным, просвечивает, где-то переходит в палевый. Нам представляется, что мы любимся оттенками цвета, как таковыми, но в действительности мы любимся тем, как они характеризуют самый цветок: скользят по его форме, сливаются с его нежной фактурой, отражают в себе изгибы лепестков, их полупрозрачность и мягкость. Через окраску лепестков мы воспринимаем сущность розы, чувствуем, что она «живая». Перенесите эти же оттенки на нейтральную плоскость, без формы, без фактуры, — много ли останется от их красоты.

Мы имеем здесь близкую аналогию к «звукописи» в искусстве слова, особенно в поэзии. Там дело обстоит таким же образом: вся собственно музыкальная сторона, куда входит ритмика речи, рифмы, ассонансы, аллитерации и пр. (на особом положении находится интонация), является истинно музыкальной, когда присоединяется к образно-смысловому значению речи, а вне этого значения утрачивает и собственную силу эмоционального воздействия (хотя этой собственной силы никак нельзя отнять у ритма и рифмы).

Правда, она утрачивает ее не начисто — что-то остается, так же как что-то остается и в беспредметном цвете. Даже больше, чем в цвете, потому что звуки речи по природе своей более близки к звукам музыкальным и сами обладают музыкальными свойствами в прямом смысле. Самый музыкальный элемент речи — это интонация. И действительно, интонация может влиять, так сказать, «через голову» смысла произнесенных слов. Слушая речь на



незнакомом языке, мы иногда чувствуем, что она «звучит красиво». Чтение вслух стихотворений Верлена способно заморозить слушателей, не знающих французского языка. Более или менее смутно, но они проникаются тем самым настроением, которое выражал поэт, — при условии, если чтец передает его своей интонацией. Для этого чтец, во всяком случае, сам должен понимать смысл того, что произносит, так что интонация опять-таки присоединяется к данному извне смыслу, выражает его собой, а не выступает как нечто самодовлеющее. Но предположим, что стихотворение не имеет никакого смысла, что оно написано на «заумном языке», как писали у нас Хлебников и Крученых. Тогда чтец сможет, используя звуковую инструментовку этого стиха, одной «чистой» интонацией создать то или иное настроение, и тут уже перед нами будет некое подобие музыки, правда, слабое и бледное подобие. Как особый вид или хотя бы разновидность искусства, оно не имеет шансов на отдельное существование уже потому, что не обладает собственными средствами, а пользуется несовершенным подражанием средствам другого искусства — музыки, одновременно разрушая средства поэзии. По-этому-то чистой воды «заумный язык» никогда не приобретал прав гражданства, как искусство, хотя нельзя отрицать, что в качестве привходящего, «подсобного» элемента он встречался искони, особенно в тех формах, которые складываются на грани между поэзией и музыкой, — в песнях и в напевной декламации.

Защитники «заумного языка» на это обычно ссылались. Напоминали о существовании детских считалок, заклинаний, состоящих из «заумных слов», припевов типа «миронтон, миронтон, миронтэн» и, наконец, на то, что и писатели-реалисты порой прибегают к употреблению и изобретению подобных слов, слов с неуловимым смыслом и странной выразительностью звучания. Герой «Голода» Гамсуна называет свою незнакомую возлюбленную «Илаяли», это слово приходит к нему, как откровение: он сам не знает, почему ему хочется ее так назвать, и почему это небывалое имя обладает для него какой-то неодолимой притягательностью. У Бунина в переводе «Гайаваты» Лонгфелло щедро употребляются причудливые по звучанию имена и названия племен индейцев, не имеющие для читателя никакого определенного смысла (те же «заумные

слова») и тем не менее придающие самой своей странностью, необычностью, изысканное изящество поэтической речи:

Шли Чоктосы и Команчи,  
Шли Шошоны и Омоги,  
Шли Гуроны и Мэндены,  
Делавэры и Могоки,  
Черноногие и Поны,  
Оджибвеи и Дакоты —  
Шли к горам Большой Равнины,  
Пред лицо Владыки Жизни.

Есть рассказ у Юрия Олеши, где описаны переживания тяжелобольного, прикованного к постели человека: лежа один, он прислушивается к возне крысы, в бреду ему кажется, что у крысы должно быть какое-то собственное имя и что он должен его припомнить; и вот в момент последнего предсмертного возбуждения он громко выкрикивает «бессмысленное и страшное» имя крысы — Лиомпа. Так называется и рассказ.

Все подобные примеры, если в них вдуматься, как раз опровергают, а не подтверждают позиции защитников «заумного языка». Ведь здесь все дело в том, что отдельные «заумные слова» вводятся в контекст вполне логического повествования, связываются с известными предметами, понятиями и представлениями и потому перестают быть заумными и становятся носителями определенного смысла. Но так как эти слова вместе с тем небывалые, то есть их звучание ново, то оно воспринимается с особенной острой вниманием. В словах повседневных, все время встречающихся, звучание как бы стерто, целиком поглощено смыслом, и мы перестаем его замечать. Но «Илаяли», «Лиомпа», «оджибвеи» заставляют к себе прислушаться. И тут же писатель предлагает к ним смысловую ассоциацию, и в сознании читателя пролагается путь от звучания к смыслу, от смысла — к звучанию. Звуки при этом подчиняются смыслу, хотя может показаться, что наоборот — смысл вырастает из звуков. В звукосочетании «Лиомпа» действительно слышится что-то гнетущее и страшное, потому что вся атмосфера рассказа, весь его контекст к этому подводят. Если бы слово «Лиомпа» встретилось нам в другом контексте, например, как имя индейца в «Гайавате», — то же звучание приобрело бы для нашего слуха другую окраску.

Мы воспринимаем звучание непонятого слова обнаженно, как нечто повышено значительное, но сейчас же начинаем искать скрытый за ним смысл. Искать за каждым словом прежде всего его значение — это прочный рефлекс, воспитанный тысячелетиями (так же как искать за формой и цветом предмет). Если у нас нет другого ключа к смыслу слова, кроме его фонетической стороны, то влияние этих звуков на наше чувство мгновенно стирается: они эмоционально обесцениваются. Если только данное звуко сочетание не является прямым звукоподражанием (а они в языке крайне редки и затруднены), то расплывчатость, неуловимость, беглость ассоциаций лишает его эмоционального заряда.

В приведенных примерах из литературы писатель, прибегая к смелому эффекту «заумного» слова, сразу же дает ему точный прицел, направляя эмоцию читателя в русло вполне определенное. В тех же случаях, когда подобные слова господствуют в речи, вытесняя ясные словесные понятия, никакого поэтического эффекта они не создают. В «заумной» и «полузаумной» поэзии звуковые полунамеки, наивные повторы звуков, неустойчивые, как бы полусонные ассоциации погружают воображение читателя в смутную трясику каких-то нерожденных, неоформившихся зыбких образов. Но все нерожденное жаждет родиться, все неоформленное — оформиться. Назойливая власть пустых звуков связывает поэтическое воображение, не давая ему пробиться к сильному образу, яркому представлению. Поэзии же приблизительность враждебна: поэзия ищет точного выражения, может быть, очень глубокого, сложного, нелегкого для понимания, требующего усилия, но точного. «Отверзлись вешие зеницы, как у испуганной орлицы», — это образ поразительной точности. «Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге, дрожащие огни печальных деревьев» — также. Из десятков и сотен возможных выражений, словосочетаний отобраны безошибочно впечатляющие и как будто бы единственно возможные. Крученных в свое время писал в «Декларации заумного языка»: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не

---

<sup>1</sup> Сб. «Заумники», 1922.

имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее»<sup>1</sup>. Поэзия, однако, в том и заключается, чтобы заставить мысль и речь «успеть» за переживанием «вдохновенного», преодолев трясины бесформенности. В этом и труд, и мастерство поэта. «Свободный» язык, несомненно, облегчает этот труд, но вместе с тем делает его ненужным, бесплодным для читателя.

«Заумная речь» в литературе никогда не выходила за пределы курьеза и оказалась начисто несостоятельной в каком бы то ни было отношении. Сейчас можно было бы и не вспоминать об ее неудавшихся трюках, но мы останавливаемся на них именно из-за полной и явной аналогии с поисками современной абстрактной живописи. Разница только та, что заумная речь все же несколько более правомерна, так как имеет дело со звуками — элементом, действительно родственным музыке.

Заметим, что как заумная речь, так и абстрактная живопись все-таки отдают дань предметным ассоциациям. Абстрактная живопись сообщает их самым примитивным способом — через названия картин. Называя беспредметное произведение «Меланхолией», или «Портретом женщины», или «Берегом моря», художник контрабандой привносит все тот же, демонстративно изгоняемый им «предмет».

Несколько иначе, чем с цветом, обстоит дело с формами и линиями. Эти элементы и в зрительном восприятии, в отличие от цвета, являются для нас непосредственно познавательными, неотъемлемыми от определенного предмета (а не только вообще от предметного мира, как цвет) и от его интеллектуальной характеристики. Цвет — это как бы одежда предметов, форма же является самим предметом. Поэтому формы еще менее, чем цвет, могут оказывать на нас внепредметное эмоциональное действие. Точнее сказать: они не могут его оказывать помимо собственно интеллектуальных представлений; эмоциональное их действие тем сильнее, чем отчетливее интеллектуальное представление об их функциях.

С «отвлеченными» формами имеет дело геометрия. Все геометрические тела — куб, шар, конус, пирамида и другие — имеют свои прообразы в предметном мире, но от связанных с ними жизненных функций геометрия отвлекается и вместо них исследует другие функции — математические.

Сам по себе вопрос об эстетическом начале в математике, об эстетическом значении геометрических построений, наглядных структурных формул, графических схем весьма интересен и мало разработан, на этот счет имеются противоречивые суждения. Кант считал, что все несущее на себе печать математической правильности и схематичности противно художественному вкусу. И действительно, когда голая математическая схема вторгается в искусство, она его опустошает и обедняет. Греки даже в конструктивном искусстве архитектуры всегда отступали от схематической точности и избегали всего, что напоминает о непогрешимых правилах математики. Цилиндрические колонны греческих храмов — не совсем ровные, а как бы припухающие изнутри, с утолщением посередине; абака дорической колонны раздается вширь под давлением тяжести, наподобие подушки, и т. д. Благодаря этому греческие архитектурные сооружения, обладая ясной конструктивной логикой, вместе с тем несут в себе очарование чего-то живого, кажутся органическим созданием, непринужденно и свободно растущим.

С другой стороны, начало конструктивности, построенности, ясной логики не только не противоречит само по себе художественному чувству, но лежит в основе всякого художественного создания. Только через определенную «конструкцию» выявляется гармония — основа основ красоты. Эстетическое чувство чуждается не конструктивности и логичности, а их обнаженности, их доведения до голой схемы. И нетрудно понять почему. «Прекрасное — есть жизнь», а в жизни все индивидуально. Жизнь имеет свои «конструктивные» закономерности, как природные, так и общественные, но они осуществляются через бесконечное многообразие индивидуальных вариаций и отклонений; в любом случае строгий каркас закономерности существует только под покровом изменчивого, неисчислимо разнообразного. Все люди похожи друг на друга строением тела, но тело каждого имеет свои особенности. Все листья дуба имеют общую форму, но нет двух листьев абсолютно одинаковых. И нельзя сказать, что эстетическое чувство, сформировавшееся у человека в его борьбе за прогресс жизни, тяготеет или к единообразию, или к разнообразию: оно ценит именно то и другое, в их взаимопроникновении, то есть сходство в несходстве, правильность в неправильности,

общее в индивидуальном — потому что таков путь развития жизни.

Тем не менее определяющим, движущим началом в этом комплексе является начало закономерности. Даже будучи абстрагировано, как это делает математика, от изменчивой плоти вещей, оно сохраняет в себе то зерно, из которого может вырасти зеленеющее и цветущее дерево жизни: другими словами — оно обещает нечто и эстетическому чувству. Тогда как «плоть мира», лишенная этого внутреннего стержня, этой основополагающей закономерности, превращается в бесформенный хаос, а хаос — антагонист эстетического.

Можно согласиться с Кантом, что строгая правильность математики отталкивает в искусстве, потому что искусство — отражение жизни в ее явлениях. Замечаем ли мы в рисунке сходство с чертежом, сделанным с помощью циркуля и линейки; видим ли в картине абсолютно симметричное композиционное построение; находим ли в романе противопоставление ультраположительного героя, обладающего всеми добродетелями, ультраотрицательному, наделенному полным каталогом пороков, мы во всех подобных случаях говорим: это мертво, сухо, это схема, это нехудожественно. Между тем в природе есть и прямые линии (более или менее прямые) и симметрия (но живая, а не геометрическая), в жизни есть хорошие и плохие люди; все дело в том, что в ней нет формул и схем как таковых.

Но если в искусстве математика неуместна, то это еще не значит, что математика сама по себе, не претендуя быть искусством, не говорит ничего эстетическому чувству. Что в математике есть красота, это чувствовал каждый, кто когда-либо вникал в прозрачную четкость геометрических построений, выводил формулы и решал задачи. Красота эта — чисто интеллектуальная, но мы в состоянии эмоционально переживать ее.

Есть, таким образом, различные виды эстетических переживаний: одно — эстетически-интеллектуальное, другое — эстетически-художественное. Первое обращается на отвлеченные формы, второе — на формы реальные, живые. Суть дела, однако, в том, что в обоих случаях эстетическое впечатление рождается не просто формами, а формами функционирующими, понятыми в их назначении. Красота архитектурного плана, геометрического построения,

структурной схемы открывается только посвященным, то есть тем, кто понимает, что под ними кроется, какова их функция. Запутанные комбинации окружностей, треугольников, прямых — графическое выражение геометрической теоремы — никак не могут возбудить эстетическое чувство у того, кто не знаком с геометрией. Они покажутся ему только беспредельно скучными, раз он не осознает их рационального значения, а следовательно, их стройной гармонии. Так же внеэстетичен будет план архитектурного сооружения для того, кто не умеет его читать, а изящество шахматной комбинации для неумеющего играть в шахматы останется пустым звуком.

В художественном созерцании форм происходит, в сущности, то же самое, только там дело решает жизненная функциональность форм: она определяет их эстетическую ценность; без ощущения жизненной наполненности той или иной формы ее эстетическое переживание может быть разве только зачаточным. Крутые извивы волн, ломаные очертания горного хребта, пирамидальная крона кипариса, округлость плеча, плавный изгиб торса, филигранное строение чашечки цветка — тысячи форм, пленяющих наш взгляд, — прекрасны только благодаря соотносительности с многообразными проявлениями жизни, с возможностями участия в жизни, которые в них заключены. Чем богаче и тоньше эти возможности и чем прозрачнее они выражены в форме — тем форма прекраснее. Изолированная от предмета, потерявшая с ним связь, она утрачивает свою красоту. Можно сколько угодно рассуждать о том, что вертикаль динамична, а горизонталь статична, треугольник устойчив, а волнообразная линия беспокойна — все эти весьма приблизительные, а главное, очень бедные обобщения не дают ключа к подлинно эстетическому переживанию форм.

Сказанное приводит к выводу, что «беспредметные» формы в искусстве еще более эстетически бессильны, чем игра беспредметным цветом. Они бесфункциональны — и этим заранее обрекают себя на эстетическую гибель. От жизненной функциональности абстрактивисты откажутся заведомо. Чем же они ее заменяют?

Если допустить, что их «отвлеченные формы» родственны отвлеченным фигурам геометрии, то тогда они должны были бы быть функциональными в таком же

смысле. Что-то подобное заключал в себе кубизм и пуризм: он претендовал, во всяком случае, на какую-то попытку вскрыть внутреннюю структурность вещей. Но беда в том, что для этого у него не было никаких оснований: тут была видимость рационального подхода без малейших рациональных результатов, имитация интеллектуальных форм без интеллектуального содержания, изобретательство без представления о том, что именно изобретается. Глава пуризма Озанфан провозглашал «геометричность» нового, современного искусства: «Благодаря развитию машинизации всюду утверждается геометрия; наши органы чувств привыкают теперь к зрелищам, в которых она господствует... Наши чувства и наш ум стали более требовательными. Они требуют искусства предельной точности». Однако никакой точности в произведениях пуристов не было, в них царил лирический произвол, геометричны они были разве только по внешности. Но геометризированная «внешность» так же мало имеет общего с геометрией, как хаотический набор цифр с алгеброй. То, что есть в геометрии красивого, зависит именно от ее внутренней логики; художник, нагромождающий произвольно геометрические формы и думающий, что таким способом он выражает эстетическое ощущение геометрии, подобен человеку, который полагал бы, что красота шахматной партии заключается в переставлении деревянных фигурок по прямоугольной доске.

В еще меньшей мере, чем кубизм мог претендовать на раскрытие внутренней сущности вещей, может претендовать новейшее абстрактное искусство, ташизм, — на выражение в своих радиальных, концентрических, текучих и каких угодно формах (важно, что все они совершенно произвольны и случайны) эстетического переживания атомно-электронной эпохи или современных открытий в области строения вещества. В этих открытиях заложен, конечно, большой и новый эстетический смысл, может быть, и новый аспект эстетического отношения к природе, хотя бы уже потому, что они связаны с новой практикой освоения природы, с небывалыми скоростями в освоении пространства, с захватывающей воображение романтикой космоса, для которой искусство не нашло еще языка. Но уж никак не в наивных разводах и пятнах абстрактной живописи берет свое начало этот язык. Интеллектуально-эстетическое



восприятие современных научных понятий может быть выражено только в формах, обладающих действительной точностью, вытекающей из ясного понимания сути дела. Скажем, выраженная графически структурная схема атома или схема движения планет может вызвать эстетическую реакцию у посвященного. Художественное же претворение эстетики атомного века не имеет иного пути, кроме воплощения явлений жизни этого века. Поскольку речь идет о живописи — это будет изображение зримых реальностей — то самое «фигуративное» искусство, от которого отрекаются абстрактивисты.

Нам остается затронуть род живописи, который как будто бы искони был беспредметным — орнаментально-декоративный. Не опровергает ли самый факт его существования наши рассуждения об эстетической бесплодности неизобразительных форм?

Если говорить о декоративно-прикладном искусстве в целом, то вполне ясно, что его формы обладают такой же жизненной функциональностью, как и формы природных предметов. Поэтому они эстетически эффективны. Кувшин, кресло, колонна — для нас такие же объективные, участвующие в жизни предметы, как яблоко, цветок, дерево. И так же как во внешнем виде дерева мы эстетически ощущаем его жизненную силу — рост, цветение и прочее, так и в формах колонны чувствуем ее жизненную роль, смысл ее существования. Причем функции предмета не сводятся только к узкоутилитарным: предмет осмысливается во всем богатстве значений, явных и потенциальных, и это многообразие его связей с различными сторонами жизни живоформирует его формы, позволяет им быть эстетически выразительными.

Здесь, видимо, никакой аналогии с беспредметным искусством быть не может: она возможна разве только с орнаментом как таковым, который действительно часто не имеет ни жизненно-функциональной формы, ни изобразительной структуры. Но орнамент и не является самостоятельным, «станковым» искусством и никогда им не был (тогда как абстрактная живопись — это живопись станковая, и с этим сопряжены ее претензии). Орнамент сростается с вещью, будь это стена, ковер, кувшин, обложка книги. Он мыслится как свойство вещи, как фактура ее поверхности и ее расцветка. Ведь все вещи имеют фактуру

и расцветку, которые всегда согласуются с природой предмета и ритмически отвечают его форме. Примеров «естественного орнамента» в природе очень много. «Орнаментированы» спинка змеи, гусеницы, крылья бабочки, шкура тигра, — в этих случаях симметрическая организация цветовых пятен и линий вполне очевидна; в других случаях, например в оперении птицы, узор более свободный, прихотливый, но и в нем есть определенный ритм и согласие с формой. Этими нерукотворными орнаментами вдохновляется декоративное искусство, украшая поверхность предметов и стараясь, чтобы эта окраска была как можно более органична для предмета. Подобные узоры, взятые сами по себе, могут очень мало говорить эстетическому чувству, но, соединенные с вещью (а еще лучше — с ансамблем вещей, так как всякая вещь функционально беднее в отдельности и богаче во взаимодействии с другими), они приобретают теплоту жизни, выразительность, приобщаясь к содержанию предмета и становясь косвенным его носителем.

В статье С. Рапопорта «Абстрактные формы в декоративно-прикладном искусстве и абстракционизм»<sup>1</sup> приведен достаточно убедительный иллюстративный пример. На четырех снимках воспроизведены: уголок интерьера с гардиной и табуретом; затем кусок этой же гардины отдельно; потом мотив ее орнамента (мозаика из светлых и темных прямоугольников различной формы и сегментов круга), уже лишенный связи с тканью, и, наконец, на четвертом снимке — взятые изолированно геометрические элементы этого орнамента. С полной ясностью ощущается, как от первого к последующим снимкам убывает эстетический эффект и как он совсем исчезает в последнем.

Таким образом, искусство орнамента «подражает природе», даже когда оно совершенно неизобразительно. В большинстве же случаев орнамент изобразителен, хотя его изобразительность подчинена главным для него закономерностям — быть частью предмета.

Но, может быть, абстрактная живопись может послужить, так сказать, материалом для декоративно-орнаментальной? Этим вопросом сейчас задаются многие, и надо сказать, что для этого есть известные основания, если

---

<sup>1</sup> Журн. «Искусство», 1959, № 9.

присмотреться к тому, как эволюционирует современный орнамент. Он явно эволюционирует в сторону более свободного ритма цветов и линий, передаваемого помимо строгой симметрии. На этом пути художники находят новые, очень интересные способы декорировки предметов, при которых орнамент действительно совершенно срастается с предметом, как его естественная окраска, а не «накладывается» на него. Посмотрим, например, на прямоугольную японскую вазу Хамада Сииодзи<sup>1</sup>. По белому фону положены длинные пятна-мазки, они утолщаются книзу наподобие стекающих капель, идут слегка наискось, пересекая грани стенок, а кое-где задевая, как бы случайно, и шейку вазы. При всей своей свободной прихотливости этот мотив не кажется деструктивным и разрушающим форму сосуда, так как «стекание» краски обусловлено именно этой формой. Но если перенести этот же мотив на плоский лист бумаги, — там он не будет иметь никакого смысла. Именно на вазе он оживает, подчеркивая ее вертикализм, устойчивость, и вместе с тем оживляя ее слишком «холодную» четырехгранную форму.

Надо заметить, что свободные и даже асимметричные приемы декорировки встречались и в древности, в народном прикладном искусстве. В частности, для народной японской керамики они очень характерны. В сущности говоря, тут нет ничего принципиально общего с абстрактной живописью: возможны только какие-то случайные «переключки».

Но представим себе талантливого живописца, чувствующего цвет и форму, который в силу тех или иных ложных влияний занимается беспредметной живописью. Единственное, что может в его полотнах действительно говорить о его одаренности, — это их декоративные качества. В станковой картине они действуют на нас весьма слабо, по причинам, о которых шла речь выше, но мы можем мысленно вообразить их перенесенными в другую сферу, в сферу прикладного искусства. Глядя на радужные переливы полотна, названного автором, положим, «Юность» или «Движение», мы, нисколько не помышляя ни о юности, ни о движении, представляем себе, что, например, для майоликовой вазы это было бы неплохо.

---

<sup>1</sup> «Выставка современного японского прикладного искусства. Каталог», 1957, илл. 29.

Однако совершенно очевидно, что претензии абстрактивистов другие, никак не связанные с подобной скромной ролью. И эти претензии будут отброшены жизнью, так же как отброшены ею попытки ввести в литературу, «заумный язык».

## МЕСТО И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ В СОВРЕМЕННОСТИ

Живопись как самостоятельное искусство в наши дни стоит на распутье. Она ищет и определяет свое место в современности.

Уже то обстоятельство симптоматично, что тяжелый кризис и разложение буржуазного искусства, о котором мы говорили выше, начался с живописи и затронул живопись больше, чем какое-либо другое искусство. Само по себе это указывает на особую сложность положения живописи в наше время. Болезнь поражает в первую очередь те участки художественного организма, которые начинают испытывать известную неустойчивость, неуверенность в своем дальнейшем пути.

Нельзя сомневаться — в искусстве социалистического реализма живопись займет подобающее ей высокое место, но нужна трезвая оценка ее собственных возможностей в единой семье искусств. Не будем закрывать глаза на то, что у нее в XX веке появились сильные соседи и в известном отношении соперники — художественная фотография и кино; что графика, как массовая и мобильная разновидность изобразительного искусства, а также декоративное искусство вступают с живописью в тесное соприкосновение, заимствуя из ее опыта, но вместе с тем и влияя на нее. И, наконец, продолжается процесс воздействия могущественной силы слова на специфическую силу изображения.

Мы видели, что еще перед началом рокового кризиса в европейской живописи наметились, условно говоря, три тенденции: одна — «собственно живописная», связанная с принципами и установками импрессионизма, другая — путь живописной экспрессии, отчасти перекликающийся с традициями древней и средневековой живописи, третья — путь «сценической» сюжетной картины, по форме продолжающий пластические ренессансные принципы, эволюционировавшие в сторону живописности.

Очевидно, все эти тенденции были закономерны для исторической эволюции живописи, и в социалистическом искусстве они получают новое развитие в их здоровом, не искаженном аспекте и в их естественном между собой взаимодействии.

Еще недавно в нашей художественной критике господствовало мнение, что единственно возможным путем для живописи социалистического реализма является третий путь, унаследованный от русской живописи середины XIX столетия. Но год от году сама художественная практика убеждает нас в односторонности такого взгляда и приводит к мысли, что, во-первых, одни только эти традиции не могут вместить всю полноту нового содержания, во-вторых, что их развитие не требует консервации приемов XIX столетия. Традиции классиков русской живописи только тогда оказываются живыми, когда продолжаются на современной основе, по-новому.

Разве это означает, что картины Перова, Репина, Сурикова и всей плеяды передвижников в каком-то смысле неудовлетворительны, неполноценны? Нет, эти картины прекрасны, на них воспитывались и в общественном и в эстетическом отношении целые поколения и еще будут воспитываться. Картины передвижников, драматически красноречивые, наполненные неподдельным дыханием жизни и размышлениями над жизнью, были рождены запросами своего времени и именно поэтому сохранили все свое обаяние и для потомков. Что поистине современно, то остается жить в веках. Но как раз в силу этого закона новые, приходящие им на смену художественные поколения, не повторяют своих предшественников, а ищут, в свою очередь, того, что требует от них их время. Искусство развивается в диалектическом единстве преемственности и отталкивания, традиционности и новаторства.

Быть может, это прописные истины; в теоретической формуле с ними соглашаются все, однако широкое распространение во все времена эпигонских произведений свидетельствует, что не так гладко они осуществляются на практике. В эпоху построения коммунизма стихийность общественного развития все более преодолевается осознанными, целеустремленными действиями людей, поскольку им становятся ясны законы, движущие обществом. В развитии искусства также играет все большую роль сознательное на-

чало. Новый стиль складывается органически, но это не значит, что он складывается совершенно стихийно, помимо волевых устремлений. Воля направляется на поиски нового, на новаторское продолжение традиций.

Ничуть не желая выступать в роли наставников, мы можем только отметить те сдвиги, те ростки нового, которые происходят у нас на глазах, в советском искусстве и в искусстве социалистических стран — в частности, в жанре сюжетной картины. Опыт последних лет достаточно убедил, что одно только введение новых сюжетных мотивов и нового типажа еще не делает живопись современной по духу, если во всем остальном она не предпринимает никаких новых шагов. Но эти шаги делаются, уже начиная с 20-х годов. Когда Юон изобразил «Новую планету», а Кустодиев написал «Большевика», идущего «через горы времени», через крыши домов и главы церквей, — это уже были первые попытки каких-то новых способов трактовки содержания. Пусть они были еще ненайденными, неуверенными. Но в них предчувствовалась возможность новых решений «сюжетной картины».

Революция сразу же заставила художников почувствовать необходимость особой, новой масштабности искусства, ощущения широкого дыхания времени, синтетичности образов. Своеобразная космичность художественного восприятия революции совсем не была такой уж наивной и не происходила оттого только, что был еще не освоен новый жизненный материал, как впоследствии об этом иногда писали. Тут крылось нечто другое — вполне закономерные поиски масштабности и столь же закономерное отталкивание от приземленной эмпиричности. И в этом были заложены начала, которым суждено плодотворное развитие.

В самом деле, ведь истинная сущность нашего времени постигается более всего в таких фактах, которые в эмпирическое «одномоментное» изображение не укладываются — будь это всемирная борьба за мир, соревнование двух миров, великая идея разоружения, выход на историческую арену поработенных колониальных народов, начало завоевания космоса. Конечно, все эти эпохальные события складываются из длинной серии вполне конкретных и даже будничных эпизодов и каждый из них может послужить предметом живописной картины, так же как и может быть запечатлен на фотопленке. Но истинный смысл, монумент-

тальность и значимость важнейших явлений современности вырисовываются перед нами только в синтезе фактов, когда мы, приподнимаясь над единичным эпизодом, начинаем чувствовать пафос целого, общего. В нашей жизни много такого, что имеет для всех самое реальное, животрепещущее значение и что, однако, нельзя ни потрогать руками, ни увидеть в определенный момент времени на определенном отрезке пространства.

Одной из величайших примет нашего времени является осознанная борьба народов за мир, и в этой борьбе немаловажной вехой был всенародный сбор подписей под воззваниями о мире. Казалось бы, простой и естественный путь для художника — написать картину на сюжет сбора подписей, тем более что наблюдать такую сцену мог каждый, они происходили везде. Казалось бы, здесь можно проявить и все проверенные временем традиционные качества и возможности живописи. Можно показать лица наших современников, разнообразные типы и характеры, начиная, скажем, от старушки, которая старательно, чувствуя значительность совершаемого, выводит свою подпись узловатой, много поработавшей рукой, и кончая ребенком на руках у молодой матери, который тоже тянется ручкой к листу с подписями. Можно при этом артистически написать луч света, проникающий в окно и заставляющий ярко гореть красную скатерть на столе, можно выразительно сгруппировать людей в комнате и интересно, с разнообразными характерными деталями написать интерьер. Словом, может получиться картина на хорошем живописном «уровне» и по видимости вполне актуальная и современная. И действительно, такие картины создавались в немалом количестве, но, странно — среди них не было ни одной настоящей художественной удачи. Они попросту не производили впечатления и выглядели либо очень буднично, прозаично, либо фальшиво и нарочито, напоминая инсценировку. И нужно было прочесть подпись под картиной, чтобы узнать, что это именно сбор подписей под воззванием, а не что-либо другое.

По-видимому, причины коренились не столько в личных творческих неудачах и несовершенствах того или иного художника, сколько в неорганичности для данного случая чисто эмпирического подхода к теме. Между великой темой и единичным эпизодом, претендующим на ее выра-

жение, слишком большой разрыв. Это относится и ко многим кардинальным темам нашей эпохи. Для выражения подобных тем, по-видимому, нужны какие-то иные методы. Или это путь эпоса, динамического повествования, охватывающего целую серию событий и характеров в их развитии, но он не свойствен живописи, особенно живописи в ее пластически-живописном варианте, он принадлежит временным искусствам. Или, если картина, по меткому определению Крамского, «такое изображение действительного факта или вымысла художника, в котором в одном заключается все для того, чтобы зритель понял, в чем дело»<sup>1</sup>, — то это будет путь синтетического, монументализированного, предельно емкого живописного образа. В таком образе зритель может непосредственно увидеть, зрительно почувствовать то, что в жизни не умещается в мгновенное явление, а познается лишь из суммы явлений, разделенных временем и пространством.

В древнем и средневековом искусстве потребность в синтезирующих образах достигалась через их своеобразную вневременность и имперсональность. В живописи Ренессанса возобладало «зеркальное» изображение действительности, конкретная обстановка, портретные лица, но там все это соотносилось с торжественной величавостью мифа, приобщалось к легендам, имеющим в глазах людей значение вечного и непреходящего: отсюда монументальная обобщенность ренессансных живописных концепций. В последующие столетия центр тяжести в искусстве все больше перемещался с общего на индивидуальное, пафос индивидуальных переживаний общественного человека получил перевес над пафосом общественных идей — и это имело свои исторические причины, в том числе углубляющиеся противоречия между человеком и государственной системой, между стремлениями личности и официальной идеологией. Последняя становилась парадным фасадом, вывеской, прикрывающей то, что Маркс называл «человеческим самоотчуждением». Искусство, выступающее от лица этой идеологии, попадало в плен приукрашенной лжи; если же оно стремилось к правде, то выражение социальных истин преломлялось через интимную сферу личности — личности мыслящей, чувствующей, страдающей от «само-

---

<sup>1</sup> «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 285.



отчуждения» и хранящей в своих сокровенных переживаниях черты гуманизма. Эта сосредоточенность на индивидуальном образе человека, как микроскопическое общественное проблем, в литературе выразилась в развитии бытовой драмы, романа, интимной лирики, в изобразительном искусстве — в бытовом жанре, пейзаже настроения и портрете. Характерно расщепление портрета на парадный и интимный, причем, как правило, именно последний, в отличие от парадного, заключал в себе наибольшие реалистические ценности. В целом же живопись, сосредоточенная на показе «мгновения жизни», как нельзя лучше отвечала художественным потребностям этого периода, и в ней на протяжении XVII—XIX столетий прогрессировали именно те ее формы, которые позволяли со всей свежестью запечатлеть индивидуальное, конкретное и мгновенное. Им принадлежал безусловный перевес над монументальными и синтетическими изобразительными формами.

Эпоха социализма с новой силой вызывает к жизни монументальный строй живописи, ибо несогласие между человеком и миром преодолевается, законы общества перестают противостоять отдельному человеку, как чуждая ему сила. Различие между личным и общественным сохраняется, но разединенность, чуждость их — исчезает. Большие, общие проблемы современности перестают быть чем-то далеким от внутреннего мира личности. Проблемы мироустройства, политики, науки приближаются к человеку вплотную.

Поэтому и назревает потребность в расширении диапазона живописного языка, в пополнении его такими формами — назовем их синтетическими, — которые способны вплощать не просто эпизоды и типы современности, но ее масштабное ощущение. Это обновление форм — закономерный и неодолимый процесс. Он начинается с новых способов построения сюжета и неизбежно, от звена к звену, простирается на всю область живописного стиля.

Под новыми методами сюжетных построений мы подразумеваем прежде всего большую свободу по отношению к эмпирике и тяготение к синтезу. В истории искусства уже накоплен значительный опыт такого рода. Когда Делакруа хотел создать в живописи гимн французской революции 1830 года, прославить самую идею Революции, он увенчал картину баррикадных боев символической

фигурой Свободы, поднимающей трехцветное знамя. Это символ, в котором нет ни тени холодной абстракции; замечательно то, как органически входит эта мощная, живая фигура в композицию, как она живет одной жизнью с окружающей ее героической «чернью». Меньше всего можно считать композицию Делакруа надуманной — она встает перед зрителем как нечто доподлинное, не оставляющее сомнений в реальности. И вместе с тем благодаря смелому введению символического образа картина Делакруа получила тот обобщенный и возвышенный смысл, который обусловил ее особенное значение для народа Франции, как великого символа борьбы за республику. Подобное же значение олицетворения и символа Советской страны приобрела в наши дни скульптурная группа «Рабочий и колхозница» Мухиной, где образы необыденны, необыкновенны. Для скульптуры такой монументальный язык является исконным, присущим природе этого искусства, живопись же развивалась в другом русле, и путь монументального синтетизма для нее — только один из возможных, причем мало разработанный за последние столетия.

Он, конечно, не обязательно связан с введением символики. Ее может вовсе не быть, и все изображенное может оставаться в плане строгого соответствия реальности; синтетический характер художественного обобщения достигается различными средствами. Например, в картине Дейнеки «Оборона Петрограда» (илл. 27) мы видим реальных рабочих дружинников, реальных раненых, реальный революционный Петроград, но сама композиция, с ее крайним лаконизмом и чеканным ритмом, с подчеркнутым сопоставлением двух шествий — идущих на бой и возвращающихся — осуществляет прорыв эмпиризма ради остроты художественного воплощения идеи. Здесь изображен не «эпизод» обороны Петрограда, а именно сама идея революционной обороны, но идея не умозрительная, а увиденная в фигурах, лицах, поступи, обнаруженная и раскрытая в энергии линий, контрастов, ритмов, экспрессии живописных масс. Изображенное Дейнекой не связывается в нашем представлении с кратким моментом действия — оно явно дает некий синтез временных моментов, как бы изображает общий смысл происходившего.

Как характерную черту современных тенденций в живописи можно назвать стремление к лаконизму самого

сюжета, к предельной простоте концепции и отказу от повествующей детализации. Простота сюжетной концепции при большой внутренней насыщенности содержания выводит изображаемое за грань единичного и усиливает в нем начало идейного обобщения, синтеза. В этой связи интересна творческая практика одного из крупнейших живописцев нашего времени — Корнелиу Баба. Приведем выразительную выдержку из его статьи, где он рассказывает о своей картине. (Илл. 28).

«Недавно один искусствовед спросил меня по поводу картины «Крестьяне»:

— Откуда и куда идут эти люди?

— С левой стороны картины,— ответил я.— Идут же они, как видно, в правую часть картины.

Меня также спросили об освещении: идет ли речь об утреннем или сумеречном свете, к какому времени относится картина.

Почему мои картины вызывают всегда желание найти во что бы то ни стало точные данные о времени и пространстве? Очевидно, причина кроется в моем стремлении исключить, насколько это возможно, подробности описательного характера, превращающие произведения в документ, с помощью которого зритель может в первую очередь расшифровать какой-нибудь рассказ.

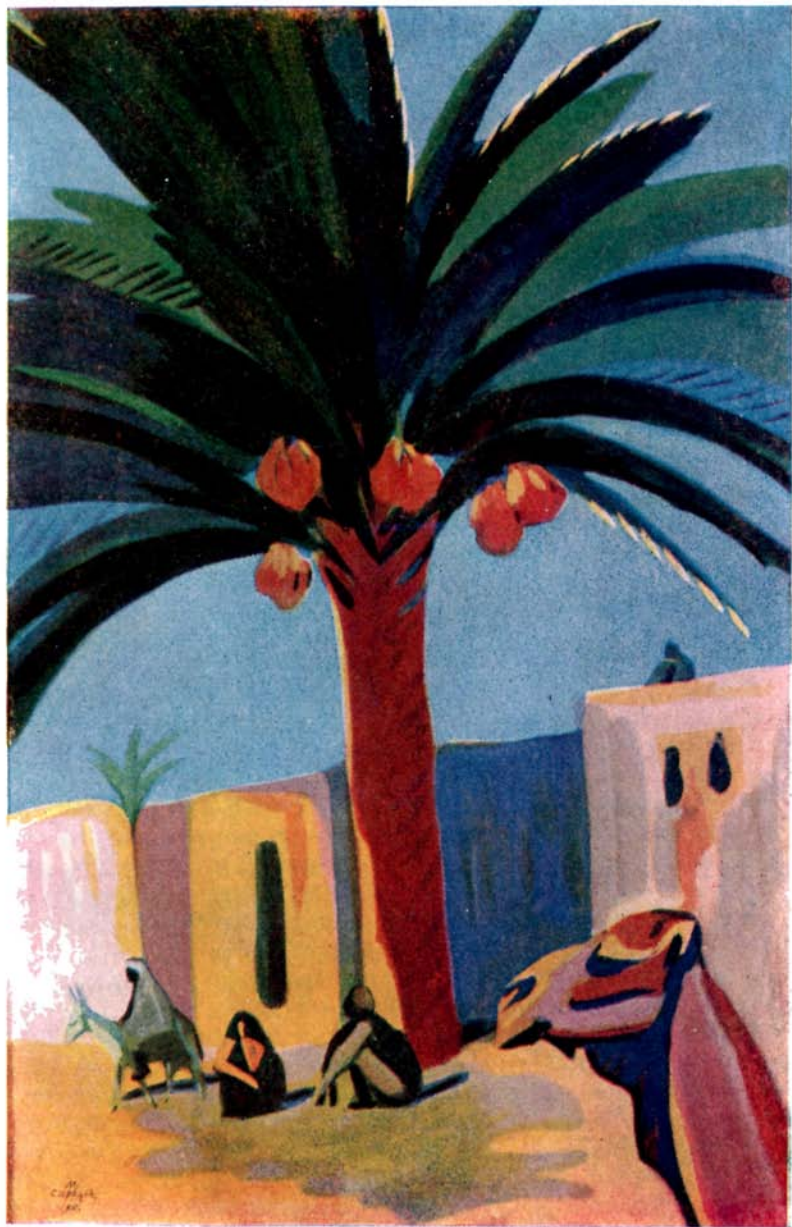
Картина, как я думаю, должна прежде всего будить мысль и меньше описывать. Только так можно помочь зрителю воспринять пластические образы, помочь ему помечтать, обнаружить в нем творца.

Описательству, в котором преобладает случайная, малозначительная, порой ненужная деталь, художник должен противопоставлять благородный и масштабный синтез. Этим создаются вечно живые характеры, понятия, укладываемые в обстановке без времени и ограниченного пространства.

Я хотел бы, чтобы мои крестьяне шли по широкому простору безбрежного поля поступью, которой они шествуют торжественно и величественно по их нескончаемому пути. Не знаю, удалось ли мне достичь всего этого. Возможно, когда-нибудь я все начну сначала»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Корнелиу Баба. Заметки живописца по поводу одной своей картины.— «Творчество», 1959, № 9, стр. 18—19.



М. С. Сарьян. Финиковая пальма

Мы видим, как смело и прямо утверждает современный художник-реалист свое право и свою волю — создавать в живописи образы-синтезы, «укладываемые в обстановке без времени и ограниченного пространства». Возникает вопрос: а разве точный «адрес» происходящего, конкретные временные, пространственные и повествовательные приметы мешают выразительной силе образа? Разве они мешали Репину и Сурикову? У Репина в «Крестном ходе» вполне очевидно — куда и зачем, где и когда идут его крестьяне; тем не менее можно ли отрицать, что Репиным создан образ большой емкости?

На это можно ответить только одно: постановка такого вопроса неисторична. Крестьяне Репина и крестьяне Корнелиу Баба принадлежат разным эпохам, в такой же мере разным эпохам принадлежат и сами художники. Достигнув высоких вершин в «сценическом» типе сюжетной картины, живопись не успокаивается на лаврах, а ищет других путей к другим вершинам. И тут неизбежно меняются не только сюжеты в их объективности, но и художественные методы их построения. Конечно, это не изменения ради изменений, не новизна ради новизны: характер изменений направляется логикой жизни. Особая, изменившаяся роль в жизни общества всенародных, всемирных, а значит, и общечеловеческих событий, процессов, идей, — это одно, быть может, самое решающее для тенденций стиля. Проблемы индивидуального бытия и общественного развития как никогда тесно переплетаются между собой; это рождает новый строй мироощущения и побуждает к усиленной энергии обобщения в искусстве, при которой «описательность» уже начинает ощущаться как недостаток или анахронизм.

Другое — фотография и документальное кино достаточно полно удовлетворяют нашу потребность в локальных картинах жизни; для живописи эта функция отходит на задний план; живопись все более стремится к тому, чтобы «писать идеи» (если воспользоваться термином китайской эстетики).

Третье, и немаловажное для живописи, заключается в том, что в новых условиях социалистического быта неизбежны известные перемены в самих ее практических функциях и в ее «местожительстве». Назревает потребность в широком переселении живописных произведений из музейных залов и выставочных салонов в общественные места:

в городские и сельские клубы, дома культуры, музеи различных профилей — научные, мемориальные, а не только специально художественные — и пр. Доныне во всех подобных местах, как правило, если и помещалась живопись, то живопись второго сорта, но легко предвидеть, что это положение в скором времени должно будет измениться. Следовательно, большое будущее принадлежит монументальным формам живописи — росписи, панно, мозаике, витражу, и, по-видимому, станковая картина сама будет испытывать воздействие монументального стиля. Таким образом, перемещаются акценты. В XIX веке станковые формы были безусловно преобладающими в живописи, и потому живопись монументальная и декоративная также несла на себе отпечаток станковизма. Теперь на широкую дорогу выйдут монументальные произведения, и, очевидно, их влияние станет преобладающим. А монументальный стиль, естественно, тяготеет к тем особенностям, о которых говорилось выше.

Новые способы раскрытия и сюжетной трактовки содержания, в свою очередь, вызывают обновление компонентов художественной формы, так как все они образуют систему крепко спаянных звеньев: нельзя затронуть одно, ведущее звено без того, чтобы это не отразилось на всех других и на характере целого. Если мы назвали новые преимущественные способы сюжетно-образных построений синтетическими, то в области композиции, рисунка и цвета им соответствуют, как преобладающая тенденция, лаконические, экспрессивные и в лучшем смысле слова декоративные решения. Концентрированности и силе идейного обобщения отвечает энергия обобщения в самих формах, в самом живописном языке. И мы видим, как, сознательно или невольно, к этой энергии обобщения стремятся реалисты нашей эпохи, в первую очередь те, кто ставит перед собой большие содержательные задачи, кто хочет даже в самых простых мотивах выразить дух, пафос, идеи современности.

Энергия обобщения форм, как черта современного стиля, допускает и предполагает очень большое разнообразие индивидуальных стилей. К ней приходят различными путями и способами, здесь нет оснований опасаться какой-либо унификации. Мы чувствуем повышенную энергию и экспрессию обобщения форм у Дейнеки, Кончаловского,

Корина, Нисского, Сарьяна, у Ренато Гуттузо, Рокуэлла Кента, Корнелиу Баба, у Цзян Чжао-хэ, Ли Кэ-жэня, у вьетнамских художников. (Илл. 26, 29, 30, 31). Все это очень разные мастера и по индивидуальному стилю, и по национальному облику их искусства, и по живописным традициям, являющимся исходной платформой их новаторства. Вьетнамцы используют традиционную для них технику лака, Гуттузо и Дзигайна своеобразно напоминают о мощных формах итальянского Ренессанса, Цзян Чжао-хэ работает в традициях «гохуа», Ли Кэ-жэнь — ученик и последователь Ци Бай-ши, Кончаловский идет от Сурикова, Корин многим обязан не только Нестерову и Ал. Иванову, но и изучению русской иконы, и т. д. И источники и индивидуальности несходны, однако приметы современного стиля живописи во всех случаях очевидны.

Если говорить, скажем, о композиции, то здесь такой приметой будет ее лапидарная, подчеркнутая выразительность, зависимость ее гораздо больше от логики идеи и чувства, чем от логики непосредственно-эмпирического восприятия. В области рисунка можно наблюдать известное упрощение формы, подчеркивание ее общего эмоционального смысла, экспрессивное усиление тех или иных сторон за счет опускания других, а также возросшую роль контура, силуэта, линии. В колорите нарастает стремление художников к повышенной цветности, к звучному, открытому цвету — в противовес той живописности, где действовала тенденция к растворению силы цвета в тональных гармониях. Схематизируя сложный процесс, можно сказать, что для современного этапа развития колорита более характерна гармония сильных контрастных цветов, чем сближенных. В ряде случаев эта тенденция приводит к своеобразному возрождению «открытого цвета», который некогда переживал такую блистательную эру в русской иконописи, в средневековой миниатюре и витраже. Теперь его использование оплодотворено огромным опытом живописного видения, и, конечно, стало качественно иным: «открытый цвет» в поздних работах Рериха или у Сарьяна не исключает нюансов в тоне, а также передачи пространства, объема, воздушной перспективы. Но это делается по-другому, чем в живописи исключительно «живописной». Здесь, вновь возвращаясь к уже упоминавшейся работе Н. Волкова о колорите, мы должны высказать свое несогласие с вы-

водом исследователя относительно нежизнеспособности открытого цвета в наше время. Скорее напротив: молодость обновленного мира нуждается в ярких, пламенеющих красках — глаз современного человека жаждет и радуется интенсивным, энергичным цветовым аккордам, возбуждающим в нем волю, силы и обостренное чувство жизни.

Все эти особенности в их совокупности и в их обусловленности содержанием, то есть новыми формами жизни и мироощущения, образуют действительно нечто новое в искусстве, что только еще назревает, складывается, но, повидимому, имеет большое будущее. Однако если рассматривать признаки этого нового целого по отдельности, то, конечно, все они имеют свои корни и свою длительную традицию в мировой истории искусства. Всякая национальная культура представляет в этом смысле богатый источник для плодотворного использования. К русской культуре это относится в полной мере, причем и многовековой период древнерусской живописи современная живопись вправе рассматривать как свое органическое и живое наследие, а не только как статическую музейную ценность. Плавающие киноварные тона Новгородских икон, монументальная экспрессия фресок Неофана Грека, одухотворенность Рублева, музыкальность его композиций, эпический строй русской иконы — по-своему перекликаются с исканиями современной живописи. А самое близкое нам русское искусство XIX и начала XX столетий? Изучая внимательно происходившие в нем процессы, мы убедимся, что они тоже подвели в своем развитии к тем проблемам, которые встают вплотную перед живописью сегодня.

Русская живопись XIX века вынужденно развивалась почти исключительно в формах станковой картины, но стремление к монументальности содержания и формы проходило в ней красной нитью, начиная от Александра Иванова, через Сурикова к Серову и Врубелю; на рубеже XX века подобными поисками были захвачены едва ли не все значительные русские мастера живописи: и Поленов, и Васнецов, и Кустодиев, и Головин, и Малютин, и Рерих, и многие другие. Энергичный лаконизм выражения в сочетании с монументальностью общего замысла был тем, к чему определенно шла русская живописная культура: это можно было бы проследить на эволюции творчества ее мастеров.



Нельзя отрицать и нарастания в русской живописной школе «цветности», поворота к тому, что не совсем точно называют «декоративностью» живописи. Все более и более «декоративными» в своем колорите и рисунке становились Серов, Архипов, Кустодиев, Нестеров, Рябушкин; в этом нельзя не видеть определенной закономерности. Это была закономерность развития художественной формы, в конечном счете связанная с пробуждением новых начал в образном истолковании действительности. Когда Архипов, ученик Перова, писал в скромной, сдержанной гамме сцены крестьянской жизни, он грустил над этой жизнью и сочувствовал беднякам (вспомним его ранние вещи — «Подруги», «Пьяница»). Но когда он перешел к писанным широкой кистью, полыхающим пожаром красок портретам баб, — он уже видел в этих бабах и нечто другое: огненную, веселую удаль несломленной, широкой народной души. Это было предвестие нового понимания, нового истолкования «народной темы». И тут же напрашивались и непроизвольно появлялись новые, мажорные, дерзкие формы живописного видения.

Таким образом, живопись социалистического мира подхватывает и продолжает по-новому те тенденции, которые уже в демократической русской культуре назревали и были для нее органичны.

При этом завоевания «сценической» живописи также используются, приобретая иной оттенок, новое качество в новом стилевом плане. Не говоря уже о гражданственности, которая больше чем когда-либо становится знаменем современного искусства, — сохраняются и развиваются такие завоеванные качества, как острое чувство индивидуального, психологизм.

Острота психологических характеристик, ощущение неповторимости индивидуального утвердилось в живописи прочно. Как бы ни была условна композиция, обобщены формы, лапидарен рисунок, декоративен цветовой строй, — от этого не слабее, а даже сильнее, «ударнее» звучит в современной живописи акцент на характерности образа. Это решительно отличает ее от тенденций к идеализирующей нормативности, свойственных и русской иконе, и проторенессансу в Италии, и восточной миниатюре.

Но какова же судьба «живописности» в наше время — живописности в том смысле, как о ней говорилось выше,

как самой специфической формы изобразительного видения, прошедшей такой богатый и сложный исторический путь от Тициана до импрессионизма? Практика искусства показывает, что и живописность не клонится к отмиранию, а находит свое место в новых стилевых тенденциях. Но это место локализуется в определенных жанрах. Едва ли будет ошибкой сказать, что сферой живописности все более становятся камерные формы живописи. С монументальными, масштабными жанрами импрессионистическая живописность (а она сейчас является именно импрессионистической, так как импрессионизму принадлежит последнее слово в этой области) приходит в противоречие. Мы явственно это ощущаем, когда видим на выставках грандиозного размера полотна, изображающие парад на Красной площади или какое-нибудь историческое событие, решенные в пленерно-живописной манере. Чувствуется, что это не то — здесь нужно другое: другой подход и в сюжетной трактовке и в живописной форме. Но зато камерные жанры прекрасно развиваются в лоне традиций Коровина, Ренуара, а может быть (если позволительно высказать некоторые прогнозы на будущее), будут развиваться и в традициях китайского «се и», совсем не столь далеких от нас, как кажется на первый взгляд. Понятие «камерности» несколько для живописи не унижительно: именно теперь наряду с ведущими монументальными формами и жанрами необходимы и камерные — те, которые войдут в самый тесный контакт с повседневностью и будут достоянием жилищ, заменив собой в быту настенные репродукции и ремесленные копии.

Можно предположить, что будут интенсивно развиваться, с одной стороны, монументальные жанры — фреска, панно, роспись, с другой — камерные, небольшого формата станковые произведения; произойдет своего рода поляризация, разграничение этих жанров, возможно, за счет сокращения тех промежуточных между ними типов громоздкой станковой картины, которые не подходят ни для общественных ансамблей (так как для них они слишком станковые), ни для частных жилищ, для которых они слишком велики и претенциозны.

В заключение поставим перед собой вопрос: в каком же отношении находятся тенденции современного этапа живописи, которые мы пытались бегло охарактеризовать,

к интеллектуальному искусству слова? Происходит ли между изображением и словом расхождение или дальнейшее сближение?

Обычно говорят, что происходит расхождение. Говорят часто, что в XIX веке живопись была в значительной мере «литературной», в XX же столетии она избавляется от «литературщины» и противопоставляет ей свои собственные, всецело специфические изобразительные методы.

Это неверно, или верно только отчасти. Верно, что пути, по которым идет в наши дни живопись, вполне специфичны и отстаивают независимую силу изобразительного языка. Но вместе с тем они характерны именно для того этапа мирового художественного процесса, когда в искусстве развиваются под гегемонией литературы, под эгидой слова, когда все они так или иначе проникаются духом интеллектуализма, усваивают себе (каждый по-своему) духовную, интеллектуальную силу словесного выражения. И в этом смысле язык современной живописи ближе, чем когда-либо прежде, подходит к языку слова, языку мышления, хотя делает это не помимо своей специфики, а через нее, черпая в ней самой особые возможности.

Если современная живопись чуждается описательности и тяготеет к лаконичному, сконцентрированному образу, — это не значит, что она становится «антилитературной». Растянутая описательность и для литературы никогда не была достоинством или имманентным свойством, а современным литературным стилям она тем более чужда. Описательность сейчас в равной мере ограничивает свои рамки — и в словесных и в изобразительных искусствах.

Чтобы пояснить, в чем мы видим сближение изобразительных и словесных искусств при гегемонии последних, напомним некоторые выводы, сделанные в первой части. Они сводились к тому, что в художественной литературе яркий изобразительный эффект, как правило, возникает не из широкого применения словесных эквивалентов зрительных восприятий, то есть не из прямого словесного изображения предмета, а из точной и меткой передачи впечатления, которое предмет производит. Иначе говоря — изобразительность слова основана на его выразительности.

Можно сказать о зимней лунной ночи, что небо было черное, тучи — темно-серые, быстродвигающиеся, а луна круглая, голубоватая. Можно еще точнее и детальнее

определить цветовые оттенки туч и луны, но это не даст образительного эффекта. А можно сказать так: «За мутно идущими зимними тучами мелькает, белеет, светится бледное лицо» (Бунин). Здесь нет прямой зрительной точности: луна не лицо, лицо не светится, и что значит «мутно идущие»? Идти можно быстро, медленно, но можно ли идти мутно? А между тем как раз благодаря таким «нарушениям» зрительный образ возникает с неотразимой яркостью; приходит в движение сложнейшая по своей структуре система ассоциаций, связывающих чувственное восприятие с переживанием и мыслью, и в художественном образе то и другое предстает как нечто единое, неразрывное.

Тот же Бунин писал: «у селедки перламутровые щеки», «дама, подавшая мне, точно тюленью ласту, крепко налившую ручку», «тройной клубничный нос» (о пьянице), у мопса на морде «выражение внимательной наглости», «осенние накатанные дороги, тугие, похожие на лиловую резину, иссеченные шипами подков и блестящие под низким солнцем слепящей золотой полосой», «красавец, похожий на огромную пиявку» и т. д. Все это такие зрительные уподобления и удары словесной кистью, которые нельзя не назвать смелыми и рискованными, в них отважно объединяются, казалось бы, очень далекие вещи (красавец — и пиявка), но чудесным образом сама их «рискованность» рождает точнейшую образительность бунинской прозы.

Художественное слово, живописуя предмет, прямо и сразу обращается к сознанию, перерабатывающему чувственные восприятия, возводящему их к духовному переживанию. В слове перед нами предстает предмет уже не как таковой, но превращенный в духовное переживание. Непосредственная же чувственная данность ассоциативно воссоздается читателем, но она уже не мыслится им сама по себе, а только в сращенности, в слитности с переживанием. Это и есть то, что мы можем назвать интеллектуальной силой художественного слова.

У изображения, как такового, путь иной. Оно не спешит с интеллектуально-эмоциональными выводами. Оно всецело опирается на чувственный первоисточник, глубоко ему доверяя, и как бы погружает в него чисто духовный элемент суждений и переживаний, который таится там более или менее скрыто.

У Бунина сказано, что накатанные осенние дороги похожи на лиловую резину, и это сравнение убедительно для читающего, оно вызывает в его воображении живую картину осенней дороги. Если же живописец в пейзаже напишет вместо дороги полосу лиловой резины, передавая резиновую фактуру, — это вызовет разве только недоумение и будет ощущаться как недостаток.

Доверие, уважение к чувственному первоисточнику, опора на него — это родовая особенность изобразительного искусства, и, теряя ее, оно теряет свою силу. Но тут могут быть различные градации; в исторической практике все это осуществляется более сложно. Бывают направления, школы и стили, которые так или иначе, больше или меньше трансформируют изображаемые чувственные явления в согласии с вызываемыми ими духовными реакциями. И о таких направлениях в изобразительном искусстве мы вправе сказать, что они сближаются с искусством слова, так как по-своему пользуются его прерогативой.

Именно это мы наблюдаем в тенденциях современной живописи. Она тяготеет к экспрессивной выразительности, то есть к прямому выражению чувств через самый способ характеристики, изображения предмета. Кроме того, она стремится зримо выразить размышления над предметом, то есть хочет найти зрительный эквивалент и мысли. И то и другое идет от великого опыта слова. И даже в упадочном искусстве XX века — в абстракционистских и особенно сюрреалистических течениях, которые всячески прокламируют свою иррациональность, — в них проявляется, в сущности, рационализм навыворот, власть лживого силлогизма, гримасы дурной рассудочности.

В реализме же нашего времени господствует не рассудочность, но разум, оплодотворенный чувством, и чувство, оплодотворенное разумом: он сознательно стремится к постижению внутренней сущности вещей, и в сознательности этого стремления — его своеобразие. В этом стремлении он подчиняет изобразительное начало выразительному, делает это опять-таки сознательно. Понятие «копирования натуры», «зеркального отражения» в эстетике древних греков и в эстетике итальянского Возрождения трактовалось в положительном смысле, было, можно сказать, лозунгом их реализма; теперь же оно имеет вполне определенное

одиозное звучание. Греки и ренессансные художники под этим лозунгом создавали великолепные произведения; теперь те, кто ему на практике следует, создают произведения мертвенные, мелочные, натуралистические. Современной реалистической живописи близок принцип, выраженный в афоризме мудрого китайского художника Ци Бай-ши: «Секрет мастерства находится между сходством и несходством»<sup>1</sup>. Причем «несходство» допускается в интересах сходства, но сходства внутреннего: живопись, таким образом, все более становится, как и литература, «разъяснением жизни», рассчитанным и на активное со-творчество зрителя.

И подчеркнутая энергия обобщения видимых форм, и резкое выделение главного при смелом опускании второстепенного, и усиленная декоративность — все это идет в конечном счете от стремления сказать языком живописи некое слово.

Китайский исследователь творчества Ци Бай-ши, Ван Чао-вэнь, пишет: «Хотя велика разница между изобразительным искусством и искусством литературного слога, а все-таки и у них есть существенное единство. Их объединяет «секрет между сходством и несходством». Ведь чем другим, как не выражением этого принципа, является метафора и другие приемы в художественной литературе»<sup>2</sup>.

Могут сказать, что это единство сходства и несходства было всегда свойственно искусству, что это его постоянный закон, а не только знамение его нынешнего этапа. Да, действительно, у искусства есть родовые, постоянные законы, прослеживаемые всегда и повсюду. Но на разных этапах они имеют разный облик. Перемещаются акценты, меняются пропорции, и от этих изменений многое зависит. Существенно уже то, что наше время сознательно ставит акцент на примате выразительности.

Еще очевиднее это в графике, которая, собственно, и представляет собой продолжение «литературных» возможностей изобразительного искусства.

---

<sup>1</sup> «Ци Бай-ши». Сборник статей, М., «Советский художник», 1959, стр. 24.

<sup>2</sup> Там же, стр. 31.

# ■ г р а ф и к а ■



## ОСОБЕННОСТИ ГРАФИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ И ИЗОБРАЖЕНИЯ

Термин «графика» принадлежит к наименее определенным в теории изобразительного искусства, хотя им обозначается целая самостоятельная область, во всяком случае, ставшая самостоятельной в новое время.

Графика как вид искусства выделилась и обособилась из более широкой сферы живописи, и ее отличие от живописи усматривается не в одном каком-нибудь признаке, а в нескольких, причем иногда решает дело один, иногда — другой, а иногда их совокупность. Определение: графика — искусство рисунка, лишь на первый взгляд кажется ясным. На самом деле оно очень зыбко. Рисунок, как известно, наличествует и в живописи; рисунок без цвета часто является ее предварительным этапом. С другой стороны, графика не исключает применения цвета: бывает цветной рисунок, цветная гравюра, плакат почти всегда решается в цвете. На выставках и при составлении каталогов к разделу графики обычно относят и работы акварелью, хотя акварель менее всего «графична», то есть в ней менее всего ощущается линия и больше всего — цветовое пятно; акварель — воплощение «живописности». Видимо, в этих

случаях в качестве решающего признака принимается уже другой: исполнение не на холсте, на листе бумаги, небольшой формат, вообще известная мобильность и быстрота техники. А в иных случаях основу графики видят в способности тиражирования, в массовости. В Китае графику отождествляют с гравюрой: произведение, исполненное тушью на бумаге или на шелку, безразлично — цветное или монохромное, линейное или живописное, — считается произведением живописи; графиком считают того художника, который режет по дереву и мыслит исключительно «в материале».

Мы не собираемся предлагать здесь еще одну дефиницию, которая суммировала бы все эти признаки. Условность и множественность критериев отражает в себе действительные связи графики с живописью, наличие многих промежуточных, переходных форм между ними, и поиски безусловных определений были бы только излишним педантизмом.

Задача теории — не в поисках дефиниций, но в том, чтобы попытаться выявить те содержательные импульсы, которые — при всей расплывчатости границ — все же приводят к обособлению вида (или разновидности) искусства.

Встав на такую точку зрения, можно сказать, что в графике изобразительное искусство в максимально доступной ему степени сближается с искусством слова. Графика — это самая литературная живопись; поскольку в живописи нарастают литературные тенденции, постольку они формируют графический способ выражения. Широкое развитие и высокое качество графики в наши дни еще раз свидетельствует о том, что искусство изображения движется навстречу искусству слова, не нарушая при этом своей специфики.

Обыкновенно главный признак литературности графики видят в том, что она склонна к повествовательности, — указывают на циклы иллюстраций, графические серии, сюиты и пр. Но это скорее результат, чем причина (к тому же не обязательно графика серийна и не обязательно фабульна). Главное заключается в свободе и условности графического языка: он позволяет выражать впечатления от предметов, при минимальной предметности самого изображения; это и роднит его с языком слова.



Несколько легких, прерывистых карандашных штрихов, темное пятно, по которому сверху нанесено еще несколько ударов карандашом, более густых, — и перед нами портрет женщины (портрет Т. П. Карсавиной Серова. — Илл. 34). Здесь ее обнаженная спина, мягкие складки ткани, воздушная путаница волос и горделиво-скромное выражение лица с опущенными глазами, и глубокая нежная тень, падающая на щеку от черных бархатистых ресниц. И вместе с тем — здесь нет ничего, кроме немногих карандашных линий и пятен: из них возникает впечатление женственного облика. При этом условность графического языка нисколько не скрыта, она показывает себя с пленительной откровенностью: штрих и пятно так и остаются штрихом и пятном, карандаш — карандашом, бумага — бумагой, и зритель как бы чувствует движение руки, наносящей на бумагу эти «небрежные», живые, пульсирующие линии. В портрете Карсавиной, конечно, нет никакой повествовательности, это просто портрет, казалось бы, далекий от литературных задач. Но в методе его решения есть нечто общее с методом словесного портрета: рисунок характеризует лицо, не становясь им, он фиксирует характерные частности, опуская большое количество образительных элементов, из которых складывается зрительный образ натуры. И эти частности графическое изображение передает не прямо, а условно, передает опять-таки впечатление от них: так, штриховые зигзаги и овалы создают ощущение блеска и волнистости волос, но не изображают сами волосы.

Подобные тенденции не чужды и живописи, но там они всегда останавливаются у известной грани, за которой живопись, как таковая, начинает уже перерастать в графику. Живопись, далекая от графического подхода, имеет своим внутренним стержнем убедительность прямой в видимости и теми или иными средствами создает иллюзию непосредственно увиденного. Обычно эта иллюзия возникает при известном отходе от полотна. Мазки красок, импрессионистические «запятые», конечно, тоже мало похожи на «натуру» — в натуре их нет; но потому-то живопись и требует смотреть на нее издали, откуда мазки неразличимы и сливаются в естественную гармонию, подобную гармонии натуры. Графический же лист мы, как правило, смотрим вблизи и не можем не видеть условных штрихов, зигзагов и клякс, то есть всю «технику» рисунка. Она и не хочет быть

скрытой. Она рассчитана на то, чтобы быть очевидной. Если условность живописи как бы растворяется в безусловности впечатления от законченной картины, когда нам кажется, что мы смотрим в раму, как в окно, и видим там реальный мир,— может быть, иной, чем в природе, преображенный, но и в самой своей преображенности чувственно убедительный, то условность графики другого порядка. О ней зритель не может и не должен забывать, она не перерастает в безусловность. Она как бы все время напоминает смотрящему, что перед ним — не непосредственный фрагмент видимого, а своеобразный пересказ его. Только пересказ не словами, а линиями и пятнами.

В этом отношении и техника акварели при всей своей живописности действительно тяготеет к графическому способу, и потому отнесение акварели к графике имеет свои резоны. Акварель требует от художника определенной быстроты работы, «снайперского прицела», она не допускает, подобно маслу, кропотливой отделки и многослойного покрывания поверхности. Уже это наталкивает на путь экономной обобщенности: нужно сразу, быстро, решительно дать цветовой образ целого, его красочное впечатление, построенное на соотношениях, не задерживаясь на скрупулезной обработке формы и фактуры. Затем — акварель прозрачна, это, в свою очередь, делает очевидной условность изображения — зритель все время помнит и видит, что перед ним — лист бумаги, краска, следы кисти, следы карандаша. Акварель, утратившая прозрачность и «заделанная», — это уже не акварель, она теряет тогда свою специфичность и свою особую прелесть. Заливки, подтеки, размывы акварели образуют ее откровенно-условный художественный язык, наподобие того, как в лишенной цвета графике он образуется паутиной штрихов или контрастами черного и белого. (Илл. 32).

Мир графики по-своему метафоричен, хотя вместе с тем глубочайшим образом связан с закономерностями зрительного восприятия. В этом мире действуют своеобразные зрительные «тропы»: здесь кусок белой нетронутой поверхности бумаги изображает пелену снега, расплывшиеся пятна черной туши изображают алые сквозистые лепестки пиона, несколько удлиненных мазков красной краски — солнечный закат, белые запятыя на черном фоне — толпу людей; человек может изображаться сплошным черным



О. Домье. Сломанное дерево

силуэтом или одним контуром без светотени. Это, конечно, метафоры другого характера, чем в литературе, но, как и там, в графике существует незамаскированная дистанция между самим предметом и тем, чему он уподобляется. Когда писатель говорит о восходящем солнце, что оно «завучало», мы понимаем, что на самом деле никаких звуков не было, солнце не звучит, а все дело в аналогии переживаний — сходное чувство приподнятости, торжественности рождается от первых лучей, озаривших землю, и от первых могучих звуков оркестра. Когда в гравюре изображается солнце в виде круга, от которого радиально расходятся пучки черных линий, — мы тоже понимаем, что эти черные линии не есть солнечные лучи, так как лучи — не черные и не линии, но здесь также между этим графическим выражением и его предметом существует аналогия зрительного переживания, вполне убедительная для нас.

Благодаря органической метафоричности своего языка графика способна метафорически выражать и содержание, передавать сюжеты, представляющие собой овеществленную метафору, что, как правило, в живописи не удастся. У Серова есть сатирический рисунок «1905 год. Урожай» — знойный день, поле и копны, составленные не из снопов, а из винтовок. Рисунок — блестящий в своем выразительном лаконизме; но попробуем представить себе ту же композицию в живописи, где поле, небо, винтовки были бы переданы в цвете и в материальности — она производила бы впечатление чего-то надуманного и нехудожественного. Иносказательные выражения, очень рискованные в живописи, в графике оказываются вполне уместными.

Сопоставляя скульптуру и живопись, мы замечали, что живопись в силу особенностей своего языка, субъективнее скульптуры, то есть если в скульптуре субъективная воля мастера как бы затаивается в произведении, представляющем собой независимый предмет, то в живописи, которая представляет не сам предмет, а его видимость, эта субъективная воля проявляет себя более открыто. Проследившая эту тенденцию далее, можно заметить, что графика, в свою очередь, субъективнее живописи. Это также определяется особенностями ее языка, лаконичного, избирательного, передающего больше впечатление от видимого, чем само видимое. При прочих равных условиях произведение графики всегда откровеннее обнаруживает замысел и волю

автора, чем произведение живописи. Собственно, мера субъективности в живописном произведении может быть и не меньшей, но там она как бы сливается с самим видимым предметом, заставляет его говорить за себя; в графике же — выступает наружу и говорит явно<sup>1</sup>.

Простое сравнение живописного и графического произведения, принадлежащих одному и тому же автору, например, графического эскиза к картине и самой картины, подтверждает это. Общеизвестно, что в эскизе фиксируется мысль будущей картины, закрепляется ее композиция, при этом все подчиненное, дополняющее и «одевающее в плоть», — опускается и не договаривается; формы передаются намеками, схематично, скупыми лапидарными чертами. Вспомним слова Сурикова: «Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами». И не случайно ядро замысла почти всегда запечатлевается средствами графики, а живописный эскиз обычно бывает уже последующей стадией, после того как идея художника найдена и выражена графически. Здесь дело не только в том, что технология карандашного наброска проста и обеспечивает быструю фиксацию замысла в одном, двух или десятке вариантов. Не только простота исполнения, но и своеобразие языка побуждают художника обращаться к графике, когда он хочет изобразительно сформулировать идею.

Делакруа в своем «Дневнике» не раз говорит о великой выразительности «первой мысли» художника, запечатленной в легкой наброске: «Едва намеченный контур или набросок, проникнутый подлинным чувством, может стоять по своей выразительности на одном уровне с наиболее совершенными произведениями»<sup>2</sup>. И в развитии этого Делакруа высказывает соображения о том, что такие первоначальные наброски обладают особой ценностью у тех художников, которые «сверкали мыслью» (он называет Рембрандта, Рафаэля, Пуссена): они, говорит Делакруа,

<sup>1</sup> Это не относится к такого типа рисункам, как, например, академические штудии нагого тела: подобные рисунки сравнительно имперсональны. Но они и не входят в сферу графики как особого искусства. Это учебные, штудийные этапы все той же живописи. Очевидно, не всякий рисунок есть произведение графики (если не подходить к этому чисто формально), как и не все, написанное красками, есть непременно произведение живописи.

<sup>2</sup> «Дневник Делакруа», М., 1950, стр. 323.

«наносит на бумагу несколько линий, и вы чувствуете, что ни одна из них не безразлична»<sup>1</sup>. Зато, по мнению Делакруа, «есть совершенные таланты, которые не проявляя такой полноты и ясности в минуту этого первого проблеска мысли: для них необходимы живописные средства, чтобы затронуть воображение зрителя. Как общее правило, они многое заимствуют от природы. Модель им необходима, чтобы работать с большей уверенностью. У них другой путь совершенства в искусстве»<sup>2</sup>. К этой категории Делакруа относит Тициана, Мурильо, Ван-Дейка, Веронеза (классических «живописцев»). Их графические наброски говорят мало; до высот искусства эти мастера поднимаются в законченном живописном полотне, где «необычайная выпуклость, гармония нюансов, воздух и свет — все чудеса иллюзии преобразуют тему, которая в холодном и оголенном эскизе ничего не говорила нам»<sup>3</sup>.

Мы находим в этом рассуждении Делакруа очень глубоко подмеченные различия собственно графических и собственно живописных методов. Дело не меняется от того, что у многих художников (скажем, у Рембрандта) и те и другие развиты с одинаковой степенью совершенства и восполняют друг друга. Это не снимает различий. И, формулируя различия, Делакруа строит такой ряд: на одном полюсе — мысль («сверкание мысли»), совершенная выразительность наброска, графический способ выражения; на другом полюсе — совершенство подражания природе, колоризм, сравнительная бедность в набросках, живописный способ выражения. Сила мысли (то есть сила субъективного толкования) и графический дар мыслятся Делакруа как нечто взаимопредполагающее, и в этом наблюдении много правды.

Закономерности, которые проявляются в графических эскизах, в набросках, действительны и для самостоятельных произведений графики. В отличие от набросков они могут быть очень тщательно отработаны, доведены до полной законченности, но эта законченность будет специфическая, включающая в себя характерную для языка графики условность. (Илл. 35, 36). Упомянутый портрет Карсавиной, в сущности, идеально законченное произведение, к

<sup>1</sup> «Дневник Делакруа», стр. 483.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

нему ничего нельзя добавить. Его тончайшая «недоговоренность» есть результат полной законченности его как произведения графики.

Графический подход к изображению очень древен, он старше живописного, однако графика как самостоятельный вид искусства, самоопределившийся, осознающий свои особые задачи и возможности, принадлежит новому времени. В древности и в средние века графическое восприятие, основанное на условных формах видения и тяготеющее к повествовательности, было преобладающим, но с помощью его создавались не столько графические (в нашем понимании), сколько монументально-живописные формы и жанры. Древняя «графическая живопись» создавала образы-символы, образы-формулы, субстанциальные, устойчивые, изъятые из сферы мгновенного, торжественные и величавые в своей великолепной декоративности. Если это еще не было станковой живописью, то еще меньше походило на современную графику, с ее гибкостью, свободой и прихотливостью почерка. Многочисленные миниатюры, украшавшие древние манускрипты, были скорее маленькими картинками, сопровождавшими текст, чем иллюстрациями в нашем понимании.

Когда на заре Возрождения из этих первоначальных форм живописи выросла живопись пластическая и пластически-живописная, она вызвала к жизни и графику, как нечто отличное от себя. Сначала — только как вспомогательное искусство эскиза и зарисовки. Рисунки старых мастеров, например Тинторетто, обладают неповторимой смелостью и оригинальностью графического подхода, однако они не предназначались художником для самостоятельного существования: это была сокровенная лаборатория мастера. А параллельно развивалась другая струя графики, идущая более от «низов», демократическая, преимущественно связанная со старыми народными средневековыми изображениями: ее рост и распространение определялись развитием полиграфии. Это были гравюры на дереве и на меди. Первоначально они не претендовали на особую художественность: способом гравюры печатали календари, игральные карты, лубки. Этому простому народному ремеслу было суждено широкое будущее: гравюра совершенствовала свою технику, распространялась по всему миру и несла с собой новые художественные принципы.

Из предварительного рисунка, с одной стороны, и мастерства гравюры — с другой, постепенно складывалось новое искусство — графика, призванное играть очень крупную роль в эпоху книги, машины, напряженного темпа и ритма жизни больших современных городов. Сами его жанры представляют продукт нового времени: книжная иллюстрация, газетные и журнальные рисунки, политическая карикатура, плакат, афиша и реклама, быстрые зарисовки, носящие характер репортажа, литография и ксилография, заменяющие в повседневном быту уникальные и дорогие картины маслом. Масляная живопись начиная с XIX века все больше оседает в музеях, а вездесущая крылатая графика проникает во все поры современной жизни, она встречается нас на улицах красочными выкриками плакатов и афиш, смотрит со страниц газеты, которую мы развертываем по утрам, оформляет упаковку товаров яркими и броскими этикетками. Она поистине не пренебрегает ничем, и не смущается тем, что многие ее произведения обречены на очень краткую жизнь. Зажигательная сила графики от этого не тускнеет. Острым оружием графики сражались и сражаются политические бойцы. Маяковский говорил о плакатах РОСТА, появившихся в гражданскую войну сотнями и тысячами, с телеграфной, пулеметной быстротой: «Мы работали без установки на историю и славу. Вчерашний плакат безжалостно топтался в десятках переездов»<sup>1</sup>.

Величайшая мобильность и повседневность этого искусства не заставляет нас меньше ценить его своеобразные эстетические возможности. Напротив, эстетический вкус современного человека научился находить особое удовольствие в той выразительной экономности художественного языка, которая отличает графику во всех ее жанрах и разновидностях техники, — от изысканно-легкого карандашного наброска Серова до экспрессивно-угловатых гравюр Мазерееля. (Илл. 39). Мы ценим в графике ее способность ловить летучие мгновения жизни, закрепляя их в быстрых характерных чертах, и ее умение характеризовать целое через изображение части, и ее склонность к обнаженному выражению, экспрессии (илл. 37), и способность

---

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XII, М., «Художественная литература», 1937, стр. 280.



изобразительно выражать существо идеи, овеществляя не-вещественные понятия. И все это можно было бы свести к одному, самому общему: мы ценим в графике ее способность говорить.

Наиболее «говорящее» из изобразительных искусств, графика достигает этого не тем, что она часто выступает в сопровождении слова. Она исходит из возможностей, заложенных в нашем видении, развиваемом живописью. Живопись учит пронизательно видеть существующее в его чувственной полноте. Графика учит на основе этого пронизательно видения извлекать изобразительные понятия о вещах. Тем самым она приближается к функции слова и отвечает духу интеллектуализма, пронизывающего искусство нового времени; но вместе с тем она не отрывается от предметно-чувственной основы изобразительных искусств, поскольку все ее «абстракции» извлекаются только оттуда. Иначе говоря: способность графики говорить языком понятий достигается не за счет пренебрежения способностью видеть, но само видение эволюционирует в сторону понятийности и наталкивает на графический метод изображения.

Положим, мы увидели дерево, сломанное бурей. Мы можем увидеть его по-разному. Увидев его как «живописное явление», мы оценим в нем разнообразие и богатство пластических, цветовых, фактурных отношений. Глаз живописца отметит, как этот мощный объемный массив вписывается в окружающую среду, соотносится с землей и небом, как обугленный ствол колористически «звучит» на фоне окружающей зелени; от живописно настроенного глаза не ускользнет ни шероховатая фактура коры, ни ее оттенки — холодные в тенях, розовеющие на солнце, ни причудливая структура облома, и т. д. Все в целом будет восприниматься как богатое зрелище, исполненное контрастов, переходов, сближений и пр. Таким оно сохранится и в воображении. А те или иные интеллектуальные ассоциации будут возникать уже как вторичный итог увиденного, как дальнейший вывод из него, отделенный от чувственного восприятия.

Но можно увидеть и иначе: можно сразу воспринять то же дерево как образ надломленной силы и заметить и запомнить в нем только то, что об этом говорит, — динамику ствола, его изгиб, линии, в которых читается напряжение,

стремление удержаться крепко впившимися в землю корнями. И, вероятно, в своем воображении мы утрируем этот изгиб, преувеличим эту динамику борьбы с бурей. Если наблюдателем будет художник, то он, рисуя, будет усиливать ассоциацию с надломленным, но не поверженным богатырем. Искалеченный ствол приобретет неуловимое сходство с человеком, упорно противостоящим натиску стихий. Уцелевшая ветка с листьями напомнит руку, в волевом порыве простертую вверх. Все, выходящее за пределы образа «надломленной силы», уйдет из воображения, а вместе с тем и из рисунка: рисунок будет скупым, лапидарным, все в нем направится к одной цели. Это и будет произведение, графическое по духу. Это будет, может быть, знаменитый рисунок Домье, посвященный трагедии франко-прусской войны, под которым стоит подпись: «Бедная Франция! Ствол поражен молнией, но корни еще крепки».

Графическое видение нередко тяготеет к утрировке, к заострению, доходящему до гротеска, и это не обязательно связано с наклоном художника к сатире или с желанием трактовать предмет юмористически. Довольно часто встречается такое явление: художник-график делает портретные зарисовки с натуры, которые зрителями воспринимаются как шаржи, но сам художник далек от намерения шаржировать и не соглашается с таким пониманием его рисунков. «Я вовсе не высмеиваю, я просто рисую человека, как я его вижу». И действительно, художник рисует, как он видит, но видение его «понятийно»: он сразу же видит в человеке как бы обнаженную характерность и невольно идет на преувеличения, которые могут быть поняты как намеренная карикатурность.

Если ощущения карикатурности и не возникает, все же сказывается тенденция, заложенная в понятийном видении, — обнажить смысловую суть предмета, преображая во имя этого его видимый облик, досказывая то, что в нем скрыто. Таким образом, в графике недоговоренность видимого имеет своей обратной стороной досказывание невидимого. Чувственная полнота изображения и отчетливость выраженного в нем образа-понятия в большинстве случаев находятся в обратно пропорциональном отношении. Нечто подобное — по аналогии — встречается и в литературе. Роже Мартен дю Гар говорил о персонажах Льва Толстого,

художника, он «питал» свое творчество образами великих литературных творений. «Питать» — еще не значит иллюстрировать. «Ладья Данте» написана на сюжет «Божественной комедии», «Хиосская резня» посвящена современному событию, а «Крестоносцы в Константинополе» основаны на историческом материале, но принципиальной разницы подхода между этими произведениями нет: перед нами все тот же живописец Делакруа, с его темпераментом и мощью живописного воображения, рисующего ему драматические картины, полные огня, движения и страсти. Внушены ли они произведениями Данте, Шекспира или скупыми строками исторических хроник, — они предстают как плод видения самого Делакруа.

Не имеет большого значения, допускает ли живописец отступления от литературного прообраза в композиции, обстановке и деталях, или стремится во всем следовать за писателем. Важнее другое. Существенно то, что живописец переводит ткань литературного повествования в совершенно иной образный план — живописно-картинный. За словами он видит картины, и слова исчезают для него, растворяясь в картинах. Но вместе со словами растворяется в большой мере и личность писателя, заслоняемая чувственной силой живописного образа. В этом, может быть, и заключается особенность «живописных иллюстраций», в отличие от графических.

Напомним опять, что в искусстве слова явления передаются через реакцию сознания на них, причем этот принцип сохраняется и тогда, когда писатель дает зримые образы. Через оценку, сравнение, ассоциацию, через выражение испытываемого чувства писатель подводит к возникновению в сознании читателя зрительного образа. Но этот зрительный образ, эмоционально яркий и определенный, сохраняет неполную чувственную оформленность, как бы чувственную многозначность, что и отличает его от прямого изображения.

Тем не менее мы невольно допускаем, что мог где-то существовать непосредственный чувственный источник литературного образа, от которого писатель исходил, который он видел — в действительности или в воображении — со всей ясностью (хотя на самом деле это, конечно, бывает у писателя далеко не всегда и далеко не всегда ему нужна такая отчетливость видения). Живописец, творя на основе

литературного текста, принимает наличие ясного чувственного прообраза как бы за аксиому. И его задача (если он хочет быть верным литературному подлиннику, а не только находит в нем толчок для собственного творчества) — в том, чтобы проделать обратный путь: от слова к картине, от впечатления к самому предмету. Он как бы восстанавливает под действием слов писателя исходное явление. Он представляет его себе в полной чувственной конкретности — в отличие от читателя, для которого это лишь приближительная конкретность, а может быть, и в отличие от самого писателя, у которого зрительное представление подчинено переживанию и мысли. Но, проделывая этот путь — от переживания к представлению и от представления к написанию картины, — художник-живописец неизбежно отходит от того, что составляет собственно литературную концепцию образа. Не только рассуждения, раздумья, разговоры и пр. — все, что, по существу, неизобразимо, — оказывается за пределами картины художника, но и манера писателя характеризовать предметы, его отношение к ним, его тон, литературный стиль передаются лишь очень относительно, а иногда почти вытесняются индивидуальной манерой художника. Причем это нельзя в данном случае (в живописи) считать за недостаток. Это лишь своеобразие во взаимоотношении двух искусств. Каждое идет своим путем, что не исключает возможности благотворного воздействия одного на другое.

Подобный способ иллюстрации — воссоздание реальных картин, скрывающихся за словами, естественно, возможен по отношению не ко всякому литературному произведению, а только к таким, где картины действительно подразумеваются и воображаются. Живописец найдет богатую пищу для своего воображения в драмах Шекспира, но ему нечего будет делать с сонетами Шекспира, где все построено на размышлениях и метафорических образах. Что можно изобразить, иллюстрируя знаменитый 19-й сонет «Ты притупи, о время, когти льва...»? Если здесь пойти по линии изображения картин, сцен, эпизодов — изобразить, скажем, поэта, задумчиво созерцающего красоту своего друга, — это будет настолько бедно и настолько далеко от истинного содержания сонета, что труд художника просто не будет иметь отношения к поэтическому оригиналу. Од-

нако для иллюстратора-графика задача окажется возможной, о чем мы скажем дальше.

Живописный метод иллюстрирования в большей или меньшей степени применяется и в графике, то есть он возможен и в небольшом рисунке, который может прилагаться к книге. Это способ создания картин небольшого формата на темы литературных произведений. Здесь, как и во многих других случаях, сферы живописи и графики практически трудно разграничимы, тем не менее можно говорить в принципе о живописном или графическом в своей основе подходе.

Так, на основе живописного принципа работает над иллюстрациями Пластов. Его по-своему превосходные иллюстрации — это небольшие картины на сюжеты Некрасова, Толстого, Чехова. Пластов — живописец во всем, что он делает, и менее всего график. Не потому только, что он работает всегда в цвете, а прежде всего потому, что он мыслит исключительно картинами.

Для иллюстрирования Пластов избирает авторов и произведения, которые, во-первых, «картинны», во-вторых, дают возможность создавать образы на материале, в жизни ему хорошо знакомом и близком. Такой материал для Пластова — более всего деревня, крестьянская жизнь. Пластов хорошо знает и любит современную деревню, у Некрасова и Чехова изображаются крестьяне XIX века, но творческое воображение художника и реальное наложение старого и нового в современной деревне позволяют ему проникновенно рисовать картины прошлого так, как если бы они развертывались у него на глазах. Каждую иллюстрацию Пластов обеспечивает золотым запасом своих зорких жизненных наблюдений, в этом его главная сила, и чем ярче, откровеннее выступает эта непосредственная наблюдательность типов, характеров, пейзажа, тем его иллюстрации лучше. Иллюстрации к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» слабее других, видимо, потому, что особый колорит украинского быта художнику знаком меньше, глубоко не прочувствован, и тут появляется оперный штамп расшитых плахт, красных сапожек и плясок в присядку. Зато какой художественной правдой дышат русские сцены! В одной только композиции, где старуха в избе подает пить больному хозяину, — целая типическая драма с живыми характеристиками, одна из тех драм, над которыми горько задумыва-

лись и Некрасов, и Чехов, и Толстой, и Глеб Успенский. Здесь жизнь, которую они наблюдали.

Но писали они по-разному. И вот этой разности письма мы в иллюстрациях Пластова почти не ощущаем. Если сравнить его иллюстрации к поэме Некрасова «Мороз, Красный нос», к повести Толстого «Три смерти», к рассказам Чехова, — мы найдем в них различия характеров и коллизий, но едва ли уловим различия стиля этих писателей. Эти различия скрадываются объективной характерностью картин и индивидуальностью видения самого Пластова, которое остается у него постоянной величиной.

А между тем Пластова нельзя упрекнуть в том, что он произвольно трактует произведения писателей. Нет, он очень внимателен не только к тексту, но и к настроению, создаваемому автором, и свои образы создает под властью этого настроения. Типаж иногда поражает своей «угаданностью». Кажется, например, что приказчик, беседующий с пастухом в рассказе Чехова «Свирель», был именно и в точности таким, как его изобразил Пластов. (Илл. 43). У Чехова о приказчике сказано: «Подобно жиденькому голоску, все у этого человека было мелко и не соответствовало его росту, ширине и мясистому лицу: и улыбка, и глазки, и пуговки, и картузик, едва державшийся на жирной стриженной голове. Когда он говорил и улыбался, то в его бритом, пухлом лице и во всей фигуре чувствовалось что-то бабье, робкое и смиренное». Художник всецело исходил из этого описания, хотя, казалось бы, это не так легко, потому что оно основано главным образом на психологическом ощущении «несоответствия» одних особенностей облика другим. Но художник, отправляясь от этого ощущения, сумел вызвать в своей художественной памяти такое «бабье» лицо, очень индивидуальное, очень характерное, которое как раз это впечатление и должно было производить. И перед нами — живой прообраз персонажа Чехова, другим его уже трудно себе представить.

Так же безусловно совпадает с образом Чехова фигура степенного объездчика из рассказа «Счастье», и сам старик пастух, худой, угловатый, распаленный собственными рассказами о кладах, найден Пластовым очень убедительно. Иллюстрация рассказа «В ссылке» выразительно передает и общую атмосферу повествования, ощущение пустынности, пронизывающего холода, суровости сибирской реки,

на берегу которой жмутся у костра тоскующий молодой татарин и ко всему привыкший старик.

Так в чем же дело? Если художник верно улавливает и типы и атмосферу литературного рассказа, сообщая им живую конкретность с помощью своего собственного знания и наблюдения жизни, то чего еще можно желать от иллюстратора и в чем тайна передачи литературного стиля?

Живописец, восходя к чувственному прообразу литературного описания, может передать лишь объективную его атмосферу, проводя ее через призму собственного живописного видения, график способен как бы прильнуть к самому слову писателя и найти изобразительный аналог также его субъективному стилю, тому, что выражается в авторской интонации, в композиции, тоне, лексике и «подтексте» литературного произведения. Можно сказать так: иллюстратор-живописец изобразит героя, которого писатель видел; иллюстратор-график — героя, которого писатель написал.

В отношении Пластова мы не стали бы утверждать, что ему чего-то недостает и что ему следует как-то изменить свою манеру иллюстрировать. Он работает в том ключе, который свойствен его живописному дарованию, и в этом направлении добивается больших успехов. Победителей не судят. Тип живописной иллюстрации имеет все права на существование, раз он отвечает в нем самом заложенным возможностям. Он имеет хорошие традиции: примерно по такому пути шел и Репин, иллюстрируя литературные произведения. Блестящий мастер рисунка, Репин тем не менее мыслил живописно. К «Запискам сумасшедшего» Гоголя Репин исполнил портреты безумного Поприщина, восхитившие Стасова силой выражения и глубокой типичностью: «...не будь... подписи, всякий все равно и так бы отгадал, что перед ним сумасшедший, произносящий важную речь, задумавшийся о чем-то бог знает как важном, и что вдобавок к тому, этот сумасшедший — русский и бывший чиновник»<sup>1</sup>. Репин изобразил Поприщина возле койки, в больничном халате, произносящим свой монолог. Был воссоздан как бы реальный прототип повести Гоголя. Его приключения с письмами собачки и с испанским королем Репин оставил

---

<sup>1</sup> В. В. Стасов, Избранные сочинения, т. 2, стр. 155—156.

в стороне, и иначе, с позиций иллюстратора-живописца, не мог поступить, так как все это — только плод больного воображения Поприщина.

Однако в повести Гоголя есть налет фантастического, выражающийся в определенных смещениях, сдвигах, в переплетении мира реальности с миром болезненных грез Поприщина (то, что впоследствии было подхвачено и усилено Достоевским в «Двойнике»). И это порождает своеобразие самого стиля повести, которая ведется от первого лица. Вот этого своеобразия Репин уже не мог передать и не мог ставить перед собой такую задачу.

Сопоставим иллюстрации Репина с иллюстрациями Н. В. Кузьмина к тому же произведению. (Илл. 41). Кузьмин не останавливается перед тем, перед чем Репин был вынужден остановиться. Он воссоздает двойственный план рассказа. На фронтисписе он изображает Поприщина, пишущего свои записки при огарке свечи, и тут же, в неровных пятнах этого колеблющегося света, возникают и образы, теснящиеся в мыслях Поприщина: и надменный начальник, и его куколка-дочка, принимающая ухаживания юнкера, и собачка, пишущая письмо. Интересен тонкий прием в другой иллюстрации — «Депутация из Испании». Дюжие санитары ведут окончательно обезумевшего чиновника в сумасшедший дом. Поприщин воображает, что его с почетом препровождают к испанскому престолу, а вместе с тем чувствует в этом что-то неладное, тяжелое, невыносимое для него. Эта двойственность ситуации выражена на его лице, но не менее того в самом строе и характере рисунка. Куртка Поприщина изрезана, разорвана и висит лохмотьями, однако странным образом рваные фалды и воротник напоминают (действительно напоминают) о каком-то костюме с гофрированным воротом и короткими зубчатыми полями — словом, какое-то карикатурное подобие одежды «испанского короля». Неуловимо «двоится» и облик санитаров: они тупые, звероподобные, их железные пальцы причиняют боль несчастному сумасшедшему, но есть в этих фигурах и нечто такое, что можно принять за тупую почтительность «вассалов». Получается, что зритель видит воочию и реальный и воображаемый планы повествования, то самое их наложение, которое придает повести Гоголя такой своеобразный колорит. И вместе с тем явный перевес на стороне реального: у зрителя не остается сомнений в



том, что разорванная куртка чиновника — это истина, а ее сходство с испанским костюмом — только фантазмагория. Фантастический элемент занимает, в согласии с Гоголем, подобающее ему место: это Гоголь, а не Гофман, и художник дает нам ощутить именно гоголевскую, а не гофмановскую манеру письма.

Если бы композиции Кузьмина были осуществлены в живописи или в «картинной графике» Репина, с реальным пространством, перспективой, объемностью, светотенью, — они бы выглядели неорганично, даже несуразно. Они убедительны в легком, нервном штриховом рисунке, который и применяется Кузьминым. Его как бы трепещущие, тонкие, прерывистые линии (вместе с тем очень уверенные и точные), условное пространство, условная передача света и тени делают возможной передачу литературного тона повести в самом характере изображения, без всякого насилия над ним. Посмотрим еще раз на фронтиспис: в этой композиции пишущий Поприщин — реальное лицо, а окружающие его фигуры — образы его воспоминаний и фантазии. В рисунке это различие тонко проведено: пишущий чиновник, согнувшийся, растрепанный, с застывшим взглядом, выглядит как персонаж реальный и трагический, другие же фигуры в этой композиции — как игрушечно-призрачные, ненастоящие. Но при этом стиль, почерк, приемы рисунка остаются все же едиными, что было бы невозможным при меньшей степени условности рисунка. Та же беглая, нервная линия, с теми же характерными зигзагами, в том же условном пространственном плане обрисовывает и действительно и кажущееся. Дочка начальника, предмет тайных мечтаний сумасшедшего, на фронтисписе является призрачной куклой с кудряшками, огромным бантом и неестественно крохотными ножками. На другом рисунке, где Поприщин врывается в ее комнату, она и та же самая и несколько другая. Здесь тот же бант и кудряшки, та же кукольность, но уже не столь утрированная; пропорции другие, более реальные — здесь она только отчасти такая, как представляется влюбленному Поприщину, отчасти же — такая, какая есть в действительности.

Так всюду в рисунках чувствуются вибрации, перетекаяния действительного и иллюзорного, трагического и смешного, бытового и фантазмагорического — то, что налицо и в повести Гоголя. И как у Гоголя все это сплавлено в един-

стве тона и стиля. так и в иллюстрациях Кузьмина найден общий графический тон, обнимающий собой переходы и контрастные раздвоения. Кузьмин — всецело график, в такой же мере, в какой Репин — всецело живописец по своему строю художественного мышления.

Для иллюстратора-графика, конечно, не исключается изобразительно-картинное представление того, о чем рассказывает писатель. Наши выдающиеся книжные иллюстраторы — Кукрыниксы, Шмапинов, Кибрик, Каневский и другие — исходят прежде всего от этого. Но на эту задачу наслаиваются другие. Передавая в чувственных образах предмет повествования, график может выразить и ту меру соотношения чувственного и духовного, конкретного и отвлеченного, видимого и подразумеваемого, которая характерна для стиля данного писателя, данного произведения.

Есть писатели, у которых чувственная, зримая конкретность образов выражена очень отчетливо. О Толстом, Тургеневе, Гончарове, Шолохове можно сказать, что они своих героев и обстановку действительно как бы видели, как бы осязали. Но «видел» ли Салтыков-Щедрин «Премудрого пискаря»? Какого рода чувственные представления могут быть заложены в этой сказке-сатире? И что «видится» читателю в образе ее героя — рыба, или человек, или какой-то причудливый рыбо-человек?

Сказки Щедрина не имеют определенного чувственного прообраза, зато они имеют весьма точный политический прицел, которому все подчинено и в котором находят реальное обоснование самые невероятные и парадоксальные соединения несоединимого. В сущности, сказки Щедрина, где все невероятно с точки зрения эмпирической реальности, гораздо менее фантастичны, чем, например, «Невский проспект» Гоголя, где ничего невозможного не происходит, все «могло бы быть». У Щедрина действуют рыбы, рассуждающие «о бескровном преуспейнии и гармонии», в «Невском проспекте» действуют вполне реальные поручики, немцы-мастеровые, обитательницы публичного дома. И тем не менее повесть Гоголя пронизана фантастическим колоритом, так как ее сквозной темой, ее «сверхзадачей» является алогизм обыденного, неправдоподобность житейского; заурядная действительность предстает в дымке миража, где все обманчиво, все превратно и странно. У Щед-

рина, напротив, в его парадоксальном мире карасей-идеалистов, орлов-меценатов и игрушечного дела людишек мы находим трезвую, твердую логику идей и событий.

И вот перед иллюстратором встает задача — выразить эти, порой противоречивые, конфликтные соотношения предмета и идеи автора. Своеобразие, условность, «метафоричность» изобразительного языка графики открывают широкое поле для таких поисков.

В этом плане весьма интересны разнообразные и остроумные решения, предлагаемые А. М. Каневским. В акварельных листах, иллюстрирующих «Сказки» Щедрина, он такой же трезвый и насмешливый фантаст, как их автор. Фантастика этих композиций рациональна, даже рационалистична, и чем какая-нибудь деталь фантастичнее, экстравагантнее, тем она рациональнее, то есть тем сильнее подчеркивает недвусмысленность идеи автора и политический адрес его сатиры. Каневский не скупится на всевозможные гротескные детали, которых в тексте даже нет, но они усиливают прозрачность эзоповского языка сатирика. У Щедрина просто сказано, что пискарь лежал и дрожал в своей норе. Каневский рисует в этой подводной норе диванчик, ночные туфли на коврик (рядом с речными раковинами) и портреты родителей пискаря в рамках. Изображая ораторствующего карася-идеалиста, он идет еще дальше: трудно сказать, чего в этом карасе больше — рыбьего или человеческого: у него рыба «фигура», хвост, плавники, но человеческие руки, пышная шевелюра, очки, одет он во фрак. В смелости и фантазии, с каким все это органически соединено, Каневский мог бы поспорить с Босхом, однако его гротески здесь до предела рациональны.

По-другому Каневский подходит к Гоголю. Гоголь никогда, или почти никогда, не прибегал к открытому гротеску, как Щедрин. Актеров, играющих «Ревизора», он специально предупреждал, чтобы они не впадали в утрировку, а были простодушны и естественны. «Смешное обнаружится само собою именно в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии». Он рисовал жизнь «натурально», только сама эта натуральность раскрывалась ему своей скорбно-смешной, внутренне гротескной стороной. Элементы гротеска, карикатуры есть у Гоголя, но они — больше в отношении писателя к изображаемому, чем в самой внешности изображаемого, как она

описывается писателем. Эта черта стиля Гоголя ставит сложную, тонкую задачу перед иллюстратором.

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» можно изобразительно представить и в гротескно-карикатурном виде, и в жанровых картинах провинциального быта, — и та и другая трактовка будет иметь свое оправдание, так как у Гоголя есть и то и другое, но только в сложном стилистическом сплаве. Он описывает, в сущности, жизнь заурядных обывателей Миргорода, описывает ее с фламандской сочностью и жизненностью деталей, ссора обывателей сама по себе весьма обычна, и ее причина нисколько не более ничтожна, чем причины подобных тяжб и в жизни. Но эта «естественная» жизнь поражает писателя своей внутренней нелепостью; бессмысленная ссора из-за «гусака» принимает в его глазах характер жуткой гримасы бессмысленного существования; «бытовое» незаметно перерастает в «гротескное». Что же выберет художник-иллюстратор? «Мертвые души», например, иллюстрировались всячески: Боклевский акцентировал карикатуру и гиперболу, П. Соколов, напротив, — бытовую атмосферу и естественность персонажей. Каневский, иллюстрируя «Повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче», ищет такого пути, который бы в согласии со стилем Гоголя объединил то и другое, не разрушив художественной цельности.

Здесь он не поддается соблазну сатирических гипербол, даже если они прямо даны в тексте. Если в тексте сказано: «Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх», у Ивана Никифоровича «шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строениями», — художник удерживается от соблазна изобразительно воплотить эти сравнения, и это делает честь его чувству литературного стиля. Ведь у Гоголя — это только восклицания иронически настроенного рассказчика. Реализовать подобные метафоры — значило бы утратить иронию. И головы Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича в рисунках не уподобляются редьке, а только разве слегка напоминают о таком сходстве. Каневский сохраняет в этих иллюстрациях реальную пространственную среду, мягкий свет, рисует акварелью живые и по-своему даже уютные, поэтические пей-

жажи Миргорода. Он устремляет внимание на «внутреннюю гротескность» происходящего. И это ему удается — особенно в тех листах, где выбраны эпизоды, сами по себе находящиеся где-то на грани житейски-возможного и невозможного. Например, эпизод с похищением судебных бумаг бурой свиньей. (Илл. 44.) Все в том же тонально-пространственном решении показан обычный пейзаж городка, сонная тишь жаркого дня, и на этом естественном фоне особенно разительно выступает странно-комический эффект: свинья удирает во весь опор, держа бумаги во рту, и ей придано такое выражение, как будто она сознает смысл своего проступка. Все построено на тонких, еле уловимых сдвигах реального: кажется, что свинья действует как-то уж слишком сознательно, кажется, что не только судейские чиновники, но и ветряные мельницы встревоженно машут руками ей вслед, но, может быть, все это только кажется? И, может быть, в другом рисунке подпиливающему хлев Ивану Ивановичу, а с ним и зрителю только кажется при странном свете луны, что белый гусь как-то особенно, «почеловечески», вопросительно на него смотрит?

В отличие от «Записок сумасшедшего» в этой группе повестей у Гоголя нет прямых прорывов реальности и дан очень живописный бытовой фон, поэтому тонально-пространственное решение Каневского здесь вполне оправдано, и оно даже сильнее оттеняет внутреннюю иронию. Нелепость и мрачный комизм обыденщины проступают сквозь естественные формы, и ироническая интонация писателя становится как бы зримой. И, будто прямо по совету Гоголя, «смешное обнаруживается само собою именно в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц». В иллюстрациях же к «Сказкам» Щедрина — напротив: отчетливая и трезвая мысль сатирика проступает сквозь самую гиперболическую форму.

В арсенале графики имеется много средств, позволяющих выразить тон литературного произведения. Характер штриха, решение пространства, композиция — все это может варьироваться применительно к особенностям литературного языка, выступать в качестве инобытия литературного стиля. У некоторых художников их графические приемы остаются постоянными, что бы они ни иллюстрировали: для живописца это не грех, но у графика это нельзя не считать недостатком, даже если его графическая манера

обладает внутри себя своими выразительными достоинствами. Недостаток гибкости графических средств в этих случаях искупается лишь тем, что художник выбирает для иллюстрирования определенный, ограниченный круг авторов, более или менее близких его почерку. Если же он иллюстрирует и Толстого, и Шекспира, и Андерсена в едином графическом ключе, — это приходится считать погрешностью и против литературы и против графики, хотя бы художник и относился с должной внимательностью к объективному содержанию литературных образов.

Специфика графики вообще, а книжной иллюстрации в особенности, предполагает в художнике большую гибкость манеры, так как рука графика следует за гибкой и не стесненной внешними ограничениями мыслью.

На страницах нашей печати велась одно время полемика между сторонниками, условно говоря, тоновой и штриховой иллюстрации. По-видимому, этот вопрос сам по себе не полемичен: центр тяжести проблемы лежит не в нем. И тоновая, и штриховая иллюстрации, и гравюра, и рисунок тушью, и контурный, и светотеневой — в принципе равноправны: все дело в том, чтобы они были оправданы характером литературного произведения (причем это не исключает и того, что один и тот же автор может быть иллюстрирован разными способами). Статья А. Гончарова и В. Ляхова «Искусство книги»<sup>1</sup> справедливо ставила вопрос о творческой передаче художником литературного стиля и о творческом прочтении текста; но едва ли авторы статьи правы в своей склонности считать тоновую иллюстрацию «не книжной» и непременно страдающей станковизмом. Нет необходимости доказывать, что и тоновые и многокрасочные иллюстрации могут прекрасно входить в организм книги, составлять единое целое с ее типографским обликом и что во многих случаях они имеют свои преимущества. Разница между графическим и живописно-станковым подходом к иллюстрации, думается, пролегает не здесь. Кардовский сделал тоновые иллюстрации к «Каштанке», которые поистине обогащают текст (а ведь как это трудно и как редко удается — обогатить текст Чехова!), и только крайний педант мог бы назвать их некнижными и станковыми.

<sup>1</sup> А. Гончаров, В. Ляхов, Искусство книги. — Журн. «Искусство», 1957, № 5, стр. 42.

Иллюстрации Кукрыниксов к «Даме с собачкой», исполненные художниками черной акварелью, при издании книги были переведены в гравюру; гравюра, казалось бы, более «книжна», чем акварель, перевод исполнил с большим тактом превосходный художник-гравер А. Павлов, — и все же рисунки многое проиграли в такой трансформации. Пострадали не только Кукрыниксы, но и повесть Чехова, которой акварельная мягкость переходов гораздо созвучнее, чем линейный язык гравюры.

Но если Гончаров и Ляхов обнаружили известную одностороннюю пристрастность, то еще более неправ возражавший им на страницах журнала Б. Кисин, напрямик утврждавший, что «выявление объемности окружающих нас предметов и их перспективная глубинность является для графики во всех случаях непреложным законом», и что «плоскостное силуэтное изображение, которое так превосходно служило, скажем, грекам в их вазовой живописи... не в состоянии справиться со сложными проблемами нашей книжной графики»<sup>1</sup>. Это опять искусственное ограничение возможностей графики. И совсем непонятно противодействие автора, которым он встречает мысль, высказанную Гончаровым и Ляховым об «организации сложного пространства, которое будет разным в зависимости от стиля литературного произведения».

Как раз эта мысль очень интересна. Трактовка пространства, тесно связанная с решением композиции, является для иллюстратора одной из первых разведок тайны литературного стиля. В той или иной организации пространства график находит созвучие манере писателя рассказывать, представлять читателю героев, характеризовать обстановку, переходить от одного эпизода к другому.

К примеру, Кибрик, иллюстрируя «Кола Брюньона», дает крупным планом изображения героев и помещает их в сжатом пространстве, сводя фон к предельному минимуму или вовсе отвлекаясь от него. Это решение в данном случае гармонирует с особенностями повести Роллана. Не потому, что Ромен Роллан ограничивается портретами: он далеко ими не ограничивается, он щедрой кистью изобра-

---

<sup>1</sup> Б. Кисин, К спорам об иллюстрации.— Журн. «Искусство», 1958, № 6, стр. 43.

жает и масленичный карнавал, и нашествие вражеских войск, и страшные сцены чумы. Но все это он дает отраженным в восприятии Кола, в его размыслениях, сентенциях, прибаутках и афоризмах. Что бы ни описывалось в повести — мы все время мысленно видим умный прищуренный взгляд Кола и слышим его интонацию. Такая особенность не обязательно бывает связана с повествованием от первого лица. Во многих произведениях, написанных от первого лица, роль рассказчика является другой: он может выступать в роли комментатора, и личность его то выступает, то отступает в тень, а временами читатель вообще перестает слышать его голос, подобно тому, как в некоторых кинофильмах комментари диктора то сопровождают действие, то надолго умолкают. Такая скромная роль отведена, например, повествователю в «Униженных и оскорбленных» Достоевского. Другое дело — «Кола Брюньон». Он сам — средоточие, зеркало и центр всего, что в повести совершается, он действительно дан крупным планом. Когда он говорит о других персонажах, он их представляет читателю, знакомит с ними. И потому серия иллюстраций-портретов, как бы выключенных из пространственной среды, оказалась вполне органичной. Вся история любви Кола и Ласочки хорошо умещается в лице Ласочки — лукавой бургундской «фавнессы» с веточкой вишни в зубах, с дразнящим взглядом, жалящей улыбкой. (Илл. 42). Все случившееся миновало, подернулось дымкой долгих лет, но это лицо стоит перед глазами Кола как живое, он видит его и тогда, когда смотрит на состарившуюся, изменившуюся возлюбленную своей юности. «Мгновенный образ, вечный и совершенный, молодость, жадная молодость, сосущая грудь небес!»

Если бы Кибрик изменил принцип иллюстрирования и дал перевес развернуто-пространственным композициям с картинами чумы, пожара, сражений, он не погрешил бы против объективного содержания повести, но ему пришлось бы нарушить систему акцентов писателя, а тем самым и внутреннюю музыку его стиля, и едва ли удалось бы так сильно и цельно передать бодрую ясность духа и над всеми несчастьями торжествующую силу жизни.

В других случаях крупноплановые изображения героев бывают уместны в сочетании с сюжетными композициями, а иногда они и совсем излишни. Так, например, можно усо-



мниться, нужны ли были отдельные портреты героев в иллюстрациях к «Даме с собачкой». У Кукрыниксов они получились слабее остального и даже несколько снижающими поэтический тон рассказа. И едва ли они могли бы выйти удачно. Внешность Анны Сергеевны и Гурова несущественна для внутреннего смысла повести. Она — маленькая женщина, «ничем не примечательная», он — интеллигентный обыватель, тоже ничем не примечательный. Примечательно вечное чудо любви, изнутри их преображающее, внешне же их жизнь и они сами остаются все теми же, каких много. Кукрыниксы в портретах и подчеркивают их обыкновенность. Но статический портрет заурядного, не имеющего особых примет лица, сам по себе не в силах выразить идею скрытого преображения.

По сравнению с большим успехом Кибрика в «Кола Брюньоне» его иллюстрации к «Очарованной душе» получились значительно менее удачными. Сразу даже трудно сказать — почему. Кибрик и здесь остается тонким психологом и вздумчивым читателем. Принцип иллюстрирования в основном тот же, но усилена пространственная конкретность, что, по-видимому, оправдано. И все же — результаты не удовлетворяют, кажется, что сам пространственно-композиционный принцип и манера рисунка здесь должны быть какими-то иными.

В «Очарованной душе», как и в «Жане Кристофе», конкретность образов другая, чем в «Кола Брюньоне», и повествование строится иначе. В этих многотомных романах-эпопеях действие охватывает большие временные и пространственные массивы, а сущность образов раскрывается изнутри — через поток внутренней, духовной жизни героев. На нее проецируются все внешние события. Своеобразие стиля Роллана в данном случае — в сочетании социального эпоса с углубленным, обостренным лиризмом. Развертывается широкое эпическое полотно, как бы сага жизни общества на рубеже столетий, дается огромное, пестрое разнообразие типов, характеров, социальных коллизий, но все это, как в фокусе, сосредоточивается в истории духовных странствований и исканий «очарованной души», тоже очень масштабных, широких, хотя они по внешности и связаны с интимными событиями. Миновать эту особенность эпического лиризма Роллана нельзя. Но как выразить ее в графике? Это сложнейшая задача. Может быть, потребуются

совсем особые, символические пространственные решения? Может быть, здесь уместнее язык Мазерееля? Во всяком случае, очевидно, что пространственно-замкнутые, исполненные в мягко-живописной манере портреты героини — Аннета у камина, Аннета с ребенком, Аннета и Сильвия — не могут решить задачу и скорее создают представление об интимной, камерной драме, что не соответствует духу и пафосу произведения Ромена Роллана. Талантливый график оставил незаконченным свой цикл иллюстраций к «Очарованной душе»; возможно, что дальнейшая работа приведет его к новым, смелым открытиям.

Большой творческий опыт классика советской гравюры Фаворского требовал бы специального изучения с точки зрения того, как в материале, композиции и ритме гравюры можно искать эквивалентных решений для многоплановости литературного повествования и ассоциативных представлений, возникающих при его восприятии. Работа Фаворского над иллюстрациями к «Фамари» Глобы, к Шекспиру, к рассказам Толстого, к «Жень-шеню» Пришвина, к стихотворениям Бернса и к «Слову о полку Игореве» (илл. 40) — это поучительная школа высокой культуры иллюстрации. В опытах соединения «разнопространственного и одновременного» в единой композиции у Фаворского были, конечно, и неудачи, но в целом его искания открывают перед искусством иллюстрации интереснейшие пути. Оставаясь постоянно самим собой, Фаворский многолик: его бесконечно варьируемые композиционные принципы воплощают то строгое величие шекспировских трагедий, то изящную бесхитростную простоту рассказов Толстого о животных, то ширь и напевность древнерусского эпоса.

Отточенное графическое мышление Фаворского привело его к высоко артистическим решениям в тех жанрах иллюстрации, которые иногда несправедливо остаются за пределами внимания исследователей и критиков, как второстепенные, а между тем это характерные графические жанры: заставки, концовки и виньетки. Связь их с текстом — особая. Они, как правило, не воспроизводят сцен и эпизодов повествования, а строятся на впечатлениях, на ассоциациях. Это — то, что совсем уже не подвластно живописи и представляет собой исключительную область графики. Многозначительность какого-нибудь отдельного об-

раза, мотива, встречающегося в тексте, подчеркивается заставкой, и она получает значение изобразительного синтета. Так, в заставках Добужинского к «Белым ночам» повторяется тема решетки петербургских мостов; мотив этот подлинно многозначителен — он и создает колорит места действия и одновременно своей однообразной протяженностью, монотонным повторением узора, как будто не имеющего ни начала, ни конца, ассоциируется с представлением о печально-однообразной, одинокой жизни «мечтателя». Заключаящая виньетка в этой же книге — обрывок прощального письма Настеньки: большими черными буквами написано «Конец», а сквозь эту надпись проступают робким детским почерком написанные строчки: «Помните и любите вашу Настеньку». Это обращено и к герою повести и к читателю — и горестно, трогательно закрыто словом «Конец». Конец письма, конец книги, конец отрадного и единственного события в жизни героя повести.

Искусство заставок и концовок глубоко содержательно и требует особенно тонкого проникновения в стиль книги. Вместе с тем оно связывает содержание книги с ее типографским оформлением, одухотворяя его. Сама внешность книги, еще до того, как читатель ее начал читать, уже дает ему почувствовать стиль, аромат, атмосферу произведения.

Фаворский достиг в этом искусстве больших высот. И потому он незаменим как иллюстратор лирической поэзии — литературного жанра, для которого «картинные иллюстрации» менее всего пригодны; за немногими исключениями, они здесь выглядят грубо. Фаворскому же удалось превосходно иллюстрировать своими виньетками лирику Пушкина, лирику Гёте, сонеты Шекспира. Здесь принцип «соединения разнопространственного» особенно ценен. Отдельные изобразительные элементы даются не в реально-пространственной связи, а собираются как бы в декоративный букет. Так построил Фаворский заставку к 19-му сонету Шекспира, о котором мы уже упоминали. Здесь и не могло быть другой иллюстрации, кроме декоративно-символической: огонь времени сжигает льва, леопарда, феникса, но нетленной остается книга стихов с вечно живой розой, вложенной между ее страницами.

Можно было бы еще на многих примерах проследить разнообразные и гибкие пути взаимодействия графического изображения с художественным текстом. Одна только советская книжная графика дает для этого богатый и обширный материал. Нам важен общий вывод: графика — это подлинная изобразительная речь, для которой не являются запретными рубежи, отделяющие изображение от слова. С обширностью своего диапазона графика является одним из самых перспективных, многообещающих искусств в наши дни.

# ■ з а к л ю ч е н и е ■



1824 году впервые исполнялось последнее великое произведение Бетховена, его лебединая песнь — Девятая симфония. Небывалым для симфонической музыки оказался ее финал — в стихию музыки вторглась поэзия, зазвучало человеческое слово. В словах Шиллера, призывающих к братству и радости, композитор нашел высший исход, кульминацию своих музыкальных идей.

Это воспринимается почти как символ. На протяжении XIX и XX столетий возрастает власть и влияние художественного слова в семье искусств. В 1929 году произошло событие, тоже по-своему знаменательное, — заговорил «великий немой»: кино стало говорящим, и даже утрата своеобразных преимуществ немого кино не могла остановить этого неизбежного процесса.

Изобразительные искусства остались молчаливыми искусствами, но, отходя от простодушной чувственной непосредственности, культивируя обостренную выразительность своих форм, они тоже так или иначе проникались духом слова.

Правда, и слово в свою очередь расширяло свой художественный диапазон, совершенствуя изобразительные и музыкальные возможности,

Односторонне, но пронизательно указал на растущую власть мысли и рефлексии в новом искусстве еще Гегель<sup>1</sup>. Дальнейшее художественное развитие подтверждало его наблюдения, но вместе с тем и опровергало вывод Гегеля об утрате искусством важной роли, о постепенном его отмирании и растворении в «чистой мысли». Специфический чувственный язык искусства оказался более гибким, более способным к внутренней эволюции, чем это представлял Гегель. Сближаясь с мышлением, искусство не теряет своего образного обаяния, не расстается со своими методами, но извлекает из них новые возможности. Конечно, в том случае, когда культура общества направляет по здоровому, реалистическому руслу. В противном случае, порывая с объективными чувственными критериями, искусство восстает на самого себя, и его попытки выражать какие бы то ни было идеи века на этой шаткой почве терпят крах. Так произошло с абстракционизмом. Уйдя от искусства, он не пришел и к «чистой мысли», оказавшись плохой пародией и на то и на другое. Отказавшись от силы изобразительности, чувственной достоверности, он не смог стать выразительным искусством.

Герой современности действительно все более становится существом, много знающим, все подвергающим проверке мыслью, а значит — напряженно думающим, анализирующим, сознательно ищущим. И сами его эмоции все более приобщаются к сфере мысли. Но от этого они не ослабевают: напротив, они приобретают чрезвычайную обостренность, повышенную чуткость, хотя и не проявляются так непосредственно и открыто, как в эпохи «детства человечества». Дилемма — наука или искусство властвует над сознанием людей в наши дни. Это надуманная дилемма; в действительности ее нет, так как усиленная работа интеллекта имеет своей обратной стороной интенсивную, сложную эмоциональную жизнь. Неудовлетворенность искусством может вызываться не тем, что оно отжило

---

<sup>1</sup> На первых страницах «Лекций по эстетике» читаем: «Мы вышли из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им как богам; впечатление, которое они теперь производят на нас, носит более рассудительный характер, и чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшем пробном камне и подтверждении, получаемом из других источников. Мысль и размышление обогнали изящные искусства» (Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 10).

свой век, а лишь тем, что оно не всегда успевает находить язык, отвечающий современности, выражающий эту новую интенсивность и пылкость чувств.

Но искусство деятельно ищет его во всех видах художественного творчества. Искусство слова, литература, по самой своей природе наиболее способно к выражению «мыслящего чувства» и «эмоциональной мысли». Поэтому понятно, что оно доминирует, возглавляя процесс современного художественного развития и косвенно воздействует на другие искусства. Но в каждом это влияние претворяется по-своему — залог успеха в том, чтобы оно не подавляло специфичность других искусств, а побуждало ее к новому развитию. Специфика и сила изобразительных искусств — в их чувственной достоверности, в подражании зримому миру, природе. Способы такого подражания неодолеваемы и неисчерпаемы, как сама природа и как сам человек, который тоже является высшим проявлением природы. Подражание природе — главный закон изобразительных искусств — никогда не может устареть, в силу своей неисчерпаемости. Весь вопрос в том, как оно послужит тому, чтобы искусство сегодняшнего и завтрашнего дня, искусство социалистического мира, стало носителем новых, сложных интеллектуально-эмоциональных ценностей, характерных для современной жизни и современного человека.

Наиболее простой и прямой, казалось бы, путь к этому — программность искусства в широком смысле слова. И действительно, социалистический реализм открыто утверждает программность. Наши скульптура, живопись и графика остаются и будут программными: они сознательно пропагандируют общие идеи, лежащие вне чувственной данности, — идеи социальные, партийные, политические, философские; они тематичны и придают высокое значение объективному смыслу предмета изображения, почерпнутого в современности. В этом отношении традиции демократического русского искусства являются незаменимой опорой.

Программность — закономерный путь современного развития изобразительного искусства, она вытекает не только из социальных потребностей времени, но и из всего хода эстетической эволюции. Однако одной только программности еще недостаточно, и она одна еще не делает искусство

подлинно современным по мироощущению. Более того — если утверждать ее как единственный фактор нового содержания в изобразительном искусстве, — она может превратиться в его тормоз. Ведь переноса весь центр тяжести на «программу», осуществляемую при помощи некоего абстрактно понимаемого «мастерства», мы невольно низводим до степени чего-то подсобного и вспомогательного самую специфику изобразительного искусства. Восприятие содержания и восприятие формы при этом разъединяются, образуют как бы два параллельных, но не сливающихся ряда. В результате возникает иллюстративность: форма иллюстрирует содержание, но органически из него не вытекает, она могла бы быть и другой. Если так — то надо ли ей быть непременно изобразительной? Не будет ли аналогичное содержание полнее, тоньше и глубже выразимо в словесной форме? Здесь и открываются каналы для такого, уже нежелательного влияния слова на изображение, которое подавляет самостоятельную силу последнего.

Очевидно, существует потребность в том, чтобы сами формы и способы изображения были проникнуты тем же мироощущением, теми же идеями, что и современное содержание. Если идея драматична — драматичны линии, драматична композиция. Патетика внутреннего содержания определяет патетическое видение предметов. Сила философского обобщения жизненного материала рождает энергию обобщения в самих формах, в линиях, красках и объемах. Идеи нашего века таковы, что они требуют именно обобщающего размаха, а если наше искусство идейно, если оно идет навстречу жизни и не прячется в тихих заводях, то оно не может сознательно не искать адекватных путей в своих собственных, только ему принадлежащих способах отражения жизни.

Серия панно «Хиросима», созданная японскими художниками Ири Маруки и Тосико Акамацу, потрясает сердца не просто как документ ужасного события, запечатленного на «должном уровне мастерства», — эти панно проникнуты драматизмом видения. Осознание всемирного значения трагедии Хиросимы выразилось в космичности композиций, художники не побоялись быть «страшными» в своем изобразительном языке. И можно ли было рассказать о злодеянии в Хиросиме на том же языке, на каком Брюллов рассказал о гибели Помпеи?



В композициях Пророкова «Это не должно повториться» (илл. 37) мы видим резкие, темные, динамически-упругие силуэты, экспрессивное движение-порыв, патетические ракурсы, странную «бронзовость» лиц — и все это нечто большее, чем графическая «манера», «прием», «почерк» художника: это сама душа созданных им образов.

Пространственные построения картин Нисского уже сами по себе передают ощущение шири, полета, тяготения к далеким мирам, которое так знаменательно для нашей эпохи. Это чувствуется и в тех композициях, где Нисский не изображает летящего самолета, а просто деревья, небо, дороги, поля. Можно написать или не написать самолет — важнее увидеть мир глазами человека, живущего в эру воздухоплавания, ощущающего себя на берегу воздушного океана. И Нисскому это удается.

Современному человеку не могут быть чужды и тихие, лирические, задушевные впечатления бытия. Чтобы изобразительно их воспринять, он едва ли нуждается в обстоятельно развернутых, многословных идиллических картинах, — они могут нравиться на полотнах художников рококо, но современность этими формами не выразить: сейчас больше говорит сердцу какой-нибудь целомудренно-сдержанный, почти детски легкий рисунок Ци Бай-ши, например, рисунок трех крохотных рыбок, которые вьются возле лески. На этом рисунке «вроде бы ничего особенного», но художник Ли Кэ-жань говорит о нем: «Глядя на эту картину, я невольно вспомнил свое собственное детство, хотя нет, — сказать «вспомнил» не совсем точно — я ощутил этот особенный, щемящий аромат детства»<sup>1</sup>. Как это характерно для современного художественного восприятия! Эмоциональный строй усложнился, очень обострились ассоциативные способности (не находится ли это в какой-то связи с утончившейся культурой научного мышления?), и нужен лишь легкий, но меткий штрих, чтобы целый мир внутренних дремлющих образов ожил, пришел в движение. И не в этом ли секрет живой современности Ци Бай-ши, с его рыбками, птичками и цветочками, на первый взгляд довольно далекими от того, чем живет сегодня народный Китай.

Таким образом, идет ли речь об искусстве активно тен-

---

<sup>1</sup> «Ци Бай-ши». Сборник статей, стр. 65.

денциозном, борющемся, или об искусстве, заглядывающем в будущее, или о лирическом, или о бытовом, — оно в наше время больше и сознательнее, чем когда-либо, ищет сконцентрированной выразительности, хочет через немногое о многом сказать, экономно и остро, обращаясь к пронизательному чувству современного человека, доверяя его способности к ассоциациям, к сотворчеству, и этим воздействуя и на его интеллект.

Но изобразительное искусство преуспевает в этом лишь постольку, поскольку оно остается на почве подлинной изобразительности и высокого уважения к своей матери — природе. Как литература наилучшим образом достигает зримости, когда не дублирует методов живописи, а использует выразительную силу слова, так и живопись достигает выразительности, культивируя свою способность правдиво изображать. Сила субъективной (то есть человеческой) выразительности, если художник не порывает своих связей с материнским лоном природы, не только не находится в обратной пропорции с объективной правдой изображения, но, напротив, способствует ее раскрытию.

Сравнивая между собой разновидности изобразительного искусства — скульптуру, живопись и графику, — нам хотелось показать, что общий для всех них необходимый критерий верности натуре имеет для каждого свои особые оттенки. Скульптура создает пребывающие в реальном пространстве самостоятельные тела — она подражает формотворчеству природы, ее структурным принципам; живопись имеет дело с видимостью предметов — ее коррективом является восприятие глаза; наконец, графика передает зрительные впечатления от предметов — она опирается на опосредованное, «понятийное видение». Конечно, это упрощенное разделение, оставляющее в стороне все многочисленные ступени, переходы и связи между этими искусствами: оно отмечает только внутреннюю тенденцию каждого. Все же оно наталкивает на некоторые выводы более практического характера. Из него, по-видимому, следует, что естественная, необходимая доля субъективного преобразования в этих искусствах неодинакова: у живописи она больше, чем у скульптуры, у графики — больше, чем у живописи. Вольный, гибкий язык графики поэтому в наибольшей мере приближается к языку слова,

легко вступает с ним в соединения и оказывается способным следовать почти за всеми оттенками мысли и чувства, вплоть до метафорических представлений. У живописи и скульптуры отношения с искусством слова более далекие. Эти же внутренние потенции графики обуславливают ее усиленное сегодняшнее развитие, ее широкую популярность и вездесущность в наши дни, которые так нуждаются в интеллектуально гибком, «говорящем» пластическом искусстве. Графика все более и более эмансипируется от живописи, перестает быть ее вспомогательной разновидностью или ее ипостасью и является теперь совершенно самостоятельным родом изобразительного искусства. Кроме того, она сама оказывает влияние на другие: живопись, и в особенности монументальная живопись, проникается во многом духом графики, усваивает ее методы композиции, свободного сочетания одновременных и разнопространственных явлений и пр.

Графика находит свое место в нашей современности легко и органично. Несколько более труден и замедлен этот процесс у живописи и скульптуры. Но нет оснований думать, что в художественной жизни завтрашнего дня эти искусства как-то отступят на второй план, уступая одну за другой свои позиции то литературе, то кинематографу и фотографии, то графике, то прикладному искусству. У них есть своя, ничем не заменимая сила — сила творчески-активного отношения к чувственному миру. Если естественная обусловленность языка живописи и особенно скульптуры природными объективными закономерностями относительно бóльшая, чем у графики, это не значит еще, что та острота человеческой выразительности, та идейность и проблемность искусства, к которым тяготеет наше время, им менее доступна. Ведь сами закономерности природы, все глубже постигаемые наукой, предстают перед нами все более сложными, динамическими и ждут своего нового эстетического истолкования. Ни фотообъектив, слишком мало оставляющий на долю человеческой активности, ни слово, слишком удаленное от достоверности чувственного явления, не могут заменить собой «молчаливых и неподвижных» искусств, познающих в единстве и внутренний мир человека и мир природы.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
<i>Часть I. ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО</i>	9
Изобразительность словесного образа	11
Выразительность зримого образа	47
Движение, время, фабула в изобразительном искусстве	69
<i>Часть II. СКУЛЬПТУРА, ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА</i>	103
Скульптура.	
Самостоятельное бытие произведений скульптуры	107
Подражание природе	111
Творческое обобщение природы	117
Патетика скульптурного образа	121
Пластические идеи	126
Значение материала. Ваяние и лепка	140
Скульптура и окружающая среда. Особенности содержания скульптуры	152
Живопись.	
Живопись — воплощение видимого	163
Способы художественного видения	175
Историческая эволюция живописного видения	183
Есть ли эстетическое оправдание у абстрактной живописи?	229
Место и перспективы развития живописи в современности	259
Графика.	
Особенности графического восприятия и изображения	277
Иллюстрация и текст	289
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	308
ИЛЛЮСТРАЦИИ	315

*Нина Александровна Дмитриева*

## ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО

Редактор Ф. Д. Кондратенко. Оформление художника Г. В. Чучелова. Художественный редактор Г. К. Александров. Технические редакторы И. Н. Подшебякин, М. Т. Перегудова. Корректоры Т. В. Кудрявцева и Н. Г. Шаханова.

Сдано в набор 15/III 1962 г. Подп. в печ. 25/VIII 1962 г. Форм. бум. 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 23,25 (услон. 20,93). Уч.-изд. л. 19,42. Тираж 10 000 экз. А08708. Изд. № 17053. Заказ № 3409

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

Типография «Красный пролетарий» Госполитиздата  
Министерства культуры СССР, Москва, Краснопролетарская, 16.

Цена 1 р. 13 коп.

11. 184.

115110010