



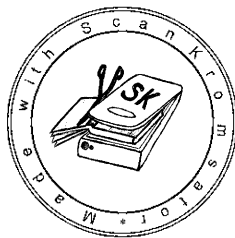
КАК СМОТРЕТЬ КАРТИНУ

Е. КОВТУН

КАК СМОТРЕТЬ КАРТИНУ

(ЯЗЫК ЖИВОПИСИ)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
Ленинград • 1960



Scan AAW

ОТ АВТОРА

Нередко приходится слышать мнение о том, что изобразительное искусство настолько доступно восприятию, что не требует никакой особой подготовки для этого: достаточно иметь глаза, чтобы все увидеть, понять и почувствовать. Это заблуждение, пустившее, к сожалению, глубокие корни, приводит к упрощенному пониманию искусства.

На выставке или в музее зачастую можно наблюдать такую характерную сцену. Зритель, привлеченный какой-либо картиной, бегло осмотрев ее, замечает: «Как это похоже — совсем как в жизни!» — и отходит удовлетворенный. Или наоборот: «Нет, так не бывает. Это совсем не похоже», — и разочарованный проходит мимо.

Для такого зрителя, подходящего к произведениям искусства только с меркой внешней жизненной правдоподобности, многие величайшие создания искусства остаются недоступными. И в самом деле, если подходить с этой меркой к древним египетским фрескам и скульптуре, к средневековому искусству, например к русской иконе и многому другому, то естественной реакцией будет: «Так не бывает, это непохоже». А между тем это такие художественные ценности, которые, пережив века и тысячелетия, и теперь доставляют человеку глубокие эстетические переживания. С одной только оговоркой: если этот человек обладает необходимой художественной культурой.

Кажущаяся простота восприятия живописи объясняется тем, что ни одно другое искусство, кроме изобразительного, не обладает такой наглядностью в отражении реального мира. Ведь живопись создает зримые образы действительности, и это позволяет прибегать к поверхностному критерию «похоже» и «непохоже».

Живописи, как и любому другому искусству, присущи особые образные средства, свой неповторимый художественный язык, который нужно уметь понимать. Чтобы разбираться в этом искусстве, нужно иметь развитый художественный вкус и чуткий глаз, способный улавливать в красочной гамме картины взволнованное чувство, владевшее художником. Все это дается не вдруг, а в результате серьезной художественной подготовки, которая постепенно, с детских лет, приобщает человека к искусству. Особенно важно — с самого начала дать верное направление художественному воспитанию молодежи.

Поэтому в эстетическом воспитании народа первостепенную роль должна играть средняя школа, самое массовое учебное заведение, через которое в буквальном смысле проходит весь народ. Успех этого дела целиком зависит от художественной подготовленности самих воспитателей, учителей гуманитарного профиля, так как это их задача заронить любовь к искусству, научить правильно видеть и понимать живопись.

Однако в этой области дело обстоит крайне неблагоприятно. Слишком часто, к сожалению, приходится встречаться с упрощенными представлениями об искусстве, с обедненным восприятием живописи, при котором все богатство ее содержания сводится к сюжету, а этот последний пересказывается словами. А как быть с картинами, где, по существу, нет никакого сюжета? И можно ли передать словами то удивительное впечатление, то неизъяснимое богатство чувств и переживаний, которое вызывает у нас живое созерцание

трепетной живописи Серова или Левитана? Нет, с этой задачей не справится даже самый вдохновенный писатель!

Этот чисто словесный, литературный подход к живописи, оставляющий в стороне ее могучий образный язык, получил все права гражданства в школе, проникнув во многие методические руководства. Появилось даже специальное выражение «прочитать картину», которое превосходно раскрывает вульгаризаторскую сущность этого метода.

Предлагаемая книга не является ни теорией, ни историей живописи; ее нельзя отнести и к числу узкопрактических руководств для использования произведений живописи на уроках. Ее цель иная. Автор стремился дать широкое и, по мере возможности, систематическое представление о живописи как особом виде искусства, раскрыть ее специфические образные средства и диапазон выразительных возможностей, а также на ряде примеров показать пути анализа живописных произведений, что является наиболее уязвимым местом в школьной практике. Тем самым автор надеется помочь многочисленным энтузиастам изобразительного искусства, учителям рисования, литературы, истории, занятым благородным делом эстетического воспитания молодежи.

Бесспорно, что подобную книгу можно строить на самом различном материале, привлекая живопись древнюю и современную, восточную и европейскую, советскую и зарубежную, но автор, стремясь к большей цельности привлекаемого материала, сознательно ограничивается в своих примерах русской живописью. Тем более, что именно эта живопись прежде всего и главным образом используется в школьной практике.

РЕАЛЬНЫЙ МИР И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Живопись, одно из древнейших искусств, возникла на заре человеческой истории. Древние пещеры Франции и Испании сохранили поныне целые «картинные галереи», оставленные первобытным человеком. Их стены покрыты многочисленными рисунками и цветными изображениями животных, которые в ту отдаленную от нас эпоху окружали человека и были предметом его охоты. Это истоки изобразительного искусства, в том числе и живописи. Примерный возраст таких рисунков — 30 тысяч лет.

Какая же сила вызвала к жизни эти рисунки и живопись, заставив первобытного человека, поглощенного борьбой за существование, отложить копье и взяться за краски? Какая непреодолимая потребность вот уже многие тысячи лет заставляет человечество создавать картины и статуи, музыку и архитектуру, произведения литературы и прикладного искусства? Это очень сложный вопрос, который, однако, нельзя обойти молчанием, потому что, не разобравшись в нем хотя бы в общих чертах, мы не сможем сознательно отнестись к искусству, к оценке художественных произведений.

Каждое общественное явление имеет свою собственную природу или специфику, благодаря которой оно занимает особое место в жизни человеческого общества. Если мы выясним специфику художественного творчества, отличающую его от всех других видов духовной деятельности человека, то поймем назначение искусства, его роль в общественной жизни, ради которой оно и создается человечеством. Разобраться в этом нам поможет сравнение, которое не раз проводилось между наукой и искусством.

Хорошо известно, что как наука, так и искусство являются различными формами отражения действительности. Долгое время считалось, что их назначение полностью совпадает — это познание действительности, и различаются они лишь способом отражения мира: наука отражает действительность в логических понятиях и законах, искусство — в художественных образах. Но это упрощенное представление не выдерживает серьезной критики.

В самом деле, зачем человечеству тратить силы на создание такого средства, которое дублировало бы науку и к тому же с мень-

шим успехом? Разве может искусство соперничать с наукой в глубине и мощи всепроникающего познания? Сколько потрясающих в своей правдивости картин капиталистической действительности создала художники и писатели прошлого века, но только наука сумела открыть закон прибавочной стоимости, обнаживший самые основы капиталистического мира.

Нет, искусство не является бледным, разбавленным повторением науки; у него свои собственные задачи и цели, и отличия его от науки не сводятся лишь к способу отражения действительности.

Начать с того, что ученый и художник обнаруживают различный подход к природе, они по-разному отражают действительность. Ученый, исследующий природу, стремится к полной объективности, то есть к тому, чтобы раскрыть такие закономерности, которые существуют не в его воображении, а в самой действительности и не зависят от воли людей. Личность ученого не должна оказывать влияния на характер его научных выводов. Он может, конечно, излагать свое открытие сухо или, наоборот, вдохновенно, но это уже не меняет дела, потому что ценность его работы не в способе изложения, а в самом факте научного открытия.

Совсем иную картину мы наблюдаем в художественном творчестве. Если в науке природа отражается как бы сама по себе, независимо от человека, то в искусстве все, что выходит из-под пера, кисти или резца, несет на себе отпечаток личности художника. Для ученого сияние солнца, вой ветра или дождь — это просто физические явления. Он не может наделять природу такими свойствами, которых у нее нет на самом деле, не может уподоблять явления природы своему душевному состоянию, иначе его исследование потеряет всякую научную ценность. Художник, воспроизводя эти же явления, стремится выразить в них владеющие им чувства и настроения. Тем самым он как бы очеловечивает природу, находя в ней отзвуки своему чувству.

И если нас могут не интересовать те душевные волнения и переживания исследователя, которые сопровождают научное открытие, то в искусстве волнение художника, выражение его чувства и мысли составляют главное содержание художественного произведения.

Художник не только отражает действительность, но и говорит с людьми на языке своего искусства — в этом существенное отличие художественного отражения мира от научного. Его влечет к творчеству стремление сказать людям что-то большое и значительное о жизни, поэтому в произведении художника мы всегда находим его отношение к тому, что он изображает: его чувство радости, гнева, восхищения или отрицания. Это отношение составляет душу любого искусства. «Мы знаем мир,— писал Гете,— только в его соотношении с человеком; мы не желаем никакого искусства, кроме того, которое является отпечатком этого отношения».

Здесь мы подошли к главной особенности искусства, к тому,

что принято называть художественным образом. Как он возникает в живописи, в чем его своеобразие?

Если в зеркале отразится уголок леса с деревьями, речкой и небом, то здесь нет еще художественного образа. Это простое зеркальное отражение природы, в котором все, «как на самом деле». Художественный образ — это не простое, а сложное отражение действительности. В нем отражается не только природа, но и человек с его духовным миром. Образ возникает лишь тогда, когда природа пропущена через творческую фантазию художника и преобразована в ней в соответствии с его замыслом.

Художник, работая над картиной, например над пейзажем, не может механически переносить на полотно все, что видит его глаз; он отбрасывает многие ненужные подробности, обобщает и воспроизводит лишь то, что помогает раскрыть его мысль и чувство. Когда нет такой внутренней переработки впечатлений — нет и искусства.

Поэтому художественный образ в живописи — это непременно сплав действительности и творческой фантазии. Это такое отражение природы, в котором воплощены мысль и чувство художника. В дальнейшем мы на нескольких примерах из живописи сможем проследить, как из этого сложного взаимодействия возникает художественный образ.

Но продолжим наше сравнение науки и искусства.

Мы знаем, что научному познанию подвластно все, что существует в природе; нет такой области, куда бы не проникла пытливая мысль человека, начиная с невидимого мира атомов и кончая человеком с его сложным духовным миром. И само искусство, как и все в природе, является объектом научного изучения.

Предмет искусства значительно уже, но зато это его собственный, только ему одному принадлежащий предмет. То, что может искусство, науке недоступно. Может ли сочинение по ботанике вызвать в нас то же чувство восхищения и радости, которое мы испытываем, глядя на «Сирень» Коровина или Врубеля? Может ли научный анализ художественного произведения, даже самый талантливый, взволновать нас так, как волнует живое созерцание пейзажей Левитана, как волнуют страницы «Тихого Дона» или музыка «Снегурочки»? Конечно, нет!

К чему бы ни обращалось искусство, оно всегда является человековедением; мир человеческой души, отношений и характеров, чувств и мыслей, настроений и переживаний — вот истинный предмет художественного творчества, будь то литература, музыка, танец или живопись. Очень хорошо сказал об этом Луначарский: «Все отдельные формы искусства суть способы выражения одного и того же — души человеческой».

В живописи это можно наблюдать не только в таких жанрах, где человек непосредственно является действующим лицом, но и там, где его нет, например в пейзаже или натюрморте. Ведь изображение деревьев, цветов, воды, облаков в живописи не является

самоцелью, в противном случае мы удовлетворились бы цветной фотографией или теми впечатлениями, которые получаем непосредственно от природы.

Воспроизводя реально существующий пейзаж, подлинный художник, хочет он того или нет, неизбежно накладывает на него печать своего личного видения, личного взгляда и отношения. Поэтому в пейзаже всегда незримо присутствует человек, сам художник с его мировосприятием. Художественная ценность таких произведений заключается в том, что мы можем взглянуть на мир глазами живописца, увидеть его по-новому, так как любое произведение настоящего искусства, пусть даже небольшое, всегда открытое.

Искусство, как и наука, без сомнения, тоже познает природу, объективный мир, но главное внимание в нем всегда направлено на человека, на выражение его взглядов, мыслей, переживаний и настроений. Левитан или Куинджи, изображая лес, пишут свои картины не с целью познания леса, хотя по их полотнам и можно составить представление о русском лесе. Однако не в этом ценность их пейзажей — ведь любое руководство по лесному хозяйству даст несравненно больше научных знаний о лесе. Природа, лес в их произведениях — это тот конкретный материал, в изображении которого художник-пейзажист выражает свой внутренний мир, свои душевные настроения и восхищение неувядаемой красотой природы. Такой подход к реальному миру в отличие от научного можно назвать эстетическим освоением действительности.

Если наука неверно отражает действительность, то она перестает быть наукой. Например, представление древних о том, что земля имеет форму диска, который покоится на четырех слонах и т. п., ничего общего не имело с научным взглядом на природу.

Однако в художественном творчестве дело обстоит значительно сложнее. Конечно, искусство во все времена являлось одним из средств познания действительности, но степень этого познания в разные эпохи была различной. Реалистическое искусство, действительно, создает верное представление об окружающем мире, но бывали в истории и такие периоды, когда искусство давало искаженную картину мира, продолжая оставаться полноценным, действенным искусством, превосходно выражающим господствующие взгляды своего времени.

В египетских фресках или рельефах мы постоянно встречаемся с искажением реальных соотношений человеческих фигур: рядом с огромным фараоном фигурки рабов выглядят совершенно ничтожными. И если такая несоразмерность не соответствовала действительности, то она удивительно точно, в зримой, образной форме выражала самую сущность рабовладельческой идеологии.

Такие же черты присущи и мифологическому эпосу древних народов, который представляет собой неверную, но в то же время глубоко поэтическую картину мира. Вспомните «Одиссею», «Калевалу» или русские былины. Нас не только не смущает их фантастич-

ность, напротив, она очаровывает нас, позволяя взглянуть на мир глазами наших далеких предков. Мы с удовольствием отправляемся в далекое плавание вслед за хитроумным Одиссеем, спешим на поиски чудесного сампо или переносимся в стольный град Киев, где княжит Владимир Красное Солнышко. Все это лучше всяких учебников истории и научных описаний позволяет понять духовный склад далеких создателей народного эпоса. И если мы давно уже отказались от их наивного взгляда на мир, то чувства, воплощенные в этих древних сказаниях, все так же волнуют нас, потому что это простые человеческие чувства радости, гнева, печали, справедливости, которые не могут устареть. В этом и кроется загадка непреходящей силы искусства.

Таким было и изобразительное искусство древнего Востока, Византии, средневековой Европы, древней Руси. И здесь мы встречаемся с верным и глубоким постижением человеческих характеров и фантастической картиной мира, основанной на религиозных представлениях.

А детские сказки, в которых так причудливо сочетаются реальность и фантастика? Кто не испытал на себе их огромного художественного и нравственного воздействия? Несмотря на то, что пора детства человеческого общества миновала и мы давно уже перестали верить в чудеса и сверхъестественное, сказочные, фантастические сюжеты продолжают успешно развиваться как в литературе, так и в изобразительном искусстве. Такие художники, как Васнецов и Врубель, постоянно обращались к сказочным образам, порожденным русской народной фантазией.

Все это лишний раз подтверждает, что в центре внимания искусства стоит человек, что познание его духовного мира, выражение его взглядов и чувств, вызываемых действительностью, является главным содержанием художественного творчества. Это особенно наглядно проявляется в таких искусствах, которые совершенно не воспроизводят внешний мир, то есть в музыке, в архитектуре и прикладном искусстве. Если живопись не может существовать вне изображения реального мира, то архитектура, не нуждаясь в этом, своим могучим образным языком, доступным нашему глазу, непосредственно выражает различные состояния человеческой души. Греческие храмы и египетские пирамиды, готические соборы и белокаменные древнерусские церкви — это песни, воплощенные в камне, то торжественные и суровые, то светлые и задушевные, которые человечество исполнило о самом себе. Сравнение с музыкой, с песней вернее всего передает то впечатление, которое производит на человека архитектура; недаром она уже давно получила название «застывшей музыки».

Думается, что этих примеров достаточно, чтобы раскрыть подлинное назначение искусства, заключающееся в его способности производить огромное впечатление на человеческую душу.

Художник, создав картину, выражает в ней свои личные взгляды и чувства, свое собственное отношение к жизни. Но эти лич-

ные взгляды, воплощенные в произведении искусства, становятся общим достоянием, так как художник живет в обществе и неизбежно отражает сознание своего времени. Чем глубже и полнее в его творчестве раскрылись убеждения, взгляды и помыслы его времени, тем значительнее созданные им произведения. Такие художники, как Андрей Рублев, Леонардо да Винчи, Рембрандт и Александр Иванов сумели отразить в своем творчестве общественные и эстетические идеалы целой эпохи. Их произведения переросли рамки своего времени и продолжают жить и поныне.

Таким образом, искусство — это одна из форм идеологии, в которой человечество выражает свое общественное сознание, свои взгляды и идеалы. В отличие от других видов идеологии, искусство выражает их не отвлеченно, а в зримых художественных образах (если говорить о живописи и вообще об изобразительном искусстве). Благодаря образности искусство не знает себе равных по силе эмоционального воздействия; это превращает его в одно из самых могучих средств духовного развития человека, его идейного, эстетического и нравственного воспитания.

Настоящее искусство всегда заразительно; оно заставляет нас пережить то, что волновало художника при создании его произведения. «Блудный сын» Рембрандта покоряет нас выражением бесконечной, всепрощающей любви, солнечная живопись «Девочки с персиками» Серова вызывает светлое, радостное ощущение, «Сидящий Демон» Врубеля захватывает глубиной человеческого страдания. Вся сила искусства — в ответном чувстве, которое оно будит в нашей душе.

Вот почему 30 тысяч лет назад первобытный охотник, отложив копье, сделал на стене пещеры свой первый рисунок.

До сих пор мы говорили об отношении искусства к действительности в основном в теоретическом плане, однако этого недостаточно, чтобы воочию представить его творческий характер. Нужны конкретные примеры, показывающие, что художественный образ возникает как сложный сплав действительности и творческой фантазии, без участия которой нельзя создать даже простейших произведений искусства.

В творчестве живописца можно обнаружить три типичных случая его отношения к действительности: когда художник пишет то, что видит; когда он воспроизводит то, чего он не мог видеть; и когда он изображает то, чего вообще не существует в природе. Вот на этих трех характерных случаях мы и остановимся.

Художник поставил на стол букет сирени и начал его рисовать. Он пишет то, что непосредственно видит его глаз, он как бы «списывает» с действительности. Такое изображение носит название «этюда с натуры». Для большинства художников такие этюды никогда не были самоцелью. Александр Иванов написал несколько сотен этюдов с натуры, которые были подготовительным материалом к его картине «Явление Христа народу». Репин создал десятки



И. Е. Репин. Этюд К. П. Победоносцева.

портретных этюдов сановников царской России, прежде чем писать свое огромное полотно «Заседание Государственного Совета».

В одном из этих этюдов мы видим Победоносцева, обер-прокурора Святейшего Синода, олицетворявшего собой наиболее темные, реакционные силы предреволюционной России.

Репин пишет лицо, руки, мундир Победоносцева широкими, уверенными мазками; его кисть, чуждаясь мелких подробностей, обобщает форму, подчеркивая в облике этого человека самое характерное. Мы не видим глаз Победоносцева, но ощущаем его леденя-

щий взгляд, который А. Блок назвал «стеклянным взором колдуна». Его лицо с плотно сжатыми губами напоминает маску мумии. Наглухо застегнутый мундир с блестящим рядом пуговиц и сцепленные пальцы рук дополняют выражение ханжества и бессердечности. Как мало человеческого в облике этого человека! Он весь — воплощение притаившегося зла. Вспоминаются слова А. Блока о Победоносцеве:

Колдун одной рукой кадил,
И струйкой синей и кудрявой
Курился росный ладан... Но —
Он клал другой рукой костлявой
Живые души под сукно.

Репин писал Победоносцева с натуры и, казалось бы, мог просто перенести на холст все, что видел его глаз. Но он не делает этого, и его этюд становится живым, творческим воплощением натуры, а не мертвой копией.

Известно несколько фотографий Победоносцева, в том числе и снимок, сделанный Репиным в период работы над этюдом. В этих снимках, похожих и точных, есть много таких деталей, подробностей лица и внешнего облика Победоносцева, мимо которых прошел художник. Но за этой внешней правдоподобностью теряется главное: мы не смогли бы извлечь из этих фотографий ту убийственную характеристику Победоносцева, которую дает репинский этюд. Фотоаппарат, несмотря на всю свою документальную точность, не в силах соперничать с глазом художника, который проникает значительно глубже, за внешним открывает внутреннее, делая зримой сущность явлений и характеров. Поэтому можно сказать, хоть это и звучит парадоксом, что произведение талантливого художника больше похоже на действительность, чем сама действительность.

Гораздо сложнее связь художественного произведения с действительностью, когда художник не мог наблюдать то, что он воспроизводит в своей картине. Сюда можно отнести, например, исторические полотна Сурикова и других художников. В этих случаях художественный образ возникает из сложного взаимодействия действительности и творческой фантазии живописца, приобретающей здесь особое значение.

Лето 1881 года Суриков проводил в Перерве под Москвой. Шли непрерывные холодные дожди. Семья художника теснилась за одним столом в бедной крестьянской избе с божницей в красном углу. В маленькое окошко едва пробивался тусклый свет ненастного дня.

И вот эти впечатления собственной жизни в деревне были для художника толчком к созданию новой картины. Позже он сам говорил об этом, вспоминая свою жизнь в Перерве: «Здесь вот все мне и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? И поехал я это раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... Меншиков! Сразу всю картину увидел».



В. И. Суриков. Меншиков в Березове.

Так возник замысел «Меншикова в Березове». Может показаться, что он появился неожиданно и случайно, хотя на самом деле возникший у Сурикова образ был подготовлен всем ходом его художественных исканий. Он только что закончил «Утро стрелецкой казни», и его творческая фантазия не могла еще расстаться с образами Петровской эпохи.

Эту первую мысль художника и законченную картину разделяют почти три года напряженной работы. В Третьяковской галерее хранится ряд подготовительных работ к этой картине, которые вводят нас в творческую лабораторию Сурикова и позволяют шаг за шагом проследить воплощение его художественного замысла.

Один из эскизов «Меншикова в Березове» свидетельствует о том, что Суриков действительно «сразу всю картину увидел». В схематическом наброске карандашом мы угадываем будущую картину: в нем уже заключена главная мысль художника, уже найдена взаимосвязь всех фигур вокруг стола, которая в дальнейшем останется неизменной.



В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Эскиз картины.

Этот композиционный набросок Сурикова является его художественным вымыслом; он сочиняет эту группу фигур так, как подсказывают ему его творческая фантазия и воображение.

Однако, чтобы наполнить эту схему живым содержанием, художник обращается к действительности, пишет этюды с натуры, которые помогают ему найти нужную обстановку и настроение картины.

Небольшой живописный этюд Сурикова как будто не имеет прямого отношения к «Меншикову в Березове»: мы видим в нем двух женщин в деревенской избе. Но именно в этом этюде Сурикову удалось найти то гнетущее настроение, которое господствует в его картине.

Сквозь замерзшее окно проникает неяркий свет зимнего дня, окружая призрачным ореолом фигуры двух женщин. Женщины как бы застыли в немой неподвижности. Полумрак, царящий в избе, сгущает атмосферу заброшенности и уныния. Этот удивительный этюд Сурикова является эмоциональным ключом к «Меншикову в Березове».

В другом эскизе, исполненном маслом, Суриков совсем близко подходит к решению картины. Композиционная мысль художника сливается здесь воедино с живым впечатлением и настроением, воплощенными в этюде двух женщин в деревенской избе. В этом эскизе уже найдено все самое существенное: сумеречное освещение,



В. И. Суриков. Две женщины в деревенской избе.

темный, коричневатый колорит, низкий потолок избы и божница с теплющимися лампадами. Вертикальное окно этюда Суриков заменил узким горизонтальным окошком, отчего еще ниже навис потолок и в избе стало совсем тесно.

...Семейство Меншиковых собралось вокруг стола. Одна из дочерей, младшая княжна, по заведенному отцом правилу, читает Евангелие. Остальные слушают и не слышат ее голоса, оставшись наедине со своими тягостными мыслями.



В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Эскиз картины.

Однако все это здесь лишь намечено в общих чертах. В образе самого Меншикова, психологическом центре картины, нет еще той удивительной силы выражения, к которой стремился художник, да и внешне этот человек лишь отдаленно напоминает светлейшего князя.

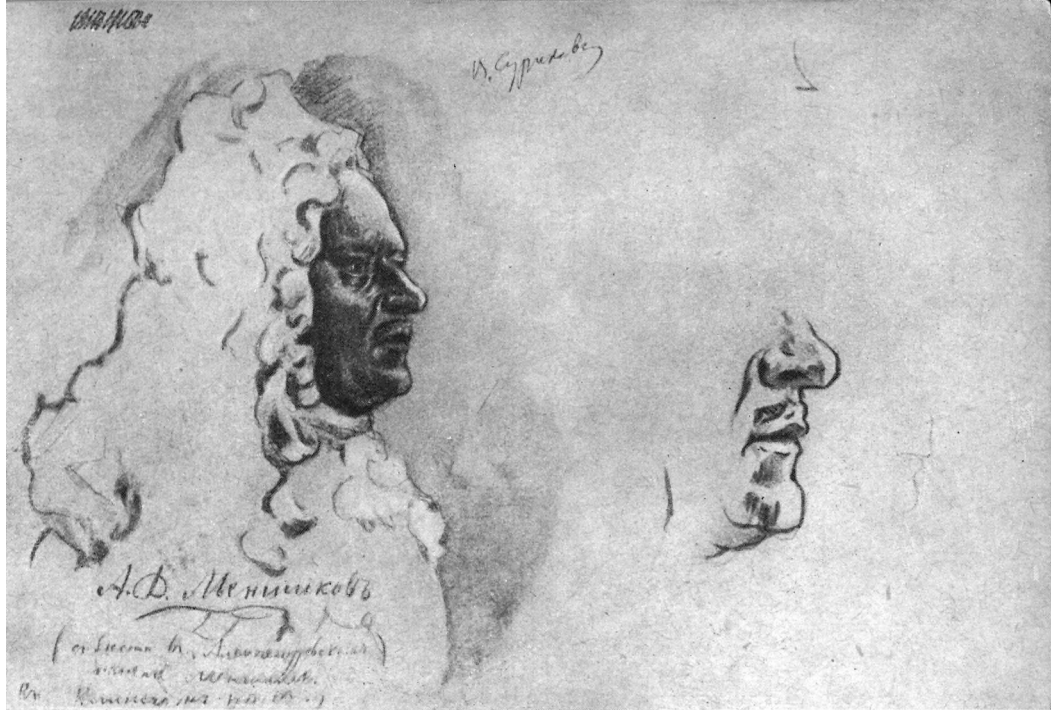
Продолжая работу над картиной, Суриков должен был еще найти самое главное — портретную характеристику и психологическое состояние каждого из действующих лиц. Давайте проследим, как в процессе творческих поисков художника возникает главный образ его картины.

В селе Александровском Клинского уезда, в имении Меншиковых, Суриков делает зарисовки с сохранившихся портретов детей Меншикова. Здесь же он находит и скульптурный бюст самого светлейшего князя, который помог художнику представить внешний облик Меншикова.

Рисуя этот бюст, Суриков воспроизводит голову Меншикова в профиль, с той точки зрения, которая была нужна ему для кар-

А. Рылов. В голубом просторе.





В. И. Суриков. Рисунок бюста Меншикова и набросок нижней части его лица.

тины. И рядом, на том же листе бумаги, он делает набросок нижней части его лица. Этот второй рисунок не повторяет буквально первый. Суриков ищет в нем нужную образную выразительность, подчеркивая в образе Меншикова характерные особенности: решительный подбородок, тяжелые складки немолодого лица.

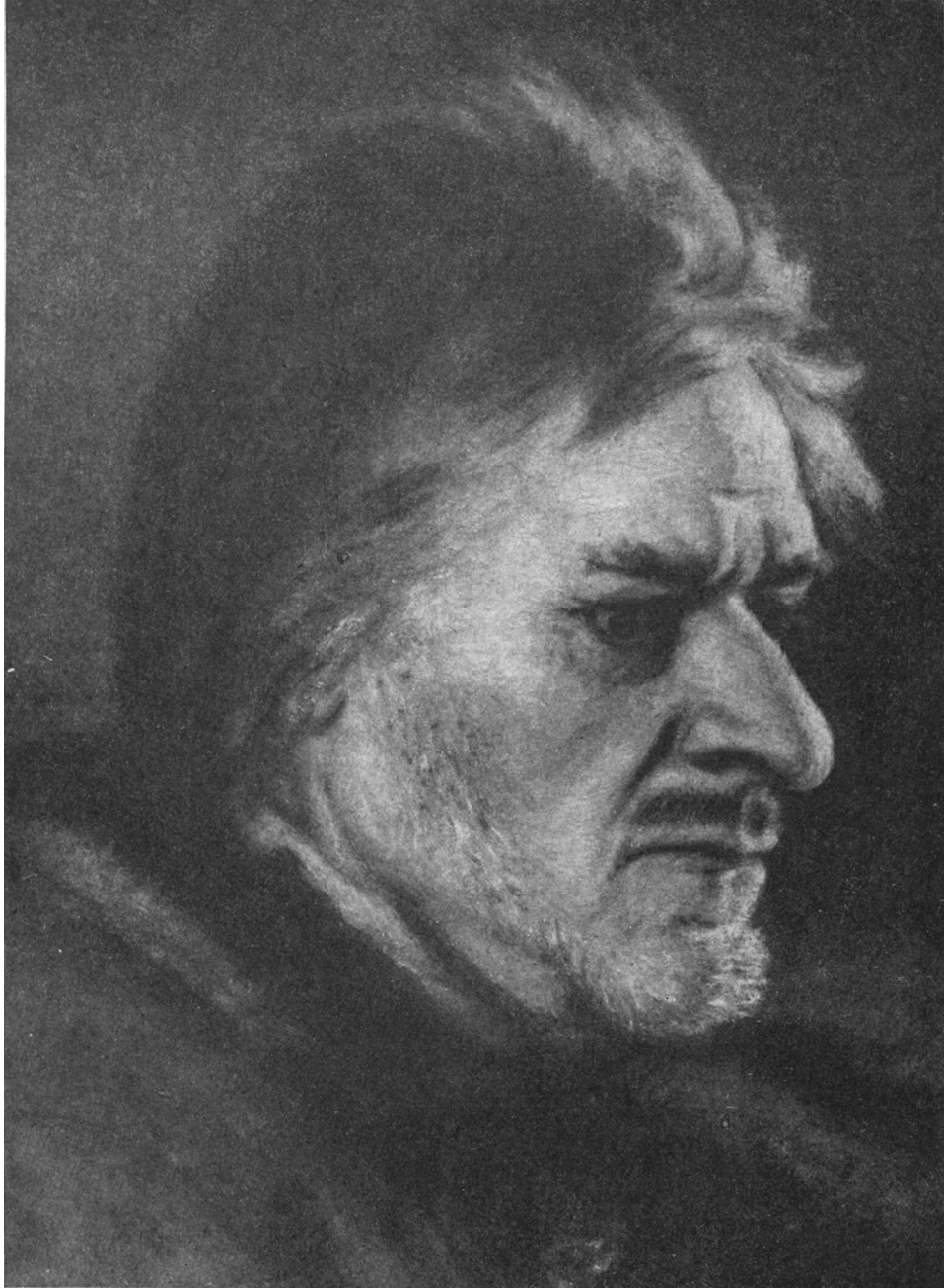
Однако от этого наброска до образа Меншикова в картине — огромная дистанция. Нужны были живые наблюдения и впечатления, которые помогли бы созреть образу, возникавшему в воображении художника. И снова действительность дает толчок его творческой фантазии.

Однажды на Пречистенском бульваре в Москве Суриков встретил пожилого человека, удивительно напоминавшего Меншикова. Суриков тотчас же направился за ним, чтобы запомнить адрес и прийти его писать. Это был Невенгловский, отставной учитель, старик нелюдимый и недоверчивый. Суриков вспоминал: «В первый раз и не пустил меня совсем. А во второй раз пустил. Позволил рисовать. На антресолях у него писал. В халате, перстень у него на руке, небритый — совсем Меншиков. «Кого вы с меня писать будете?» — спрашивает. Думаю: еще обидится, говорю: «Суворова с вас рисовать буду».

Этюд Невенгловского помог Сурикову оживить образ Меншикова, увидеть его таким, каким он представлялся художнику в березовской ссылке. Но Суриков не переносит в картину этот портрет



В. И. Суриков. Эюд Невенгловского.



В. И. Суриков. Голова Меншикова. Фрагмент картины.

Невengловского, хотя и говорит, что последний — «совсем Меншиков». Сравните его с портретом Меншикова в картине, и вы увидите огромную творческую переработку, которую претерпел этот этюд с натуры.

Невengловский в этюде — это одинокий старик, замкнувшийся в себе, одичавший и унылый. Он пассивно и безучастно позирует художнику.

Меншиков в картине — это человек больших страстей, недюжинного ума, тяжело переживающий обрушившийся на него удар судьбы. Его лицо, словно отлитое из бронзы, с резким профилем и твердым подбородком, выражает не только страдание, но неукротимую волю и силу характера.

Но Суриков как глубокий знаток человеческой души дает нам почувствовать непоправимость удара, надломившего даже такого человека, как Меншиков. В его руке, тяжело лежащей на коленях, уже нет прежней силы, и фигура Меншикова вселяет в нас предчувствие его гибели.

Так, творчески перерабатывая живые впечатления действительности, Суриков создает трагический образ Меншикова. Его впечатляющая сила такова, что нам теперь трудно представить себе Меншикова иначе.

Теперь перейдем к последнему примеру, к образам вымышленным, фантастическим. Как возникают они и какую роль в их создании играет действительность? Ведь художник в этом случае воспринимает на полотне то, чего нет в самой жизни, что существует лишь в его воображении.

У М. А. Врубеля есть полотно, изображающее пана, фантастическое существо, порожденное мифологическими представлениями древних греков.

Мы видим пана среди удивительно знакомой природы, на фоне русского пейзажа, охваченного томительным вечерним состоянием. В ранних сумерках, когда предметы еще сохраняют свои краски, мерцает синим цветом речка, березки замерли за спиной пана и из-за дальнего леса торжественно выплывает рогатый месяц.

Это минуты тишины и покоя, это переход к ночи, когда знакомые поля и перелески примут таинственные очертания, когда вывороченный пен ь обернется лешим. Ночная темнота порождает чудовищ, и сумеречный пан — предвестник ночи.

Врубель проникает в самые тайники народной фантазии. Конечно, его пан не греческий бог, а русский леший. Он представляется Врубелю в виде кряжистого старика, в облике которого художник смешивает черты человека и животного. Но он делает это с такой убедительностью, что нам кажутся вполне естественными и небольшие рожки на лбу пана, и его ноги, густо поросшие длинной шерстью, оканчивающиеся копытом.

Это образ, порожденный русской природой и русской фантазией. Недаром он кажется частью той природы, которая его окружает. Он точно замшелый пен ь, оживший и принявший челове-



М. А. Врубель. Пан. Фрагмент.

ские очертания. Узловатые пальцы пана подобны сучьям, а прозрачная синева глаз перекликается с речкой и незабудками, растущими у его ног. Все в облике этого старого лесовика говорит о его слитности с природой.

Думается, что из анализа врубелевского «Пана» нетрудно сделать общие выводы о фантастических образах искусства. Даже самые нереальные из них не могут начисто оторваться от жизни. Фантазия художника не может вырваться из круга реальных пред-

ставлений, и он создает эти образы из элементов самой действительности. Все чудовищные порождения древней фантазии: кентавры, крылатые львы, химеры собора Парижской богородицы — имеют земное происхождение. В ликах ангелов, созданных древнерусскими иконописцами, мы всегда узнаем человеческие черты и угадываем человеческие чувства. Так действительность накладывает свою печать на самые, казалось бы, прихотливые создания человеческой фантазии.

Особенность изобразительного искусства состоит в том, что выражение духовного мира человека идет в нем непременно через изображение реальных предметов действительности. Как только исчезает одна из этих сторон — выражение или изображение, искусство погибает, впадая либо в натурализм, либо в формализм, крайним выражением которого является так называемое абстрактное искусство.

Но если последнее не находит для себя почвы у массового зрителя, то натуралистические вкусы, пустившие, к сожалению, довольно глубокие корни, наносят большой ущерб художественному воспитанию молодежи. Нужно хорошо себе представлять, что натурализм — это враг подлинного реалистического искусства, и тот, кто призван воспитывать художественные вкусы, должен уметь распознавать его. А ведь часто бывает, что одному и тому же человеку, имеющему смутные представления о назначении искусства, нравятся и хорошие реалистические полотна, и бездушные копии, в которых пустота содержания заслонена внешней правдоподобностью, доведенной подчас до иллюзорности.

Среди грибов, которые встречаются в осеннем лесу, есть и хорошие, съедобные грибы, и ядовитые поганки. Какой-нибудь яркий мухомор, усыпанный белыми горошинками, всем своим видом как бы говорит: «Не трогайте меня, я красивый, но ядовитый гриб!» Однако есть и такие поганки, которые как две капли воды похожи на хороший гриб, и только опытный грибник найдет различие.

Натурализм, и в этом его опасность, умеет хорошо маскироваться под настоящее искусство. Художник-натуралист, как и любой другой художник, изображает реальный мир, но это изображение он доводит до абсурда, превращая его в самоцель и забывая о том, что любое изображение в искусстве должно нести на себе отпечаток мысли, чувства, настроения и переживания художника, должно быть частицей его души. Такой художник напоминает ученика, который научился чисто и грамотно писать, но писать ему не о чем, и вот он занимается бессмысленным и утомительным копированием чужих текстов, смысла которых он не понимает.

Представьте себе музыку, целиком построенную на звукоподражании, симфонию, в которой звучат гудки автомобилей, звонки трамваев, скрежет бетономешалок, стук отбойных молотков — одним словом, все, что можно услышать на любой строительной площадке. Вы скажете, что такая музыка — чудовищная нелепость. Верно.

Но ведь именно такое впечатление произвели бы картины натуралиста, если бы они могли зазвучать!

Вся деятельность художника-натуралиста основана на слепом и рабском подражании природе. Его глаз, подобно объективу фотоаппарата, не отдает ничему предпочтения: случайное и существенное, второстепенное и главное — все фиксируется с равномерной тщательностью. Такой художник не воспроизводит жизнь во всем ее богатстве и сложности, а подделывается под нее, стремясь к обману зрения, к тому, чтобы зритель не мог отличить его картину от самой действительности. Если вы спросите его, зачем он это делает, он не сможет ответить, потому что у него нет никакой художественной задачи, и он преследует лишь одну цель — передать, скопировать с предельной точностью все, на чем останавливается его глаз.

Однако такие подделки под жизнь могут обмануть лишь неразвитый художественный вкус, так как вместо жизненности от них веет холодом равнодушия. Любителей таких картин едко высмеял Гете, сравнив их с воробьями. В одной из его статей мы встречаем разговор адвоката художника со зрителем, который спрашивает, верно ли, что только необразованный не заметит различия между подделкой под жизнь и самой жизнью. «Конечно, — отвечает адвокат художника. — Припомните птиц, которые полетели на вишни великого живописца. — А разве это не доказывает, что эти вишни были превосходно написаны? — Нисколько, это скорее доказывает мне, что эти любители были истинные воробьи».

Портрет, написанный так, как эти вишни, производит впечатление зеркального отражения, в котором есть все, вплоть до мельчайших морщинок лица, но нет главного — постижения характера, внутреннего мира человека.

В Русском музее в Ленинграде есть два портрета, созданных двумя разными художниками в один и тот же период, в середине XIX века. Один из них, портрет Наденьки Жданович за фортепьяно, принадлежит кисти П. А. Федотова, другой — портрет Н. В. Сокуровой, пожилой женщины, сидящей в кресле, написан его современником С. К. Зарянко. Сравните их, и вы неизбежно ощутите унылую мертвенность натуралистического метода.

Федотов хорошо знал, к чему он стремится в своем миниатюрном портрете Жданович. Он раскрывает поэтический душевный мир юной девушки, подчиняя этой задаче все выразительные средства своей живописи. Певучие линии ее гибких рук, плавные и упругие изгибы ее шеи (повторяющиеся в изогнутых линиях стула) создают удивительную музыкальность образа и подводят к самому главному в картине, к лицу девушки, ее удлинненным мечтательным глазам, которые спокойно смотрят на нас. Темные волосы, обрамляющие лицо, и темные дуги бровей подчеркивают живую выразительность ее взгляда. Так художник создает один из самых чарующих образов русской живописи. Он любит сам этим образом, и его восхищение неизбежно передается зрителю.



П. А. Федотов. Н. П. Жданович за фортепьяно.



С. К. Зарянка. Портрет Н. В. Сокуровой.

Что же делает Зарянка в своем портрете Сокуровой? Он добросовестно копирует все, что попадает в поле его зрения, добиваясь впечатления иллюзорности. Ни одна ничтожная мелочь, второстепенная деталь не ускользает от его взгляда и написана так, будто она является самым важным в картине. Один насмешливый критик, увидев на выставке портрет Зарянка, в котором художник утомительно пересчитывал все нужные и ненужные подробности лица портретируемого, написал: «Перед этим портретом мы преклонились — живая натура! посмотрите: на лбу муха, в глазах

карьера с лошадьми — просто прелесть! Г. Зарянко — вы волшебник!» И это не анекдот, сгущающий краски; к таким нелепостям приводит натуралистический метод, в котором точность передачи природы становится самоцелью.

Когда художник-натуралист пишет картину, он преследует одну лишь техническую цель: передать все так, как «на самом деле». С равномерной силой Зарянко воспроизводит и главное, и второстепенное: лицо и кружево, ручку кресла и человеческую руку, во всем стремясь к одинаковой законченности, выпуклости и солидности.

Вот эта равномерность и губит его портрет. Большие художники всегда помнили важнейшую заповедь искусства: когда в картине есть все, то исчезает главное. В портрете работы Зарянко в отличие от федотовского мы не чувствуем отношения автора к тому, что он изображает. И это не удивительно: для того чтобы передать свое отношение, художник должен что-то оттенить и подчеркнуть, а что-то убрать как ненужное или противоречащее смыслу произведения. Только в этом случае из-под его кисти выходят художественные образы, а не мертвые копии.

Можно бы не останавливаться так подробно на вопросе о натурализме, если бы он был только делом прошлого. Но это не так, натурализм очень живуч, и в нашем современном искусстве вы найдете немало произведений, зараженных этой болезнью.

Большинство картин и портретов, написанных А. И. Лактионовым — это натурализм, холодный и равнодушный. Зритель, пораженный иллюзорностью изображения, эффектом зеркального отражения, принимает свое чувство удивления за художественное впечатление и уходит восхищенный.

А между тем само слово «творить» означает создавать что-то новое, чего еще никто не знает. Что же делает Лактионов? Он повторяет уже известное, он дублирует на полотне с поразительной точностью то, что попадает ему на глаза.

Картины Лактионова мы выбрали как пример натуралистической живописи. Знакомясь с современным искусством, вы не встретитесь с картинами, в которых нет такой эффектной иллюзорности, как у Лактионова (просто потому, что их авторы не обладают его мастерством), но от которых веет тем же холодом равнодушия и пассивным отображением. Знайте, что это тоже натурализм, и умеете распознавать его, как бы он ни маскировался под реалистическое искусство.

ОБРАЗНЫЕ СРЕДСТВА ЖИВОПИСИ

Уже давно замечено, что все искусства родственны между собой, и эта особенность художественного творчества отразилась в нашем языке в таких выражениях, как музыкальность стиха, ритмичность прозы, пластичность танца, гармония цвета и т. д. Однако эта родственность не мешает им быть самостоятельными, так как каждый вид искусства имеет свой неповторимый образный строй, свои особые выразительные средства.

Пластику линий и форм, ритмику и гармонию мы можем найти в разных видах художественного творчества, но цвет, краски, колорит являются особенностью живописи, отличающей ее от всех других искусств. Если писатель оперирует словом, а музыкант — звуками, то живописец обращается к людям на языке красок. Разбираться в живописи — это прежде всего уметь чутко воспринимать своеобразный язык этого искусства.

Человеку, который не овладел культурой восприятия живописи, нередко кажется, что достаточно разобратся в сюжете картины, в действиях, мимике и жестах персонажей, чтобы понять произведение живописца. Таким людям ничего не говорят картины, в которых «ничего не происходит», где по существу нет никакого сюжета, никакого действия, как например в портрете, пейзаже или натюрморте. Они привыкли «читать» картину, как книгу, но здесь не находят привычного рассказа, и большое художественное содержание, выраженное средствами живописи, остается для них за семью печатями.

Живопись — это искусство зримых образов, искусство «говорящих» красок, света и тени. Если для понимания музыки необходим музыкально развитый слух, то для полноценного восприятия живописи нужен чуткий к краскам, художественно воспитанный глаз.

Давайте бросим быстрый взгляд на воспроизведенную здесь картину А. А. Рылова «В голубом просторе». Даже если мы видели ее лишь одно мгновение, наша зрительная память сохранит самое главное: это глубокая синева неба и на этом фоне плавно летящие большие белые птицы. Мы упустили много деталей и подробностей, которые тоже очень существенны для понимания кар-

тины, но наше первое зрительное впечатление уже дает нам нужный эмоциональный толчок, мы уже успели уловить «музыку» картины, ее настроение. Живописный контраст синего неба и белых птиц создает впечатление легкости, бодрости и свободы. Он позволяет нам сразу же ощутить светлое, весеннее настроение, тот душевный подъем и праздничный строй чувств, которые владели художником.

Цвет в произведении талантливого живописца — это главное средство, с помощью которого он создает художественный образ, добивается нужного впечатления. Цвет, колорит, гамма красок — вот первое, что воспринимает наш глаз в картине. Еще не зная сюжета, действия или психологического состояния персонажей картины (там, где они есть), мы улавливаем ее общий эмоциональный строй, ее тональность, мажорную или минорную, возникающую из определенного сочетания красок. Подобно музыкальному аккорду, цветовой аккорд в живописи вызывает у нас ответное чувство, светлое, радостное, торжественное или, напротив, тревожное, суровое или печальное.

Искусство обращается прежде всего и раньше всего к сфере наших чувств, и глубокий смысл произведения раскрывается лишь постепенно, но уже первое наше впечатление содержит частицу этого смысла. Поэтому в восприятии и анализе произведений живописи нужно идти не от сюжета, а от этого первого эмоционального толчка, вызванного зрительным впечатлением. Чтобы убедиться в этом, взгляните на другое воспроизведение той же картины Рылова, лишенное цвета.

Можно много говорить о том, что над морем в просторах неба летят гордые и свободные птицы, но никакими словами нельзя возместить то яркое, праздничное чувство, испытанное под воздействием цвета, которое сразу вводит нас в атмосферу художественного замысла. Поэтому необходимо воспитывать в себе культуру восприятия живописи, свой глаз, который в красочной гамме картины должен чутко улавливать волнение художника, строй его чувств и настроений.

Таким образом, первое зрительное впечатление, дающее толчок нашему чувству и воображению, является своеобразным музыкальным ключом, указывающим тональность, в которой воплощен замысел живописца. Лишь постепенно, внимательно всматриваясь в картину художника, мы идем к более глубокому постижению ее содержания.

Внутренний смысл величайших созданий живописи поистине неисчерпаем. Сколько бы раз мы ни обращались к таким произведениям живописи, как «Блудный сын» Рембрандта, «Демон» Врубеля, «Троица» Рублева или полотна Сурикова, мы не можем сказать себе: «Вот теперь я их понял до конца». При каждой новой встрече с ними мы открываем все новые стороны и грани их внутреннего смысла.

Одно из таких неисчерпаемых произведений русской живописи — это картина П. А. Федотова «Анкор, еще анкор!»



А. А. Рылов. В голубом просторе.

Если посмотреть на эту картину с точки зрения внешнего действия, то в ней как будто нет ничего примечательного. Сюжет ее прост и бесхитростен: гарнизонный офицер, изнывающий от скуки и безделья в захолустной дыре, гоняет через палку стриженного пуделя.

Казалось бы, это незначительная бытовая сценка, жанровая картинка, которая, в лучшем случае, может вызвать улыбку у зрителя. А между тем мы не улыбаемся, безошибочно угадывая трагический смысл происходящего. Здесь мы сталкиваемся с одним из тех случаев, очень частых в живописи, когда смысл картины перерастает узкие рамки сюжета.

Федотов выбирает такую систему выразительных средств, так строит свою картину, что все происходящее получает большой смысл и трагический характер, которого в сюжете самом по себе мы не сможем найти. На этом произведении особенно удобно проследить путь от первых эмоциональных впечатлений к большим художественным обобщениям, выраженным средствами живописи.

Уже при первом знакомстве с картиной мы сразу же ощущаем гнетущую атмосферу, царящую в полумраке деревенской избы. Это чувство безошибочно вводит наше восприятие в русло художественного замысла. Но чем же вызвано оно?

Посреди избы мы видим стол, накрытый скатертью, которая горит напряженным красным цветом. Это самое яркое пятно в картине, ее цветовая доминанта, задающая тон всему произведению. Отблески этого красного цвета мерцают повсюду: на потолке, стенах, отдельных предметах. Вся комната окутана красным полумраком, который невольно вызывает глухое беспокойство, а пылающий красный цвет скатерти вносит острую ноту тревоги в наше восприятие.

За маленьким окошком царит глухая зимняя ночь. Тревожными огоньками мерцают окна соседней избы. Синий цвет за окном играет роль своеобразного камертона, усиливающего звучание красных тонов. Эта темная синева еще больше подчеркивает замкнутость и оторванность от всего света маленького душного мирка с офицером и скачущим пуделем. Неуютно, тоскливо, одиноко!

Единство красных тонов, от глухих коричневых до ярко-красного, составляет колорит картины — важнейшее средство создания художественного образа в живописи. В том общем эмоциональном настроении, которое возникает у зрителя под воздействием колорита, должна раскрываться главная мысль картины. Так, в напряженной гамме красных тонов федотовского «Анкор!» мы угадываем трагическую завязку темы.

Работа живописца, как правило, начинается с поисков общего цветового строя будущего произведения. Один за другим возникают живописные эскизы картины; художник добывается в них такого сочетания красок, которое, как музыкальный аккорд, способно выразить волнующий его замысел. Так, Суриков, прежде чем приступить к большому полотну «Покорение Сибири Ермаком», находит в эскизе сдержанный и суровый серебристо-коричневый колорит, в котором выдержана вся картина.

Однако арсенал выразительных средств живописи далеко не исчерпывается колоритом. Наряду с цветом живописец пользуется светотенью, которая также раскрывает замысел художника. Посмотрим, как применяет ее Федотов в своей картине.

...На столе, покрытом красной скатертью, горит свеча. Ее мерцающий свет не в силах рассеять полумрак, царящий в избе. Прыжки пуделя колеблют пламя свечи, и этот зыбкий, колеблющийся свет создает беспокойное движение теней, лишает предметы ясных очертаний и придает всей этой сцене какую-то лихорадочную напряженность. Суеусливым прыжкам пуделя вторит чередование, мелькание света и тени. Их резкие контрасты усиливают атмосферу драматизма.

Однако свет и тень не только вводят в общее настроение картины, они помогают понять смысл происходящего. Свет, выхватывая из густого мрака самое существенное, как бы ставит смысловые акценты в картине.

Вот стол с бритвенным прибором, умывальник, гитара — все это вводит нас в скучную обстановку офицерского быта.

Вот рука лежащего в тени офицера и скачущий пудель. Свет акцентирует наше внимание на этом бесконечно повторяющемся действии. Лицо офицера утонуло в густой тени, и это, конечно, не случайно. Зачем нам знать черты этого человека? Ведь то, что происходит с ним в этой глухой дыре, тысячи раз повторяется в других местах, с другими людьми. Федотова тревожит общий смысл, вырастающий из этой будничной сценки.

Теперь, продолжая наш анализ, перейдем к композиции картины и посмотрим, как в ней в свою очередь раскрывается мысль художника.

Федотов выбирает такую точку зрения, при которой мы видим сразу всю комнату деревенской избы. Это, действительно, все — больше ничего нет. Где-то перед зрителем должна быть четвертая стена, которая наглухо замыкает этот тесный, убогий мирок, в котором, похожие один на другой, проходят томительные вечера. Сверху давит низкий потолок, тяжелые балки которого выделены светом и тенью.

Денщик, едва заметный в темном углу, наклонил голову, как будто под тяжестью этих балок. Тяжесть, сдавленность, замкнутость — вот ощущения, которые вызывает композиция картины.

Но это еще не все. Посреди комнаты стоит стол. Он не случайно занимает центральное место в картине: ведь изо дня в день вокруг него проходит жизнь офицера. Этот стол вызывает представление о постоянстве, неизменности этой жизни, о повторяемости этих зимних вечеров. Так было вчера, так будет и завтра. Офицер вновь пропоет под гитару весь запас своих романсов и, отбросив ее, опять примется муштровать пуделя. И так же уныло будет покуривать трубку равнодушный ко всему денщик. Поза денщика, так же, как и поза офицера, подчеркивает затяжной характер всей сцены.

Федотов с удивительным мастерством добивается впечатления нескончаемости прыжков пуделя. Наш взгляд идет за светлой линией руки офицера, потом переходит на пуделя, затем скачок, разрыв этой световой линии, и освещенная кромка стола приводит наш глаз к исходному пункту, к руке офицера. Все повторяется снова и снова и получается заколдованный круг, из которого нет выхода.

Маленькая будничная сцена превращается на наших глазах в большую человеческую трагедию, рассказанную средствами живописи. Это картина о духовной гибели человека, поставленного в условия бессмысленного существования, о безысходной жизни, которая подавляет и губит все лучшие помыслы и благородные порывы души.

«Анкор, еще анкор!» — последняя картина Федотова, написанная в годы тяжелого безвременья, николаевской реакции, погубившей немало лучших сил России. В ней Федотов приходит к большим, глубоким и трагическим выводам о жизни. Он не видит выхода из той душной и мрачной атмосферы, в которой оказались

лучшие люди России. Правда, в его картине есть маленькое окошко, но за ним царит глухая, беспросветная ночь. Последнее полотно Федотова, выстраданное художником, было одновременно и проклятием этой глухой ночи, и криком отчаяния измученной души.

Стремясь к выяснению содержания картины Федотова, мы проанализировали ее художественную форму, то есть те образные средства, в которых воплощен замысел живописца. В любом произведении искусства форма должна соответствовать содержанию, выражать это содержание. В картине не должно быть ничего лишнего, любая деталь, любое цветовое пятно, свет и тень должны нести на себе отпечаток художественного замысла. Единство формы и содержания — это важнейший критерий художественности. Если это единство нарушено, то перед нами слабые, малохудожественные произведения, обреченные на забвение. Огромная художественная ценность федотовского «Анкор!» в том и заключается, что в нем каждый элемент художественной формы — цвет, светотень, композиция: подчинены единому замыслу и ведут нас к раскрытию содержания картины.

Из анализа этой картины Федотова можно сделать вывод об использовании живописцем особых выразительных средств, при помощи которых он создает художественный образ. Конечно, их круг не исчерпывается цветом, композицией и светотенью, и мы познакомимся в дальнейшем и с другими образными средствами, свойственными живописи. Рассматривая их подробно, особое внимание, несомненно, следует уделить цвету как специфическому образному средству живописи.

В распоряжении живописца, пишущего картину, множество различных красок: синие, зеленые, желтые, красные, коричневые и т. д. Если выдавить из тюбика какую-либо краску и положить ее кистью на холст, то это простое действие, доступное каждому, еще очень далеко от процесса живописи. Краска, положенная на холст, так и останется краской, в то время как под кистью художника она превращается в цвет, а это разные вещи.

Краска — это всего лишь сырой материал живописи; сама по себе она ничего не изображает, тогда как цвет и колорит отражают реальный мир. «Секрет» живописи состоит в том, чтобы этот сырой материал претворить в зримые образы действительности. С помощью красок живописец не только воссоздает реальный цвет предметов, но и добивается впечатления их плотности, весомости, материальности или, наоборот, воздушной легкости, прозрачности. Живопись способна передать тончайшие зрительные впечатления человека: серебристый блеск росы, едва уловимую игру света и тени в зеленой листве, струящийся лунный свет и жемчужные переливы красок в утреннем небе. Природа оживает под кистью талантливого живописца, и зритель, благодаря способности к ассоциациям, ощущает даже то, чего нельзя передать красками: утреннюю прохладу, речную сырость, тишину и журчание воды.





W. H. R. 1919

Этим удивительным искусством владели и владеют многие русские художники, в том числе и замечательный советский живописец П. П. Кончаловский. Он вошел в историю советской живописи как неповторимый мастер натюрморта, в полотнах которого природа начинала жить второй жизнью, яркой, красочной и полной.

Среди живописных полотен Кончаловского в Русском музее есть натюрморт «Сирень», который позволяет видеть, как краска, положенная художником на холст, становится цветом, как сочетание различных красок создает определенный колорит и возникает жизненно убедительный художественный образ сирени.

Для этого Кончаловскому не нужно подробно и мелко, с документальной точностью выписывать отдельные листочки, веточки и лепестки — ведь он стремится не к иллюзорности, обманывающей глаз, а к выражению художественного впечатления. Он пишет букет сирени обобщенно, накладывая краски широким и свободным движением кисти. Если вы подойдете вплотную к холсту, то увидите лишь густые мазки чистых, звучных тонов, от светло-голубых и синих до темно-лиловых.

Эти мазки, как правило, вводят в искушение малоопытных зрителей: им кажется, что картина «не окончена», «не дописана», и подобные нарекания обыкновенно заключаются выводом о том, что в девятнадцатом веке «художники писали лучше», и в качестве образца непременно приводится Шишкин.

Действительно, современная манера живописи стала иной, ибо каждая эпоха стремится найти в искусстве новый художественный язык, язык, который острее и тоньше передает дух времени, новые взгляды и представления людей. Было бы странно видеть современные картины, написанные так, как писали сто-двести лет назад, хотя это нередко случается в искусстве. И зритель, не обладающий развитым эстетическим вкусом, часто не замечает, что картина несовременна, архаична по своему художественному языку. Больше того, всякие художественные новшества кажутся ему нелепыми и безобразными. Так, первые выставки импрессионистов вызвали целую бурю насмешек и возмущения во Франции, и прошло немало лет, прежде чем масса зрителей поняла эстетическую ценность новых живописных исканий.

Лучшие советские живописцы, создавая свои картины, стремятся найти такие новые образные средства и приемы, которые позволили бы передать дух нашей эпохи, воплотить передовые идеи нашего общества.

Художники последних нескольких десятилетий стали писать с большей живописной свободой, проще и обобщеннее. Цвет в их картинах стал более насыщенным и эмоциональным. Не только Кончаловский в наши дни, но и Суриков, Левитан, Врубель, Серов, Архипов, К. Коровин писали иначе, чем Шишкин, Крамской или В. Маковский. Репин в начале двадцатого века писал совсем по-другому, чем в 60-е или 70-е годы прошлого столетия. Его портрет-

ные этюды к «Заседанию Государственного Совета», написанные с огромным темпераментом и редкой силой цветового обобщения, принадлежат к числу высших достижений живописного мастерства.

Живопись, подобная той, которую мы встречаем в «Сирени» Кончаловского, требует от зрителя определенных навыков и культуры восприятия. Художник кладет на холст мазки с таким расчетом, что они на известном расстоянии объединяются в нашем глазу, и перед нами из кажущегося хаоса цветовых пятен возникают наполненные трепетной жизнью образы реального мира.

Отойдите на нужное расстояние от натюрморта Кончаловского, и вы не увидите никаких мазков — весь холст занимают ветки цветущей сирени; вы видите ее тяжелые гроздья, еще хранящие прохладу и свежесть тенистого сада, и даже угадываете в бесконечном богатстве цветовых оттенков тонкий рисунок ее лепестков. Звонкая красочность полотен Кончаловского насыщает его живопись радостным чувством полноты жизни.

Цвет в произведениях живописи несет двойную нагрузку. Он используется прежде всего как средство изображения. Художник-реалист стремится воспроизвести на холсте краски реального мира, цвет, присущий различным предметам действительности. То, что выходит из-под его кисти, должно быть «похожим» и узнаваемым в цвете.

Однако подлинный художник никогда не ограничивается этой задачей и ни в коей мере не занимается пассивным копированием красок природы. Ко всему, что воспринимает его глаз, в том числе и к цвету, он подходит творчески, обобщая свои впечатления, усиливая одни тона, смягчая другие, отказываясь совсем от третьих, добываясь нужного ему цветового звучания картины. Так цвет в живописи получает вторую, смысловую, нагрузку, становясь средством выражения художественного замысла, источником целенаправленного эмоционального воздействия. Краски реального мира живописец превращает в образный язык своего искусства.

Каждый живописец по-своему подходит к цвету в природе. По живописной манере, по способу видения цвета даже неопытный глаз легко отличит Левитана от Рылова, Серова от Врубеля, Кончаловского от К. Коровина и т. д. В искусстве нужно ценить не сходство, а различие, не однообразие творческих манер, а неповторимость и самобытность дарований. Бесконечное разнообразие художественных индивидуальностей, видящих и воспроизводящих мир по-своему, — это источник творческой силы искусства, ибо каждый живописец открывает новые грани действительности, показывает природу так, как никто ее еще не видел.

Так, появление на выставках пронизанных солнцем и яркой красочностью пейзажей и этюдов А. И. Куинджи было настоящим откровением в русской живописи. До него ни зрители, ни художники не подозревали, что природа, окружающая человека, может быть такой яркой и праздничной, что такой чистый и сильный цвет

возможен в живописи. Оригинальность живописи Куинджи, ее необычность для глаза, привыкшего видеть на выставках совсем иное, вначале обескуражила зрителей и даже поставила в тупик многих художников. И лишь со временем новая живописная система Куинджи получила признание, и целый ряд живописцев пошел по его стопам. В числе учеников и последователей Куинджи можно назвать имена таких самобытных художников, как А. А. Рылов и Н. К. Рерих.

Таким же откровением были в свое время и пейзажи И. И. Левитана, поразившие современников лирической силой красок и музыкальностью живописи. Его пейзаж «Поздняя осень» раскрывает характерный для Левитана подход к краскам природы.

Пасмурный осенний день передан художником обобщенно — широко и свободно написан мокрый луг со стогом сена, хмурое небо, перелески и кустарник; вы не видите ни листьев, ни веток, ни отдельных травинок, но благодаря тонко увиденному цвету вы безошибочно узнаете и золото осенних берез, и темную хвою елей, и густой ивняк, отраженный в воде небольшого болотца на первом плане.

Эта обобщенность живописи сообщает природе, воспроизведенной на холсте Левитана, особую жизненную убедительность. Именно так воспринимает наш глаз пейзаж, когда перед нами раскрывается большое пространство: мы видим все сразу и все в целом, лишь постепенно замечая подробности, частности и мелочи. Левитан всегда умеет донести до зрителя цельность восприятия природы.

В этом пейзаже нет чистых и звонких красок осени, поражающих своей яркостью и звучностью, нет определенного цвета, взятого в полную силу. Напротив, его живопись основана на мягких, едва уловимых переходах цвета, насыщена удивительным богатством оттенков, создающих гармоничную гамму серебристо-серых тонов. И эта неуловимая подвижность цвета, переливы нежных, неярких тонов почти с музыкальной ощутимостью передают лирический строй чувств, владевших художником, вызывая ощущение задушевности и грусти.

Такой подход к воспроизведению цвета характерен не только для Левитана, но и для многих других живописцев. С передачей сложной красочности мира, насыщенной оттенками и переходами цвета, мы уже встречались в ряде полотен: у Сурикова в «Меншикове в Березове», у Федотова в «Анкор, еще анкор!», у Врубеля в его «Пане».

Однако в творчестве других художников можно наблюдать иные живописные приемы, основанные на решительном обобщении и упрощении цвета, на использовании чистых, несмешанных красок, положенных на холст большими пятнами. Так писали Куинджи, Рерих, Рылов, Малявин, Кустодиев и ряд других живописцев. В современном советском искусстве в качестве примера можно назвать имена пейзажистов Сарьяна и Нисского.

Картина А. А. Рылова «Осень на реке Тосно» написана совершенно иначе, чем пейзажи Левитана. Здесь тоже осень, но не хмурая, а торжествующая, яркая, праздничная. Рылов, художник жизнеутверждающего дарования, пишет свою картину, обобщая цвет и усиливая его звучность контрастными сопоставлениями: светлое бирюзовое небо и темная синева реки с лиловыми дорожками от ветра, ослепительная белизна березовой рощи, одетой червонным золотом листвы, и темная зелень еловых лап. Эти ликующие краски вызывают острое ощущение осенней свежести, особой прозрачности воздуха, в котором холодным огнем в лучах негреющего солнца пылает рыжая листва берез.

Так по-иному, в живописном строе картины, раскрывается своеобразие творческого дарования Рылова.

Его пейзаж подводит нас к вопросу о декоративности, особому и очень ценному качеству произведений живописи.

В чем же заключается декоративность живописных полотен? Обратимся вновь к примерам.

Бывают полотна, в которых глазу не на чем остановиться. Еще вблизи нам удастся понять, что же изобразил художник, но если отойти от картины на некоторое расстояние, то все сливается воедино, в какой-то ровный тон, в котором ничто не выделяется, привлекая наш взгляд.

Но вот перед нами картина Б. М. Кустодиева «Купчиха», написанная, как и большинство его произведений, в ярких, праздничных тонах. Но ее декоративность не в яркости, а в мудром размещении цветовых пятен, которое сразу же на большом расстоянии помогает увидеть главное и разобраться в изображенном.

Кустодиев расчленяет цвет на отдельные крупные пятна и плоскости, которые оттеняют друг друга. Купчиха изображена крупным планом на фоне ярмарки и волжского пейзажа. На ней длинное платье густого фиолетового цвета, в котором масса оттенков и переливов; по его полю рассыпаны крупные темно-синие цветы; у кружевного воротника приколоты красная брошь, но тем не менее мы воспринимаем его как целостное пятно, главенствующее в картине.

Лицо купчихи нежного оттенка, напоминающего цвет топленого молока, подчеркнуто темными волосами. Коричневая листва осеннего дуба в свою очередь выступает на фоне речной синевы и яркого неба.

Вот эта разумная простота в размещении цвета большими пятнами, помогающими быстро разобраться в картине, и создает особую декоративную красоту живописи, которая также является средством выражения замысла художника. Те же декоративные качества раскрываются и в пейзаже Рылова «Осень на реке Тосно».

Нередко под декоративностью понимают яркую красочность живописных полотен. Но это не так. Бывают картины, написанные сочно и ярко и тем не менее лишенные декоративности. Ее нет, например, в некоторых пейзажных этюдах и натюрмортах Константина Коровина, хотя они написаны в чрезвычайно интенсивных то-

нах. И напротив, многие полотна В. А. Серова, выдержанные в неяркой красочной гамме, обладают подлинной декоративностью. Его портреты Ермоловой, Иды Рубинштейн, Орловой написаны с соблюдением принципа больших цветовых отношений, придающих живописи драгоценное свойство декоративности. И портрет Ермоловой, лишенный яркой красочности кустодиевской «Купчихи», ничуть не уступает ей по декоративным качествам живописи, ибо ему в той же мере присуща мудрая простота цветового решения.

Редкой декоративной красотой отличается древнерусская живопись, вызывающая восхищение во всем мире. Это древнее искусство переживает период второго рождения. С тех пор как русские иконы стали освобождать от темной патины времени, от наслоений копоти и позднейших ремесленных записей, перед удивленным взором раскрылся целый мир ослепительных красок, декоративной красоты и глубокой человечности образов. Оказалось, что древнерусская живопись ничего общего не имеет с представлением о темных ликах и монотонности коричневых красок. «И вот теперь наша — именно наша — древняя русская икона, столь радостно-близкая и понятная старым русским людям, открывается изумленному миру как искусство величайших достижений человеческого духа, равных которым надо искать лишь в искусстве древнего Египта». Так писал полвека назад художник И. С. Остроухов, превосходный знаток и первый собиратель древнерусской живописи.

С тех пор были раскрыты многие сотни икон, в музеях появились целые залы, в которых сосредоточены неисчислимые сокровища древнего искусства, и все же до сих пор еще очень мало сделано, чтобы раскрыть массе зрителей высокую художественную ценность этого искусства. Как обидно бывает слышать, когда посетители музея просят экскурсовода провести их «быстрее» через залы, в которых горят и сверкают, как драгоценные самоцветы, древнерусские иконы, завоевавшие мировую известность! Кому же, как не нам, русским, быть ценителями и наследниками наших национальных сокровищ, великой художественной культуры русского народа?

Но вернемся к нашей теме.

Особой звучностью красок и декоративным строем живописи отличаются иконы новгородской школы. Одна из них — «Георгий Победоносец», — созданная новгородским мастером в XIV веке. Сюжет ее, распространенный в древнерусском искусстве, воспроизводит легенду о чуде святого Георгия, победившего крылатого змея и спасшего от гибели прекрасную царевну.

Икона эта совсем небольшого размера, но легко воспринимается с больших расстояний благодаря декоративной силе ее красок. На условном красном фоне выступает ослепительно белый конь, несущий на себе всадника с развевающимся плащом, в светло-зеленой одежде с голубым оттенком. Внизу — черная пещера, из которой выполз змей, пораженный копьем Георгия.

Эти яркие, праздничные краски — белый конь на красном фоне в контрасте с черным пятном пещеры — зримо и образно, с огромной

эмоциональной силой воплощают содержание иконы — торжество и победу над темными силами зла.

Анализируя картину Федотова «Анкор, еще анкор!», мы уже коснулись роли светотени в живописи. Однако следует специально остановиться на этом вопросе, так как светотень принадлежит к самым действенным образным средствам живописи. Вспомните, какое огромное значение имеют свет и тень в картинах Рембрандта. Они чередуются в них с определенной закономерностью: свет, выхватывая из глубокой тени самое выразительное — лица и руки людей — и оставляя во мраке все второстепенное, выявляет смысл происходящего. Именно так использует Рембрандт светотень в «Блудном сыне», принадлежащем к вершинам мировой живописи. Сильные контрасты света и тени помогают ему обострить трагический характер изображенного момента — встречи слепого старика со своим сыном, которого он ждал всю жизнь.

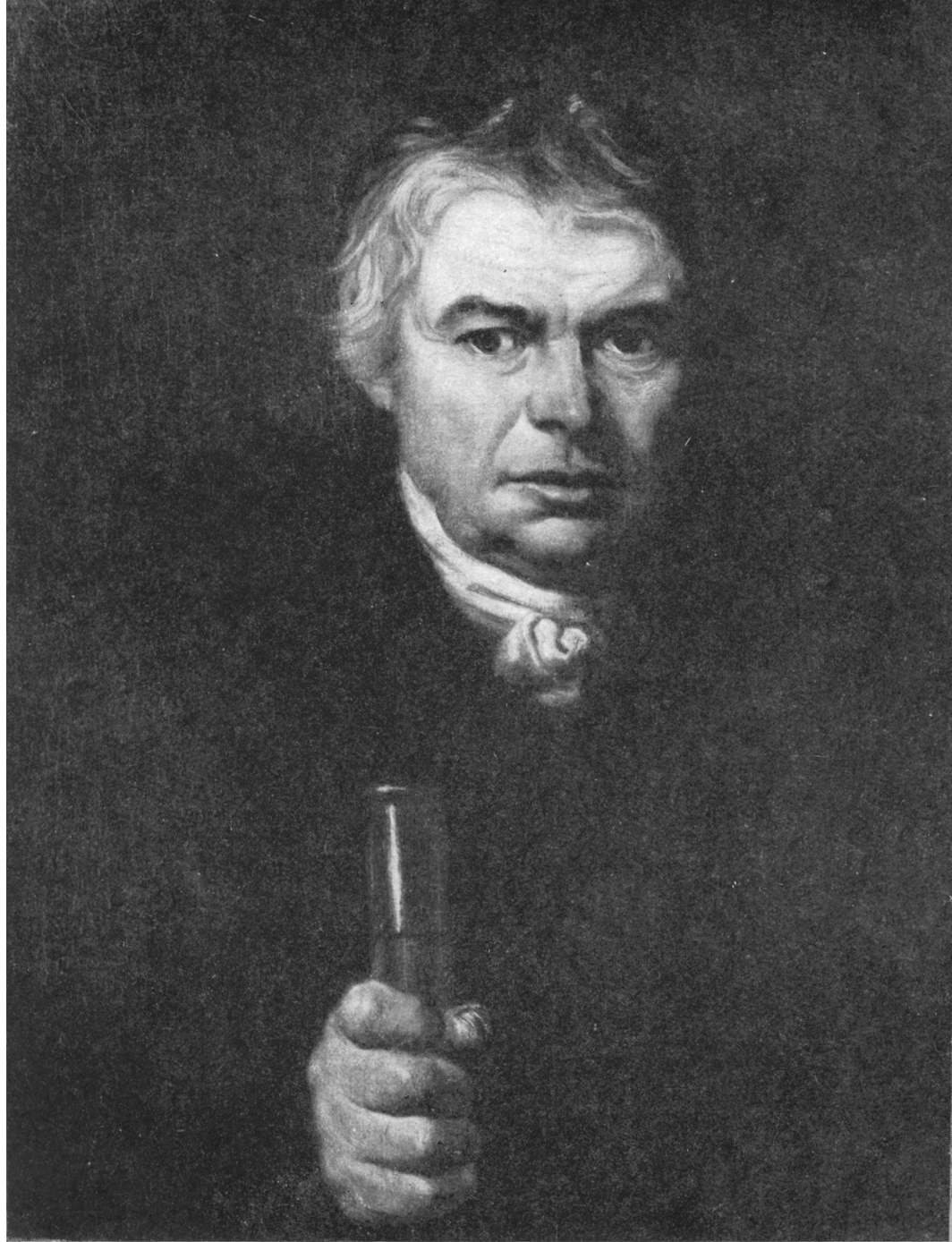
В истории живописи Рембрандт остается непревзойденным мастером светотени, впервые раскрывшим ее неисчерпаемые выразительные возможности.

Способы использования светотени могут быть самыми различными в зависимости от задачи, которую ставит перед собой художник. Она способна образно воплощать совершенно разные эмоциональные состояния, помогая живописцу донести до зрителя главную мысль своего полотна. Иногда светотень начинает даже играть ведущую роль в системе образных средств, примененных живописцем. Это свойственно, например, одному из портретов О. А. Кипренского — портрету Швальбе, отца художника.

Живопись портрета, выдержанная в темных коричневых тонах, поражает резкими контрастами светотени, напоминающими полотна Рембрандта. Густые тени скрывают от зрителя все второстепенное и несущественное для создания образа, и на их фоне, выхваченное сильным светом, особенно выпукло выступает крупное лицо пожилого человека. Свет и тень лепят его форму и сообщают глубину и объемность изображению. Благодаря их чередованию возникает ощущение пластики форм человеческого лица.

Применяя своеобразную «режиссуру» светотени, Кипренский подчеркивает самое характерное в лице Швальбе: густые брови, крупный рот, тяжелые складки подбородка. Темные глаза становятся особенно глубокими и пристальными благодаря яркому свету на лице. Так под кистью живописца в контрастах света и тени рождается образ сильного, властного человека. Это впечатление дополняет массивная рука Швальбе, крепко сжимающая трость с тяжелым металлическим набалдашником. Борьба света и тени в портрете вызывает ощущение внутренней напряженности и суровой значительности образа.

Но если Кипренский в соответствии со своей художественной задачей драматизирует светотень, то в других живописных полотнах, например в портрете Т. С. Любатович, созданном К. А. Коровиным, свет и тень звучат в ином эмоциональном ключе.



О. А. Кипренский. Портрет отца художника.

Молодая артистка Мамонтовской оперы Татьяна Любатович сидит на подоконнике с книгой в руках. За нею — свежая зелень сада, освещенная солнцем. Коровин избегает резких контрастов света и тени; ему не нужна их драматическая сила, так как он стремится к образу лирическому, мягкому, женственному. Поэтому весь холст насыщен ровным сиянием света, который легко касается фигурки девушки и гаснет в прозрачных тенях ее платья. Этот свет, скользкий и неуловимый, подобен легкой улыбке, чуть тронувшей глаза и губы девушки. Там, куда он не достигает, возникает легкая прозрачная полутьма, которая мерцает серебром в зелени и наполняет воздухом складки платья. Мягкие неяркие переливы света и тени, их движение, вибрация сообщают этому полотну своеобразную музыкальность, раскрывающую лирический строй образа, созданного Коровиным.

Мы выбрали только два характерных примера решения светотени в картине, которые, разумеется, далеко не исчерпывают ее выразительных возможностей. Перелистайте эту книгу, посмотрите, какую различную эмоциональную нагрузку несет светотень в таких картинах, как «Меншиков в Березове» Сурикова, «Не ждали» Репина, «Тайная вечеря» Ге, «В гостях» Архипова.

До сих пор мы рассматривали живопись главным образом в плане выразительных возможностей цвета и света, их эмоционального воздействия. Действительно, живопись — это прежде всего цвет. Можно без преувеличения сказать, что подлинный живописец не только пишет, но и мыслит красками.

Однако арсенал выразительных средств живописца не исчерпывается цветом. Мысль и чувство художника выражают и другие элементы художественной формы и прежде всего композиция. Это слово в переводе на русский язык означает «сочинение», что самым точным образом определяет творческий характер работы художника.

История искусства не знает ни одной значительной картины, списанной с натуры, а не сочиненной. Истинный художник никогда не переносит на полотно в готовом виде картины и сцены, увиденные в жизни, потому что в них много лишнего, случайного, что противоречит замыслу живописца. «В картине,— писал французский художник Матисс,— каждый элемент должен быть зримым и призван играть предназначенную ему роль, главную или второстепенную. Все, что не приносит пользы картине, уже тем самым вредно». Поэтому, добиваясь большей глубины и выразительности, художник заново, по-своему, сочиняет виденное им в жизни.

Так, И. Е. Репин десятки раз наблюдал и писал бурлаков, тянувших ямку, но точно такой сцены, которая предстает перед нами в его знаменитой картине, он не видел. Это плод его творческой фантазии.

Опираясь на многочисленные этюды и волжские впечатления, Репин сочинил всю эту сцену с бурлаками так, чтобы сделать зримыми волновавшие его чувства и мысли. Он вытянул цепочкой ве-



И. Левитан. Поздняя осень.



К. А. К о р о в и н. Портрет Т. С. Любатович.

реницу бурлаков, стремясь передать их нескончаемое движение. Они проходят мимо нас из глубины картины; мы можем видеть каждого из них и в то же время воспринимаем ватагу бурлаков как целостную группу. В ее характерном силуэте ощущается тяжелая поступь и напряжение нечеловеческого труда.

Репин много раз писал бурлаков; есть у него и бурлаки на плоту, и бурлаки, идущие вброд, но только в этой картине, свободной от всего случайного и исключительного, ему удалось создать эпопею о жизни бурлацкого люда. Только здесь он приходит к большому художественному обобщению, создав типический образ, насыщенный глубоким социальным смыслом.

Композиция в изобразительном искусстве носит иной характер, чем в других видах искусства, например в литературе. Писатель располагает отдельные эпизоды своего романа или повести один за другим, в определенной последовательности. Композиция литературного произведения развивается во времени, у него есть и начало, и конец, и если мы прочли первую главу хорошего романа, то еще не знаем, чем кончится дело.

У картины нет ни начала, ни конца; она воспринимается вся сразу. В ней не может быть сменяющих друг друга эпизодов, так как действие ограничено рамками единого момента. Об этом хорошо сказал художник Н. Н. Ге: «Картина не слово. Она дает одну минуту, и в этой минуте должно быть все, — а нет — нет картины».

Если писатель может постепенно подводить к развязке событий, к кульминации действия своего романа или повести, то художник берет лишь один момент, но такой, в котором исчерпывающе раскрывается смысл изображаемого события. К тому же он не только выбирает наиболее характерный момент, но и строит свою картину таким образом, чтобы этот главный смысл был выражен с предельной ясностью и наглядностью. Примеры тому мы видели в «Анкор!» Фетодова, «Бурлаках» Репина и «Меншикове в Березове» Сурикова.

Так как действие в картине развивается не во времени, а в пространстве, то и композиция в живописи строится особым образом, она имеет пространственный характер. Художник добивается такого соотношения отдельных частей картины и такой взаимосвязи фигур и предметов в пространстве, которые наилучшим образом выражают его замысел.

В картине И. И. Левитана «Над вечным покоем» зрителя захватывает ощущение огромного пространства, которое одновременно воспринимает человеческий глаз. Перед ним раскрываются необъятные просторы земли и неба.

Линия горизонта делит картину на две равные части. Почти весь холст занимают хмурое небо и холодная гладь озера, воздействуя на зрителя суровым величием бескрайнего пейзажа. И только внизу, с краю пустынного острова, приютился заброшенный погост с деревянной церковкой и покосившимися крестами. Над ним, рав-



И. И. Левитан. Над вечным покоем.

нодушные ко всему, день за днем, год за годом — и так целую вечность — плывут далекие облака.

Эту картину не назовешь привычным словом «пейзаж», это скорее философская поэма, размышление о жизни и смерти, о вечном и неустанном движении природы. И добивается этого Левитан главным образом выразительностью композиции, раскрывающей строй чувств и переживаний, владевших художником.

В небольшой картине «Петр Первый» В. А. Серов использует тот же композиционный прием, но иначе. Здесь так же, как и у Левитана, горизонт делит картину на две равные половины, однако точка зрения, с которой художник смотрит на изображаемую сцену, противоположна левитановской.

Вместе с художником мы смотрим снизу на всю эту группу людей. Благодаря этому решительная фигура Петра вырастает на фоне холодного петербургского неба. Петр господствует в этой картине: он в самом центре холста, его четкий энергичный силуэт возвышается и над свитой, едва поспевающей за ним, и над мачтами дальних кораблей. Так Серов достигает значительности образа Петра.

Все прочие композиционные средства картины направлены к той же цели. Угловатый и порывистый, Петр идет стремительным, вла-



В. А. Серов. Петр Первый.

ственным шагом, попирая ногами болотистые невские берега. Он смотрит вдаль, туда, где открывается широкая панорама строительства новой столицы. Серов показывает лишь частицу этого строительства — какое-то здание в лесах да груды бревен, но этого достаточно: остальное досказывает взгляд Петра и его устремленная вперед фигура. Слева перед ним художник оставляет ничем не заполненное пространство; оно создает необходимую свободу и беспрепятственность быстрому движению Петра.

Правую часть картины занимает спешащая за царем свита, несколько согнутых фигурок, которые дополняют характеристику Петра. Они тоже видны силуэтом на фоне светлого неба, однако в них нет ничего величественного. Согнувшись от встречного ветра, которого не замечает Петр, они почти бегут, едва поспевая за быстро шагающим царем. Они нужны художнику только как фон, оттеняющий неукротимую энергию Петра. Недаром Серов дает свиту слитным силуэтом, никого не выделяя, а последняя фигура даже срезана краем картины — мы видим только уголок треуголки.

Здесь, как и в картине Левитана, композиция несет огромную смысловую нагрузку. Это не просто формальное построение картины, а образное воплощение мысли художника, его отношения к тому, что он воспроизводит.

Над композицией думают не только пейзажист или художник, пишущий многофигурную картину, она имеет не меньшее значение и для портретиста. Он тоже не просто «списывает» человека на холст, а сочиняет портрет.

В зависимости от замысла портрета он пишет либо лицо крупным планом, либо фигуру в рост, погрудно или поколленно. Он решает, писать ли ему в профиль или анфас, вместе с окружающей обстановкой, как Серов «Девочку с персиками», или на условном фоне, как «Протоиерей» у Репина. Он должен найти жест, движение, поворот головы портретируемого, в которых с наибольшей полнотой раскрывались бы черты его характера, его душевное состояние. Поэтому работа портретиста чаще всего начинается тоже с эскизных поисков композиции будущего портрета.

Вот перед нами две работы В. А. Серова: портрет А. М. Горького и карандашный набросок — первая мысль этого портрета. Давайте сравним их, чтобы понять, какими путями шел художник в поисках образа Горького.

В эскизе мы видим Горького в профиль; он с кем-то беседует, кого-то убеждает, прижав к груди руку. Он слегка склонился к невидимому собеседнику, и эта поза придает ему оттенок интимности, который, по-видимому, шел вразрез с задуманным Серовым образом Горького.

В портрете, исполненном маслом, Серов чуть-чуть изменил композицию, но это «чуть-чуть» вызвало к жизни совсем иной образ писателя.

Горький больше не склоняется к невидимому собеседнику; он резко обернулся и выпрямился, и это сразу же лишило его образ прежней камерности. Теперь он не только убеждает кого-то одного, а как бы обращается к широкой аудитории. Выразительный жест руки, прижатой к груди, усиливает это впечатление. Кроме силы убеждения, которая была и в эскизе, в облике писателя появилась сила возмущения и протеста.

Так Серов в канун революции 1905 года создает взволнованный образ писателя-буревестника.

Этот портрет свидетельствует об огромном мастерстве Серова-портретиста, о тонком чувстве композиции, о совершенном владении линией и силуэтом. Изображая фигуру Горького в сложном движении, Серов добивается взволнованности всех линий портрета и эмоциональной выразительности силуэта писателя. Именно эти художественные средства становятся основой образного решения портрета молодого Горького.

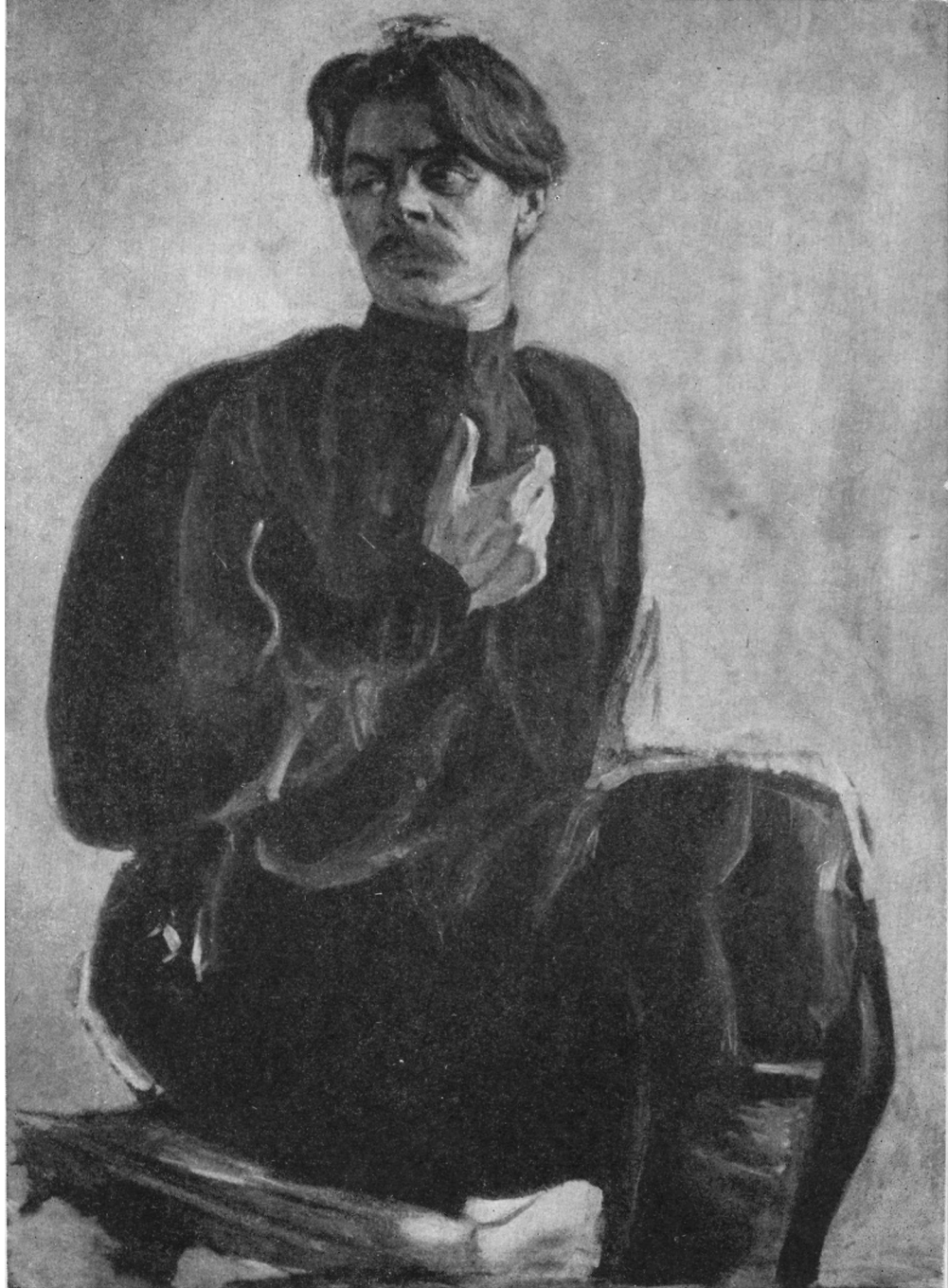
Художники всех времен и направлений всегда обращались к линии и силуэту как к самым действенным средствам своего искусства. Работая над композицией картины, они стремились к предельной простоте и выразительности линий, добиваясь того, чтобы картина «читалась» сразу, чтобы зритель в движении линий, во взаимоотношениях фигур, во всем строе композиции угадывал замысел художника.



В. А. Серов. Эскиз портрета А. М. Горького.

Высокое совершенство и выразительность линий мы встречаем в древнеегипетских фресках, в росписи греческих ваз, а также в живописи древнерусских иконописцев.

В Русском музее хранится огромная икона Андрея Рублева, изображающая апостола Павла с Евангелием в руках. Весь строй этого



В. А. Серов. Портрет А. М. Горького.

произведения противоположен серовскому портрету Горького. Серов стремился к взволнованности образа, Рублев — к умиротворенности, но оба они добивались этого выразительностью линий.

С изумительным совершенством Рублев вписывает фигуру апостола в узкий формат доски, стремясь к округлой плавности силуэта. Его апостол Павел как бы застыл в состоянии длительного размышления. Ничто не нарушает выражения внутренней сосредоточенности. Вы не найдете здесь резких поворотов, беспокойных линий или движений. Плавные линии иконы, нигде не прерываясь, легко и непринужденно очерчивают силуэт старца, погруженного в свои мысли.

Как много выражено одним лишь силуэтом! Сколько в нем тихой гармонии, душевного равновесия и старческой умиротворенности. Ниспадающий ритм складок одежды, подчеркнутый удлинением фигуры Павла, насыщает этот образ музыкальностью, присущей многим созданиям Рублева.

Это еще одно свойство произведений живописи, заслуживающее того, чтобы на нем остановиться подробнее. Ведь мы часто ощущаем своеобразную музыкальность живописных полотен, говорим о музыкальности линий и цвета, хотя и не всегда отдаем себе отчет в том, как возникает это впечатление.

О своеобразном музыкальном воздействии цвета, о его мажорном или минорном «звучании», о гармонических сочетаниях и цветовых контрастах уже говорилось в этой главе. Но музыкальное начало в живописи заключено не только в колорите картины, но и в ее композиционном решении. Его основу составляет ритмический строй композиции.

Ритм является не только достоянием музыки, он пронизывает буквально все искусства: мы встречаем его в скульптуре и архитектуре, в поэзии и прозе, в живописи и танце. Благодаря ему обнаруживается родственность всех искусств с музыкой.

Ритм в искусстве создается повторяемостью, чередованием различных элементов художественной формы — линий, звуков или движений — с определенными интервалами, только в музыке это интервалы во времени, а в живописи — в пространстве. Чередование цветовых пятен, света и тени, повторы форм и линий являются источником ритмического строя произведений живописи.

Нередко ритм в изобразительном искусстве приводит к гармонии, то есть к одновременному согласованному звучанию линий и форм, к их перекличке, и это создает впечатление музыкальности.

В живописи, как и в музыке, мы встречаемся с неисчерпаемым разнообразием ритмов: они могут быть резкими, стремительными, волевыми или, напротив, построенными на мягких, плавных переходах линий и форм. Часто ритмическая основа произведения бывает скрытой, едва ощутимой, иногда же она играет ведущую роль.

Чтобы представить себе диапазон выразительных возможностей ритмики в живописи, мы остановимся на двух контрастных произведениях с совершенно различным ритмическим строем.

А. Рылов. Осень на реке Тосно.





А. Рублев. Апостол Павел.

Одно из них — знаменитая «Троица» Андрея Рублева, созданная в начале XV века. Это произведение древнерусского иконописца пользуется мировой известностью и принадлежит к высочайшим созданиям художественного гения.

Рублев воспроизводит библейскую легенду, повествующую о том, как в дом Авраама пришли три усталых путника, три ангела, и были там радушно приняты хозяевами. С посохами в руках сидят они вокруг стола, а за ними мы видим дом Авраама и дуб, под сенью которого, по преданию, был накрыт стол с яствами. Эти условные детали, как принято в древнерусской живописи, должны обозначать место действия.

Непревзойденное мастерство Рублева выразилось в создании кристально ясной композиции, в которой все отдельные детали подчинены целому. Ее главная черта — согласованность всех частей и строгая уравновешенность, которой Рублев добивается прежде всего симметричностью двух крайних ангелов по отношению к центральной фигуре. Это впечатление дополняется еще тем, что все три фигуры вписаны в замкнутый круг, слегка удлинненный по вертикали, центром которого является рука среднего ангела, благословляющая стол.

Вся композиция «Троицы» насыщена плавной ритмикой движений и линий. Посмотрите на среднего ангела: гибкие линии его фигуры подчеркиваются множеством ритмических повторов. Голова ангела мягко склонилась влево, и это движение повторяется не только в линиях правой фигуры, но и в округлом рисунке крыльев и даже в наклоне дуба. Точно так же и благословляющая рука этого ангела получает много ритмических откликов в левой фигуре.

Ритмические повторы, пронизывающие все произведение, придают особую певучесть линиям «Троицы»; они — источник ее необыкновенной музыкальности и того задушевного, лирического строя, которым отличается это создание Рублева.

Второе произведение, на котором мы остановимся, — это картина советского художника А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда». В ней с наибольшей отчетливостью выступает ритмичность композиции как главное средство, выражающее замысел художника.

Дейнека изображает красногвардейский отряд, спешащий на фронт на защиту Петрограда. Ряд за рядом проходят мимо нас вооруженные рабочие, за ними открываются широкие просторы Невы с военными кораблями вдали.

Равные интервалы между рядами создают строгую размеренность движения, усиленную четким строем винтовок. Согласованные движения рабочих, пронизанные единым ритмом, зрительно воплощают внутреннюю энергию, решимость и целеустремленность защитников революционного Петрограда.

Дейнека вводит в композицию картины встречное движение, которое еще больше усиливает это общее впечатление. Сверху по мосту, навстречу рабочим, уходящим на фронт, бредут раненые. Замедленная, сбивчивая ритмика их движений оттеняет динамику



А. Рублев. Троица.

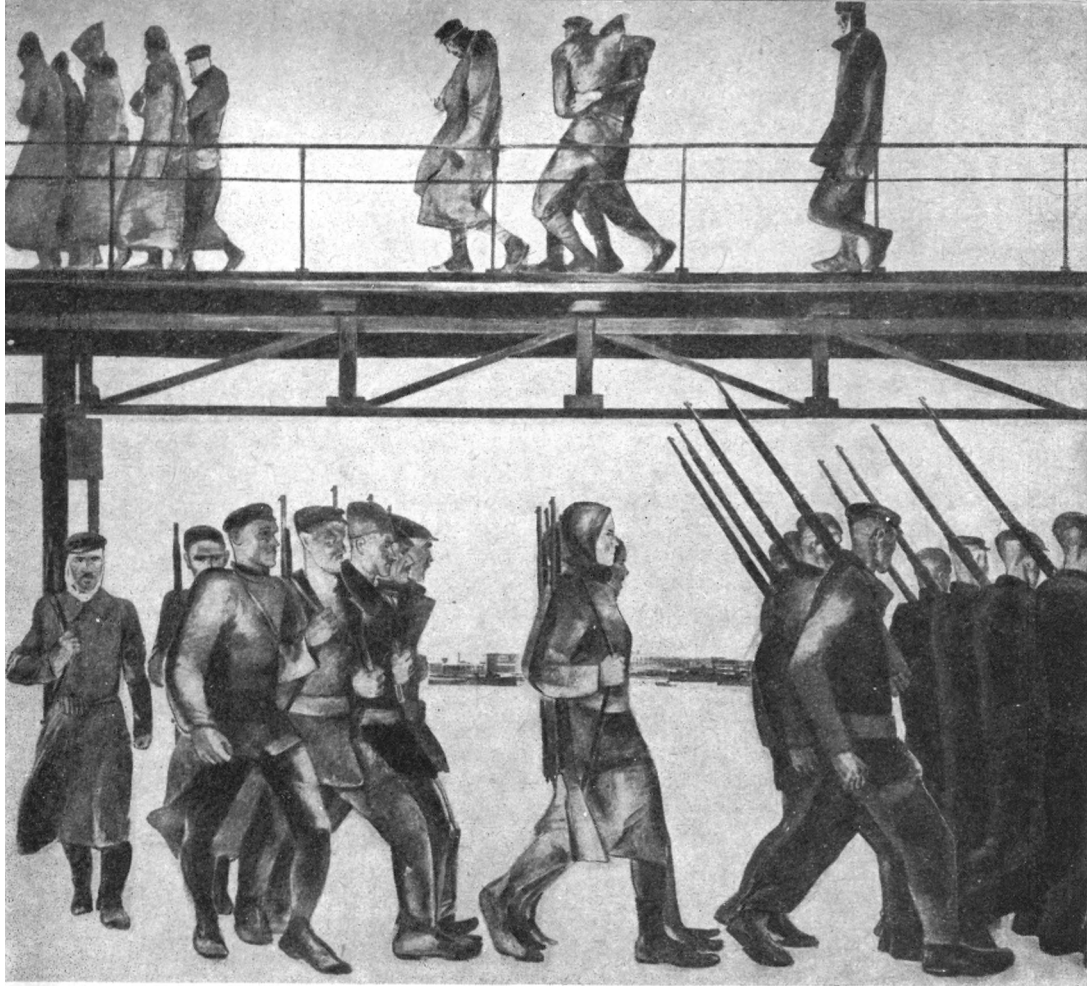


А. Рублев. Троица. Фрагмент иконы.

и твердую поступь рабочего отряда. Так, используя различные композиционные приемы, художник создает мужественный образ защитников революции.

«Оборона Петрограда» А. А. Дейнеки подводит нас к вопросу о монументальности в искусстве, последнему важному вопросу, который будет затронут в этой главе.

Монументальная живопись в буквальном смысле — это живопись на стене: главным образом это фреска, то есть настенная рос-



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда.

пись, исполненная по сырой штукатурке особыми красками, или мозаика, которую тоже можно отнести к живописи, хотя роль красок играют здесь маленькие кусочки цветного мрамора или стекла, так называемая смальта, из которой набирают изображение.

Монументальная живопись насчитывает много тысячелетий в своем развитии. Собственно говоря, живопись и возникает как монументальное искусство: ее первыми памятниками были изображения животных, выполненные на стенах пещер первобытным человеком. Вся древнейшая живопись была теснейшим образом связана со стенами, с архитектурой; лишь спустя многие тысячелетия появляются изображения в красках на доске или на холсте, — то, что получило позднее название «станкового искусства».

Высокого развития достигает монументальное искусство в древних культурах. Стены огромных египетских храмов и гробниц со-

хранили многочисленные фрески, поражающие своей монументальностью. Стенная живопись и мозаика украшали общественные здания и дворцы Греции и Рима. Величественные мозаики и фрески покрывали стены храмов Византии и древней Руси. И везде мы видим одну общую закономерность: фрески или мозаики непременно подчинены ансамблю архитектурного сооружения, подчинены стене, на которой они исполнены.

В отличие от них станковая живопись не связана с определенным местом; это картины, которые пишутся, как правило, без учета тех условий, в которых они будут находиться. Станковая картина ни в коем случае не может быть просто перенесена на стену, например, переведена в мозаику, потому что монументальное искусство предъявляет свои требования к живописи. Ему свойственны особые приемы, особый строй и образный язык.

Среди дореволюционных русских художников, в совершенстве владевших средствами монументального искусства, следует прежде всего назвать Александра Иванова. Широкому кругу читателей А. Иванов известен главным образом как автор картины «Явление Христа народу», однако в его творческом наследии есть еще одна блестящая страница — его библейские эскизы, принадлежащие к числу величайших созданий русского художественного гения.

В течение многих лет мечтал А. Иванов о создании в России «Храма человечества», монументального архитектурного сооружения, расписанного фресками, в которых отразились бы тысячелетние духовные искания человечества. Этот замысел не был осуществлен, но осталось свыше двухсот акварелей и рисунков на библейские сюжеты, эскизов намечавшихся стенных росписей, которые поражают торжественной и величавой монументальностью.

Когда А. Иванов создавал эти эскизы, он утратил уже былую религиозность, испытал глубокие разочарования в своей картине «Явление Христа народу», которой он посвятил долгие годы самоотверженного труда. Совсем иной стороной раскрылись перед ним библейские предания, утратившие для художника свой мистический смысл. Он смотрит на них как на мифологический эпос, в котором воплотилась мудрость древних народов; его волновал не религиозный характер этих легенд, а их глубоко человеческое содержание.

Неожиданная смерть оборвала работу А. Иванова над этими грандиозными замыслами, но и то, что он успел осуществить, — многочисленные эскизы будущих росписей — вошло в сокровищницу русской монументальной живописи.

Другим живописцем яркого монументального дарования был М. А. Врубель, создавший в восьмидесятых годах прошлого века ряд эскизов для росписи стен Владимирского собора в Киеве. К сожалению, они тоже остались неосуществленными: комиссию, принимавшую их, напугала сила выражения, присущая образам Врубеля. Но даже в эскизах, исполненных акварелью, эти замыслы художника являются непревзойденными образцами монументального искусства.



П. Д. Корин. Александр Невский.
Средняя часть триптиха

В современном советском искусстве в области монументальной живописи успешно работают А. А. Дейнека, А. А. Мыльников, П. Д. Корин и ряд других художников.

В чем же заключаются особенности этого искусства? Обратимся к примерам.

В 1942 году П. Д. Корин создал триптих «Александр Невский», произведение глубокой внутренней силы и значительности. Триптих Корина, написанный маслом на отдельных холстах, как пишутся станковые картины, обладает между тем свойствами подлинной монументальности.

Центральную часть его, изображающую Александра Невского, можно видеть в залах Третьяковской галереи. Художник стремился в этом полотне создать величественный образ защитника родины, и эта задача требовала особых выразительных средств и приемов. Корин добивается прежде всего предельной простоты и лаконизма композиционного решения, которые являются непременным условием монументальности. Он вписывает фигуру князя в узкий вертикальный холст, подчеркивающий удлиненность ее пропорций. При очень низком горизонте Александр Невский, написанный во весь рост, строгим силуэтом вырастает на фоне светлого облачного неба. Он стоит, опираясь на рукоять меча, весь закованный в стальные латы, под черным княжеским знаменем с ликом Христа на золотом фоне. Князь смотрит вдаль решительно и твердо, и его взгляду вторит грозное око Христа. Так рождается образ суровой и грозной силы, непреклонного мужества и твердости духа.

Позади князя виден стройный ряд воинов, застывших в ожидании, а еще дальше, за рекой и новгородской Софией, раскрывается равнинный русский пейзаж, родная земля, ради которой князь и дружина будут стоять насмерть. Эта мысль с удивительной образной силой пронизывает все полотно Корина.

«Я писал его в суровые годы войны,—вспоминал художник,—стремясь отразить непокорный, гордый дух нашего народа, который встал во весь свой гигантский рост».

Работая над этим холстом, художник в композиции и живописном строе картины использует великие традиции древнерусского монументального искусства. Гигантская фигура Александра Невского, написанная строго фронтально и крупным планом, как в русских иконах и фресках, сразу же внушает зрителю мысль о мужестве и стойкости народа, поднявшегося на борьбу. Стоящая в отдалении дружина тоже, как в древних иконах, дана художником в условном перспективном сокращении, что еще сильнее подчеркивает монументальность образа Александра Невского. Даже фигуры воинов, повторяющие друг друга, написаны с той же мерой условности, которую мы встречаем у древнерусских живописцев. Так большой современный художник обращается к живым художественным традициям своих далеких предков.

Живописному строю картины Корина, как и древним русским фрескам, присуща декоративная простота и лаконичность цвето-

вого решения: холодная синева стали и красный плащ князя, светлое серебристое небо и черное знамя с золотым нимбом вокруг лика Христа — вот главные цветовые отношения этого полотна, которые вызывают ощущение напряженности и сдержанной силы. Художник-монументалист стремится к предельной обобщенности цвета и формы, к немногословности образного языка. Корин пишет пейзаж и фигуру широко и свободно, кистью, скрадывающей ненужные детали и подробности ради выявления самого существенного. В монументальной живописи в полной мере проявляется одно из важнейших условий искусства: при минимальных средствах максимум выразительности. Особенности ее образного языка можно охарактеризовать в нескольких словах: предельный лаконизм, высокая степень обобщения и вытекающая отсюда условность формы, значительно большая, чем в станковой живописи.

Эта условность особенно значительна в мозаиках и фресках, которые должны быть в органическом единстве со стеной, на которой они исполнены, с общим строем архитектурного сооружения. Нельзя просто перенести на стену станковую картину, так как иллюзия глубины и пространства, присущая ей, «прорывает» стену и разрушает целостность архитектурного решения. Монументальная роспись должна соответствовать плоскости стены, а не противоречить ей, и художник не может не считаться с этими требованиями архитектуры. Вот почему в монументальных фресках и мозаиках мы встречаемся не с реальным пространством, уводящим глаз зрителя в глубину, а с упрощенной передачей пространства или вообще с условным плоскостным фоном. Мозаики Византии и древнего Киева выложены, как правило, по золотому фону стены, и само изображение человеческих фигур подчинено единой плоскости. Условный золотой фон, лишая изображение пространственной глубины, создает только один план — передний план, на котором вырисовываются эти фигуры. Если же художнику требуется изобразить одну фигуру позади другой, то есть в некоторой глубине, то он прибегает к условному приему, делая заднюю фигуру выше передней. Так возникает обратная перспектива, характерная для древнерусского монументального искусства, при которой предметы и фигуры людей по мере удаления не уменьшаются, как это наблюдается в действительности, а увеличиваются в своих размерах.

Современные художники, создавая фрески и мозаики, нередко обращаются к богатейшим традициям древнерусского монументального искусства. Например, в одной из мозаик, исполненной для ленинградского метро — «Выступление В. И. Ленина на Финляндском вокзале», мы встречаемся с условным золотым фоном, по которому выложена монументальная фигура В. И. Ленина. Авторы этой мозаики — ленинградские художники Мыльников и Королев.

Хотя монументальная живопись связана со стеной и возникает как стенная роспись, это не означает, что все свойства монументальной формы объясняются этой связью с архитектурой. Форма

в искусстве зависит от содержания, и монументальность определяется особым качеством содержания. Ее источником может стать далеко не всякое содержание. Вы не встретите в монументальном искусстве комических или сатирических образов, бытовых, будничных сценок или интимных мотивов, пронизанных лиризмом.

Источник монументальных образов — это возвышенный строй человеческой души, это выражение сильных и глубоких чувств, мыслей и переживаний. Мы встречаемся с образами трагическими, возвышенными, торжественными, героическими.

В 1946 году, сразу же по окончании Великой Отечественной войны, молодой живописец Андрей Мыльников написал монументальное полотно «Клятва балтийцев». Оно создавалось им для стен мавзолея, посвященного памяти героев-балтийцев, который предполагалось возвести на одном из островов Балтийского моря. Художник собирался перевести это полотно в вечный материал — мозаику.

...Тихий вечерний час. Гаснет полоска зари, отделившая глухую синеву моря от пасмурного неба. В скорбном молчании застыла группа моряков над телом убитого товарища. В немой неподвижности, накрытое военным флагом, оно распростерто на краю могилы. Последняя минута прощания. Каждый переживает ее по-своему, но все они, моряки, охвачены общим душевным состоянием, позволившим художнику назвать свою картину «Клятвой балтийцев».

Мыльников строит свою картину на резком композиционном контрасте. Длинный горизонтальный формат холста невольно вызывает ощущение вечного покоя, неподвижности, усиленное параллельными линиями носилок, на которых лежит убитый. Но этой параллельности линий резко противостоят фигуры балтийцев, пересекающие этот удлинённый холст. И это встречное движение вносит в скорбный строй картины мужественные, волевые ноты.

В каждом художественном произведении есть главная выразительная особенность, которая рождает образ, задуманный художником. Такой особенностью картины Мыльникова является темный силуэт моряков на фоне серого с вечерней желтизной неба. Как и в картине Корины, здесь очень низкий горизонт, рождающий ощущение значительности созданных художником образов.

Большие темные пятна фигур и силуэты групп сами по себе создают траурное ощущение, вызывают чувство суровое и скорбное. Склоненные и поднятые головы, повторы фигур и движений, чередование групп — все это создает сложный ритмический строй картины Мыльникова, ее эмоциональный рисунок. Такими образными приемами и средствами художник добивается того, что его картина начинает «звучать» как скорбный и торжественный реквием.

Монументальное искусство всегда связано с выражением положительных идеалов, в нем непременно раскрываются главные идеи времени. Таким было монументальное искусство древности; таким



А. А. Мильников. Клятва балтийцев.



А. А. Мыльников. Клятва балтийцев. Фрагмент.

было творчество М. А. Врубеля и Александра Иванова; таким остается оно и поныне. Две рассмотренные нами картины, принадлежащие кисти Корина и Мыльникова, современных советских художников, раскрывают в образной форме тему защиты родной земли от врага, тему героизма и самопожертвования во имя Родины.

Образы монументального искусства обладают огромной действенной силой благодаря сконцентрированности их содержания, отлитого в лаконичную форму. Им присуща удивительная цельность и сила выражения, а глубокое художественное обобщение придает им общечеловеческий смысл, не стареющий с веками.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЖИВОПИСИ

Пройдитесь по залам Третьяковской галереи или Русского музея. Всмотритесь внимательно в собранные здесь сокровища человеческого духа, воплощенные в красках, линиях, формах. Какое бесконечное богатство мыслей, чувств и переживаний вызывают эти полотна! Перед вами проходят страницы радости и горя, надежд и разочарований, светлой грусти и душевных страданий.

Диапазон выразительных возможностей живописи поистине безграничен: от безмятежного восприятия мира в натюрморте до трагических образов; от поэтических картин природы до глубоких философских обобщений; от образов реальных до фантастических.

И повсюду мы встречаемся с одной общей чертой, объединяющей эти разнохарактерные произведения: все они посвящены человеку как главному содержанию искусства, и те, где человек изображается непосредственно, и те, где он присутствует незримо.

Если предыдущая глава целиком была посвящена средствам художественного выражения, которыми владеет живописец, то теперь мы будем рассматривать живопись под углом ее содержания, чтобы наглядно представить себе круг выразительных возможностей этого искусства. С этой целью мы совершим своеобразную экскурсию в русское искусство, выбирая самые различные произведения, начиная с картин, отразивших современную художнику действительность, и прежде всего с портретов, в которых непосредственно и крупным планом воссоздан образ человека.

Портрету в русском искусстве принадлежит одно из самых почетных мест. Крупнейшие русские живописцы — Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский, О. А. Кипренский, И. Н. Крамской, В. А. Серов посвятили себя целиком или преимущественно портретному жанру. Не малое место занимал портрет и в творчестве таких художников, как К. П. Брюллов, В. Г. Перов, Н. Н. Ге, И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. А. Врубель, М. В. Нестеров и другие.

Начиная с XVIII века, в русском искусстве складывается национальная портретная школа, которой присущ глубокий гуманизм, выразившийся в пристальном интересе к человеку, к его внутрен-

нему миру и характеру, а также в особой честности взгляда на человека. Она заключается в том, что художник никогда не «улучшал» и не приукрашивал того, кто позировал ему. Лучшие русские портреты поражают неподкупной правдивостью своих характеристик, обнажавших подчас такие стороны души человека, которые он скрывает от всех и даже от самого себя. Поэтому нередко произведение портретиста становилось беспощадным приговором нравственному уродству человека. Мы уже сталкивались с одним из таких портретов — это репинский этюд Победоносцева.

Ни один из серьезных русских портретистов никогда не поступался глубиной постижения человеческого характера ради внешнего эффекта и виртуозности исполнения. Если и встречались художники, сочетавшие внешнее мастерство с поверхностным взглядом на человека, то они не оставили существенного следа в русском искусстве. Такая судьба постигла, например, Константина Маковского, автора блестящих, но пустых, салонных портретов.

Проникновенный психологизм, позволяющий заглянуть в тайники человеческой души, глубокая духовность — это черты, присущие многим портретам русских живописцев. Достаточно вспомнить портрет А. М. Горького кисти В. А. Серова, или репинские портреты В. М. Гаршина, М. П. Мусоргского и «Мужичка из робких».

Эти же качества отличают одно из лучших полотен В. Г. Перова — портрет Ф. М. Достоевского. В нем нет никакого внешнего блеска и живописных эффектов. Он написан в сдержанной гамме коричневых, серых и оливковых тонов; на темном фоне высветлены, как самое важное для создания образа, лицо и руки писателя.

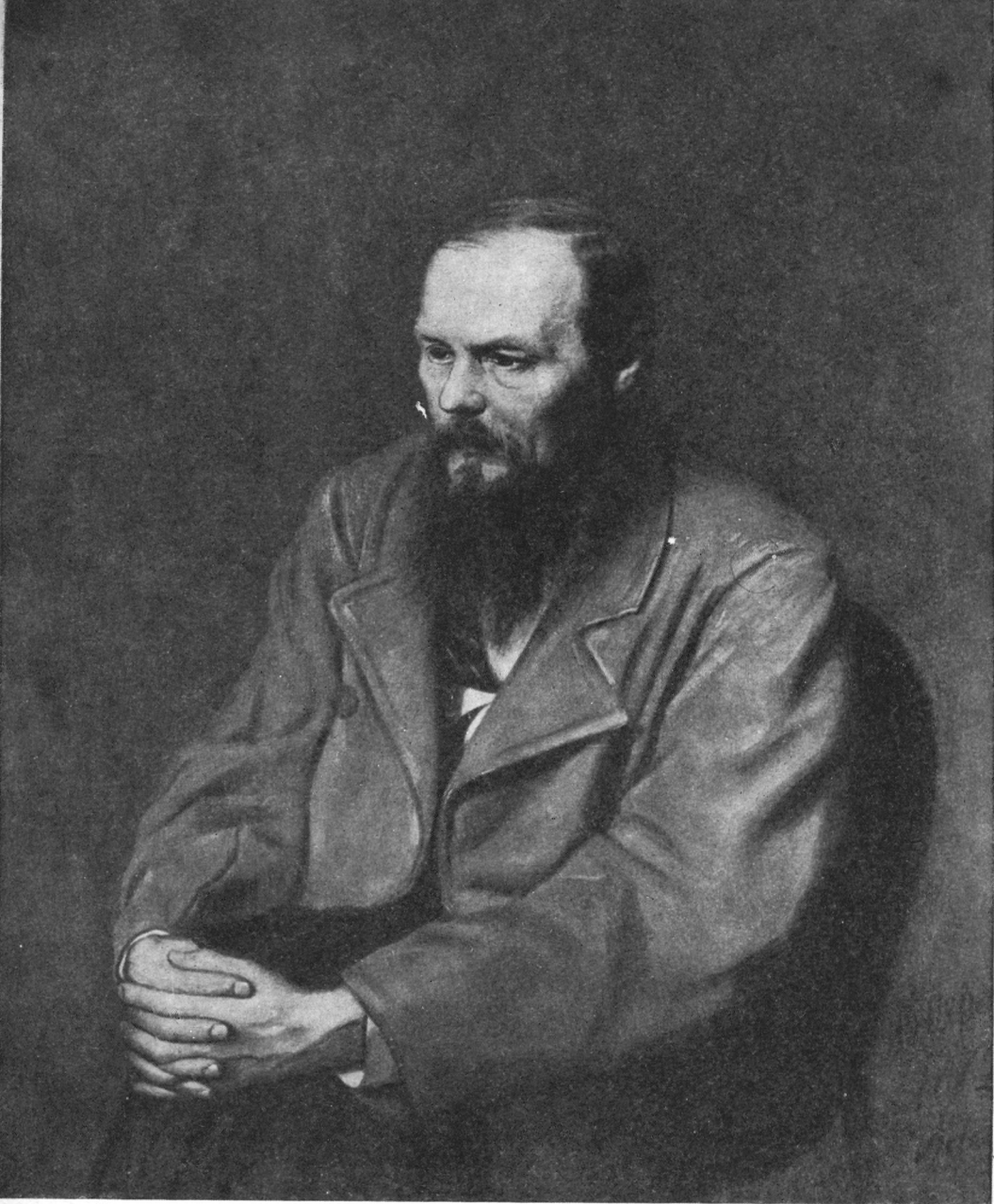
Достоевский сидит на стуле, охватив руками колено, и его лицо и характерная поза говорят о тяжелом раздумье. Он целиком поглощен этим состоянием; вы не найдете у него никакой связи с окружением, внешним миром. Он весь — воплощение внутренней сосредоточенности и замкнутости в себе.

И это не минутное состояние, в котором случайно застал его художник. Нет, это выражение напряженной и постоянной работы мысли, которая оставляет свои глубокие следы на лице человека. Мы не знаем, о чем он думает, но круг его мыслей бесконечно далек от узко личных интересов. Это лицо человека, который мучительно ищет в своей душе ответа на тревожные вопросы жизни.

Образ, созданный Перовым, сложен и противоречив, как само творчество писателя: в нем сила мысли и надломленность, чуткость души и болезненная обостренность восприятия. Думая о людях, живя их страданиями, Достоевский Перова тем не менее трагически одинок.

Как глубоко удалось заглянуть Перову в духовный мир такого внутренне сложного человека, как Достоевский! Какой чуткой душой и силой постижения должен обладать сам художник!

Посмотрите теперь на другой портрет — знаменитую «Девочку с персиками» В. А. Серова. Какой резкий контраст с предыдущим!



В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского.

Сколько здесь света и воздуха! От него веет безмятежным счастьем юности.

Серов открывает нам другую грань портретного искусства. Здесь нет сгущенного психологизма, стремления проникнуть в тайники человеческой души. Художник не философствует, не изучает





В. А. Серов. Девочка с персиками.

грань за гранью характер человека. Перед нами радостное и поэтическое восприятие человека, подкупающая прелесть которого в цельности и непосредственности взгляда на мир. Такой портрет можно написать только в юности: Серову в то время было двадцать два года.

Удивительно свободно, совсем не позируя, сидит за столом девочка в розовой кофточке, держа в руках золотистый персик. Тем-

ные волосы, золотясь на свету, обрамляют загорелое лицо с чуть проступающим румянцем. Ее карие глаза смотрят просто и внимательно; в них едва заметная улыбка, тронувшая и губы девочки. Во всем ее облике обаяние свежести, душевной ясности и чистоты.

Этому выражению отвечает и светлая, серебристая гамма, в которой написан портрет. Кажется, сами краски излучают то безмятежное счастье, которым светится образ девочки.

Серов достигает необычайной гармонии колорита, основанного на мягких переходах цвета, на нежных переливах жемчужных тонов. Он добивается почти акварельной прозрачности красок. И вся эта тонко сгармонированная живопись залита солнечным светом, льющимся в окна. Он окутывает всю фигуру девочки, и кажется, будто она сама излучает сияние.

Так Серов создает один из самых поэтических образов русской живописи.

В обоих рассмотренных портретах воспроизводится длительное состояние, в котором находится человек, но живопись способна передавать и быстрые движения души, внезапные порывы чувств, стремительные перевоплощения человека. Такой образ мы встречаем у Александра Иванова в одном из подготовительных этюдов к его картине «Явление Христа народу». Это голова раба, повторенная дважды на одном холсте.

«Явление Христа народу» было для А. Иванова делом всей его жизни; с этой картиной он долгие годы связывал смысл своего существования, ей отдавал лучшие силы ума и души. Работая над этим замыслом свыше двух десятилетий, художник исполнил сотни подготовительных этюдов и эскизов, показав пример необычайного подвижничества в искусстве. Ни лишения, ни одиночество и недоброжелательство не могли погасить его творческого горения.

Труд художника вдохновлялся гуманистической идеей всеобщего братства и счастья человечества, но путь к нему, по мысли А. Иванова, вел через религиозно-нравственное возрождение человека.

В соответствии с этой мыслью А. Иванов останавливается на наиболее драматическом моменте — первом появлении Христа перед народом. Иоанн Креститель, предсказавший близкий приход мессии, несущего людям освобождение от несправедливости и страданий, указывает на приближающегося Христа. Художник показывает смятение, которое прошло по толпе, слушавшей проповедника, быструю смену противоречивых чувств — от беззаветной радости до сомнения и неприкрытого скептицизма. И среди этой взволнованной толпы людей мы видим согнутую фигуру раба, сидящего на корточках, образ которого художник настойчиво искал в этюде.

Нужно сказать, что в этюде этот образ гораздо острее и трагичнее, чем в картине, где А. Иванов смягчил следы физического надругательства над человеком, неизбежную печать рабства. Это



В. А. Серов. Девочка с персиками. Фрагмент.

униженное до последней степени, забитое существо, почти утратившее человеческий облик. С клеймом на лбу и веревкой на шее, с вырванным глазом и выбитыми зубами — это воплощение рабства, которое, вытравя в человеке все человеческое, повергает его духовно и физически в полуживотное состояние.

И вот А. Иванов как проникновенный психолог передает момент духовного воскресения человека. Луч надежды, растущей и



А. А. Иванов. Этюд головы раба.

крепнувшей, мгновенно озарил лицо раба. Он еще не видит Христа, но уже поверил, поверил с силой отчаявшегося человека в его появление. Какой иступленной радостью светится глаз раба! В этом человеке проснулась давно утраченная вера в избавление, и он немело улыбается, может быть, первый раз в жизни. Но посмотрите, что это за улыбка! Это скорее трагическая гримаса, радость, смешанная с рыданием.

Образ такой потрясающей силы мог быть создан лишь величайшим гуманистом, художником благородной души, у которого человеческие страдания вызывали ответную боль.

На передвижной выставке 1878 года появилось одно из капитальнейших созданий И. Е. Репина — его портрет «Протодиакона». Воплощенный здесь образ абсолютно не совместим с теми портретными решениями, которые приводились до сих пор. Перед нами портрет иного плана, иного звучания, и это делает его особенно интересным для нас.

Репинский протодиакон сразу же поражает воображение зрителя чудовищной физической мощью, массивностью фигуры, занимающей весь холст. В облике этого человека, заросшего волосами до самых глаз, с грозными дугами густых бровей, есть что-то звероподобное.

Как копьё сжимает он длинный посох рукой. Другая рука, с короткими пухлыми пальцами, лежит, нет, не лежит, а бережно по-



И. Е. Репин. Протоиакон.

коится на животе, будто за нею скрывается нечто хрупкое, а не могучая утроба протодиакона. Какой густой бас, должно быть, вырывался из груди этого человека!

Но какой скудный интеллект выражает его лицо. Вы не найдете в нем следов внутренней жизни. Густая, плотная живопись портрета, выдержанная в золотисто-коричневых и черных тонах, дополняет впечатление грубой материальности образа. Какая пропасть отделяет его от образа ивановского раба! Один из них — страстный порыв человеческого духа, другой — торжествующая плоть, грубая и чувственная, лишенная всякой духовности.

Великолепную характеристику «Протодиакона» дал сам Репин в письме к И. Н. Крамскому: «А тип преинтересный! Это экстракт наших диаконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну иоту не полагается ничего духовного, весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный, как и сам обряд в большинстве случаев. Мне кажется, у нас дьякона есть единственный отголосок языческого жреца, славянского еще, и это мне всегда виделось в моем любезном диаконе — как самом типичном, самом страшном из всех диаконов».

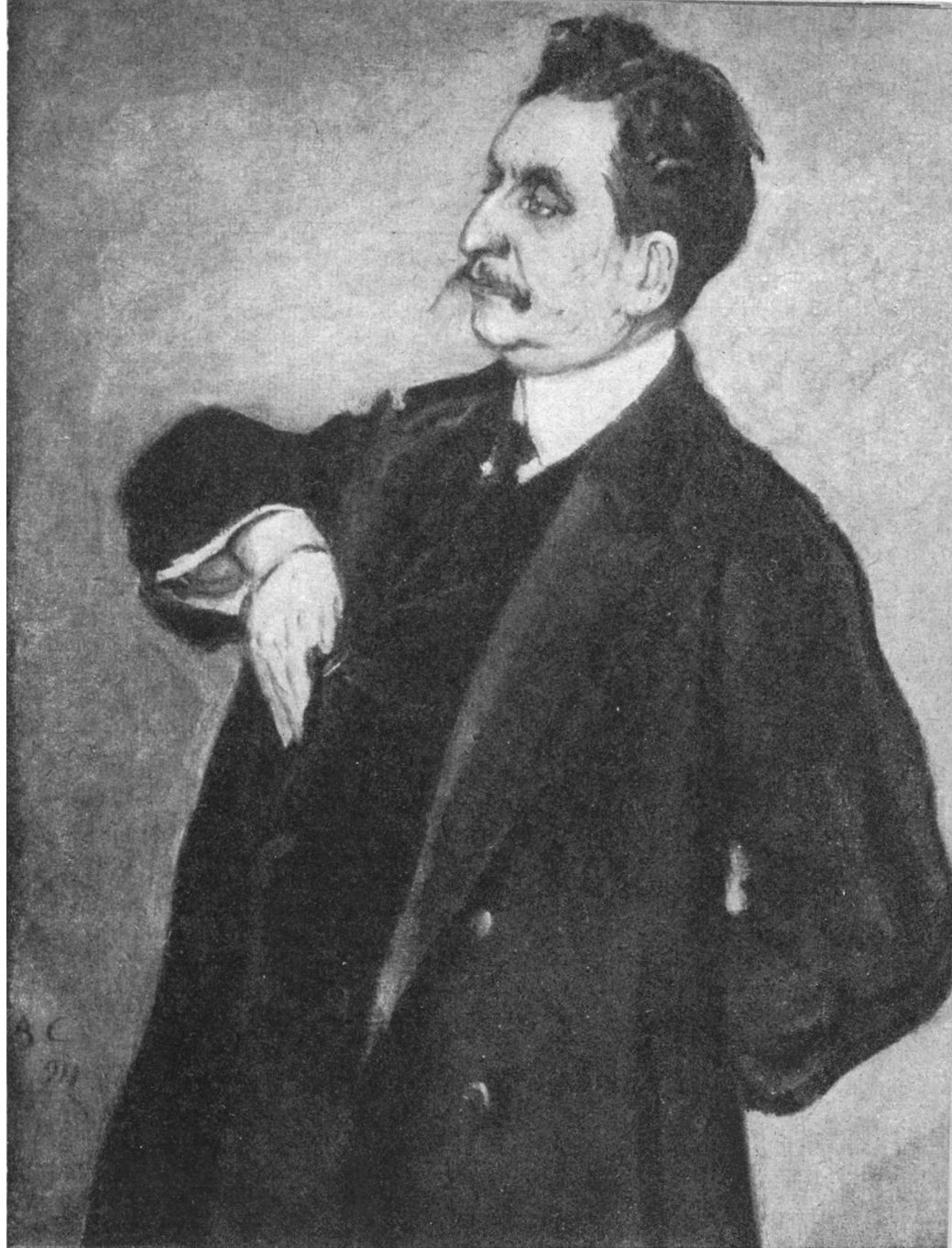
В основе этого образа — конкретное лицо, чугуевский протоиерей Иван Уланов, написанный с безусловным портретным сходством. Репин отмечал, что весь город Чугуев может засвидетельствовать полнейшее сходство с оригиналом.

И в то же время это не только Иван Уланов, которого знали чугуевские жители, это глубоко типический образ, знакомый всей дореволюционной России. Такова сила обобщения, присущая дарованию Репина. Она помогла художнику увидеть в индивидуальном типическое, оттенить в образе Ивана Уланова такие черты, которые превратили его в «экстракт» русских диаконов. Как это часто случалось в творчестве Репина, образ определенного человека, перерастая рамки портрета, приобретает обобщающий смысл. Недаром сам художник называл это живописное полотно не портретом, а картиной.

Такая же способность сгущать краски и делать акцент на самом существенном, что нередко ускользает от невнимательного взгляда, была свойственна и творчеству В. А. Серова. Как портретисту ему присуща удивительная многогранность; с редким артистизмом находил он для каждого образа особые выразительные средства и приемы. Перед нами уже прошли два его абсолютно различных портрета: поэтический образ «Девочки с персиками» и «Портрет Горького», насыщенный тонким психологизмом.

Многие портреты Серова, созданные в зрелые годы, поражают острой характерностью образа: двумя-тремя резкими штрихами он умел обнаружить то, что таилось в человеке.

Таков портрет В. О. Гиршмана, финансового магната предреволюционной эпохи, написанный художником в 1911 году. Он изобразил его в профиль, в резком и характерном движении: отки-



В. А. Серов. Портрет В. О. Гиршмана.

нувшись назад, с рукой за спиной, Гиришман достает что-то из кармана жилета.

Как выразительны бывают руки человека! Они нередко выдают то, что скрывает лицо. Один этот жест стоит целой биографии. Дочь художника О. В. Серова вспоминает: «Гиришман умолял папу убрать руку, которой он как бы доставал золотые из кармана. Папа не согласился, сказав: «Либо так, либо никак!» Портрет этот у Гиришманов висел в дальней комнате».

Все в этом человеке — и поза, и движение, и даже высоко зачесанные волосы — выдает самоуверенность денежного магната, который «может все». Но напрасно Гиришман величественно позирует перед Серовым, художник знает настоящую цену этим позам, он видит подлинную сущность этого человека, видит то, что скрывается за его барственной надменностью. В глазах портретиста это крупный хищник, цивилизованный и воспитанный, с холерным лицом и холодными глазами. Таким и воссоздает его кисть Серова.

Взгляд живописца, неприятие им этого человека с полной очевидностью выразились в этом портрете. Перед нами портрет — разоблачение, критическая сила которого имеет широкий социальный смысл. И в нем, как и в «Протодиаконе» И. Е. Репина, острота индивидуальной характеристики приводит художника к обобщению, к созданию типического образа.

Рядом с этим глубоко прозаическим образом, лишенным человеческой теплоты, какой светлый мир поэзии открывает портрет Н. И. Забелы, исполненный М. А. Врубелем. В нем все, и образ и пейзаж, пронизано тонкой одухотворенностью и лиризмом.

Жена художника Н. И. Забела, выдающаяся русская певица, обладала редким по красоте тембра лирическим сопрано. Она вошла в историю русской музыки как первая создательница сказочных образов в операх Н. А. Римского-Корсакова. Мечтательные и хрупкие создания композитора — Снегурочка, Волхова, Царевна-Лебедь — были близки внутреннему миру певицы; в ее исполнении фантастический колорит, присущий этим образам, соединялся с человеческой теплотой и задушевностью.

Все это нашло выражение в акварельном портрете Врубеля. Он создает образ небывалого прежде лирического звучания, насыщенный музыкальностью, какую вряд ли мы сможем найти в другом портрете.

Мечтательные глаза певицы, синие и широко раскрытые, придают ее лицу трогательное и немного грустное выражение, роднящее ее с образом Снегурочки.

Врубель пишет Н. И. Забелу на фоне светлых березок, в единении с природой, такой же нежной, светлой и чистой, как и созданный им образ. Эти березки — не просто фон, а своеобразный музыкальный аккомпанемент, дополняющий общее настроение.

Тончайшие переливы акварельных красок придают особую музыкальность колориту, в котором преобладают холодные, светло-лиловые тона. В них с удивительной прозрачностью раскрывается



М. А. Врубель. Портрет Н. И. Забелы-Врубеля.

хрупкая мечтательность образа и звучащие в портрете ноты светлой грусти.

Несколько портретов, рассмотренных нами, уже дают представление о той сложности и многогранности содержания, с которыми встречается зритель в живописи.

Но ведь портретное искусство выражает лишь часть того, что доступно кисти живописца. Не только жизнь отдельного человека, его внутренний мир, душевное состояние — ей подвластны картины общественной жизни в самых различных проявлениях, от будничных сцен до возвышенного и трагического. Глубины человеческого духа и мимолетные яркие впечатления, драматические столкновения характеров и тихая жизнь среди природы — все может волновать живописца и под его кистью приобретать общий интерес.

«Искусство не брезгливо,— писал А. И. Герцен,— оно все может изобразить, ставя на всем неизгладимую печать дара духа изящного и бескорыстно поднимая всякую случайность бытия, всякий звук и всякую форму: сонную лужу под деревом, вспорхнувшую птицу, лошадь на водопое, нищего мальчика, обожженного солнцем,— в уровень Мадонн и полубогов. От дикой, грозной фантазии ада и страшного суда до фламандской таверны с своим отвернувшимся мужиком, от «Фауста» до Фоблаза, от Requiem'a до «Камаринской» — все подлежит искусству».

Невозможно и сравнивать такие произведения живописи, как «Крестный ход» И. Е. Репина и «Розы и фиалки», натюрморт Константина Коровина, хранящийся в Третьяковской галерее. Одно из них — это целая эпопея народной жизни, диапазон другого бесконечно уже.

Но это не означает, что натюрморт Коровина «хуже» картины Репина. Нет, оба полотна написаны с блестящим мастерством, и содержание каждого из них выражено с непревзойденным совершенством. Все дело в том, что художники обращаются к разным сторонам окружающей их действительности: у Репина мы встречаемся с глубоким и широким охватом жизненных явлений, Коровин же раскрывает перед нами трепетную красоту природы. Эти картины затрагивают разные стороны нашей души, и обе имеют равное право на существование. Ведь и в музыке не все сводится к опере и симфонии, наряду с ними создаются песни, романсы и даже частушки.

Каждый жанр в живописи имеет свою специфику содержания, и то, что мы вправе требовать от таких картин, как «Крестный ход» Репина, неприложимо к пейзажу или натюрморту.

Но давайте снова обратимся к полотнам живописцев, к картинам, в которых отразилась жизнь, окружающая художника. Пусть они сами говорят за себя.

... Яркий летний день. В деревенской избе, залитой потоками солнечного света, сидят на лавках четыре молодые крестьянки. На столе — забытый самовар. Улыбаясь, они о чем-то весело и оживленно судачат.



А. Е. Архипов. В гостях.

От их праздничных одежд, горящих на солнце, — красных, малиновых, желтых — легли повсюду цветные рефлексы. Кажется, вся изба наполнена ликующими, звонкими красками, взятыми в полную силу. А в распахнутую дверь видна прохладная зелень лугов и серебристая полоска дальней реки...

Вот незамысловатый сюжет картины А. Е. Архипова «В гостях», в которой он ставит перед собой лишь одну задачу: вызвать у зрителя радостное ощущение полноты жизни. Глаз художника радуется полнокровной, звучной красочности мира. Художник любит смуглыми лицами женщин, их пестрыми одеждами, свежей зелению полей, на фоне которой так ярко горят красные и малиновые пятна платков. И это радостное восприятие мира в его цветовой полнозвучности неизбежно передается и зрителю.

Картина Архипова приоткрывает лишь маленький уголок деревенской жизни, ее праздничную сторону. Вы не найдете здесь широких обобщений: смысл картины не выходит за границы изображенного. Это частный случай, блестяще воплощенный в живописи.

Однако это не единственный и не главный путь в искусстве. Мы уже видели на примере «Анкор, еще анкор!» Федотова, как художник умеет от единичного факта перейти к большим психологическим и социальным обобщениям. То же драгоценное качество свойственно и лучшим картинам В. Г. Перова, воплотившим глубокие и тревожные мысли о жизни, волновавшие передовую часть русского общества в середине прошлого века.

Его картина «Последний каба́к у заставы», пожалуй, самое значительное полотно художника по силе обобщения и эмоциональности, которых он добивается только средствами живописи, не прибегая к чуждым ее природе литературным приемам, не сочиняя сложных сцен, в которых, как в театре, жесты, позы и мимика персонажей должны раскрывать смысл происходящего.

Что может быть проще и в то же время выразительнее этой увиденной в жизни картины: московская застава, каба́к «Расставанье», в окнах которого мерцают красные огоньки. В сумерках темными пятнами выглядят лошади: пара крестьянских розвальней брошена у дверей кабака. И так же брошена, забыта на улице молодая женщина; она ждет давно и безропотно, сжавшись в комок под холодным ветром.

Какой беспросветностью, щемящей тоской веет от этой картины! И как усиливают это чувство желтый тон закатного неба, пронзительный и холодный, и бесконечная дорога, теряющаяся за горизонтом.

«Последний каба́к у заставы» — это будничная сцена, которая повторялась день изо дня, год за годом, и ее страшный смысл в этой обыденности и повторяемости. Перов берет конкретный факт, но факт типический, в отличие от Архипова с его полотном «В гостях». И к тому же он оттеняет, усиливает типические черты этой сцены, сгущает настроение.

Отсюда совсем иной масштаб содержания у картины. Она не только тревожит наши чувства, но будит мысль, заставляет думать. Зритель ощущает, что это картина не только о забытой крестьянке, мерзнувшей у двери кабака. Нет, она о жизни народа, безысходной и поруганной, задавленной силами зла.

Так единичный факт в творчестве художника-мыслителя перерастает в глубокое социальное обобщение.

Русская живопись XIX века знает немало значительных полотен, в которых современная художнику жизнь раскрывается самыми существенными сторонами. Среди них картины И. Е. Репина как наиболее полное и многогранное выражение действительности занимают особое место.

Никто не умел так глубоко, с таким эпическим размахом показать жизнь народа, как это сделано в «Бурлаках», «Крестном ходе» и других картинах Репина. Он умел схватывать самое существо жизни во всех ее противоречиях и, как чуткий художник, обладавший острым чувством современности, стремился выразить важнейшие идеи своей эпохи.

В отличие от многих других художников Репин не прошел мимо той борьбы, которую вели революционеры-народники. Тема борьбы и трагической судьбы революционера, оторванного от народных масс, звучит в целом ряде его полотен. Среди них «Не ждали», «Сходка», «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди» и другие картины.



В. Г. П е р о в. Последний кабак у заставы.

В выборе сюжета Репин непременно останавливается на самых драматических моментах, позволяющих глубоко раскрыть человеческие характеры. Так, в картине «Не ждали» он изображает неожиданное возвращение политического из ссылки, когда уже все близкие утратили надежду на его освобождение.

Он входит в родной дом как-то неуверенно, робко, словно сам не веря в то, о чем мечтал долгие годы. Его появление вызвало в семье смятение, и Репин раскрывает перед нами целую гамму внезапно нахлынувших чувств, тонкие оттенки переживаний на лицах всех присутствующих, насыщая картину острым психологизмом.

Навстречу вошедшему поднялась старушка мать; не нужно видеть ее лицо, чтобы понять ее душевное состояние — так выразителен весь ее облик; она еще не верит случившемуся, но пройдет мгновение, и она, узнав сына, бросится к нему.

С удивительной чуткостью психолога Репин воспроизводит атмосферу радостного изумления, которое нарастает с каждым новым образом. Это чувство уже озарило лицо женщины, сидящей в глубине у рояля, и достигло апогея в образе мальчика. И эта общая взволнованность оттеняется резким психологическим кон-



И. Е. Репин. Не ждали.

трастом — сдержанным любопытством служанки, впустившей в комнату странного незнакомца.

И так же контрастны созданные Репиным образы детей. Мальчик — он постарше — сразу же, раньше всех узнал отца: он весь — порыв и радостное изумление; его лицо светится этим неожиданно нахлынувшим чувством. Реакция девочки совсем иная: она не помнит отца и замкнуто и как-то настороженно смотрит на незнакомого ей человека.

Вся эта драматическая сцена согрета теплотой и сердечностью; Репин пишет ее не как сторонний наблюдатель, а горячо сочувствуя семье революционера, переживая вместе с нею неожиданную радость.

Эмоционально выразителен свет в картине. Он не врывается в окна ликующими потоками, мягко струится он через стекла ве-



И. Е. Репин. Не ждали. Фрагмент.

ранды, придавая всему серебристый тон. Он окружает фигуру вошедшего, и кажется, будто его приход осветил эту бедную комнату.

Если живописец остро чувствует современность, то его полотна с годами приобретают значение исторических произведений, хотя художник воплотил в них то, что совершалось на его глазах. Такими страницами истории стали многие картины классиков русской живописи, в том числе и «Не ждали» Репина. И для этого не нужно, чтобы прошли десятки или сотни лет. Молодое советское искусство, насчитывающее всего лишь сорок лет существования, а это для искусства совсем немного, знает немало подобных произведений.

«Оборона Севастополя», монументальное полотно А. А. Дейнеки, создавалось по горячим следам событий. Художник написал картину в 1942 году, в самый тяжелый момент войны, когда Севастополь был еще в руках врага.

Теперь, спустя два десятилетия, мы воспринимаем это полотно как историческую эпопею о беспримерном героизме народа, вставшего на защиту Родины. Так происходит потому, что художник в одном частном моменте сумел воплотить главный смысл эпохи. Ведь глядя на картину Дейнеки, вы ощущаете, что это не просто

отдельный эпизод защиты города, а жестокая схватка двух сил, двух миров не на жизнь, а на смерть.

...Рушатся здания. Черные клубы дыма уходят в небо. Весь город охвачен огнем, и над ним день и ночь стоит буро-красное зарево. И в то же время белые плиты набережной, светлые стены домов залиты мирным солнцем, придающим всему розоватый оттенок. Это неожиданный контраст вызывает ощущение острого напряжения борьбы.

Идет жестокий бой, может быть, последний для защитников города. Горстка моряков-черноморцев бросилась в рукопашную схватку. Сколько ярости и порыва в их штыковом ударе!

Дейнека показывает лишь небольшую группу врагов, которые рвутся к берегу, но мы ощущаем, что вслед за ними, волна за волной движется лавина немецких войск. Смотрите, справа надвигается ряд штыков, срезанных краем картины.

Мы знаем: Севастополь был взят врагом, взят дорогой ценой, но это картина не о падении города, а о беспримерном мужестве людей, которые могут победить или умереть. В одном, но самом решительном эпизоде, когда до конца раскрывается человек, Дейнека воплотил дух борьбы, непримиримой, самоотверженной, которую вел весь советский народ.

Героический смысл картины ярко выражен в ее композиции. Во весь рост, в стремительном порыве изображен черноморец, бросающий связку гранат. Его сильная фигура, написанная во весь холст, противостоит натиску врага. У ног черноморца распростерт убитый немецкий солдат.

Так, в этом главном эпизоде, показанном крупным планом, раскрывается замысел художника. Это картина о людях, мужество которых не знает предела. Таких людей нельзя победить. Эта мысль, воплощенная в образах, прозвучала полным голосом в самый грозный год войны, вселяя уверенность в грядущей победе.

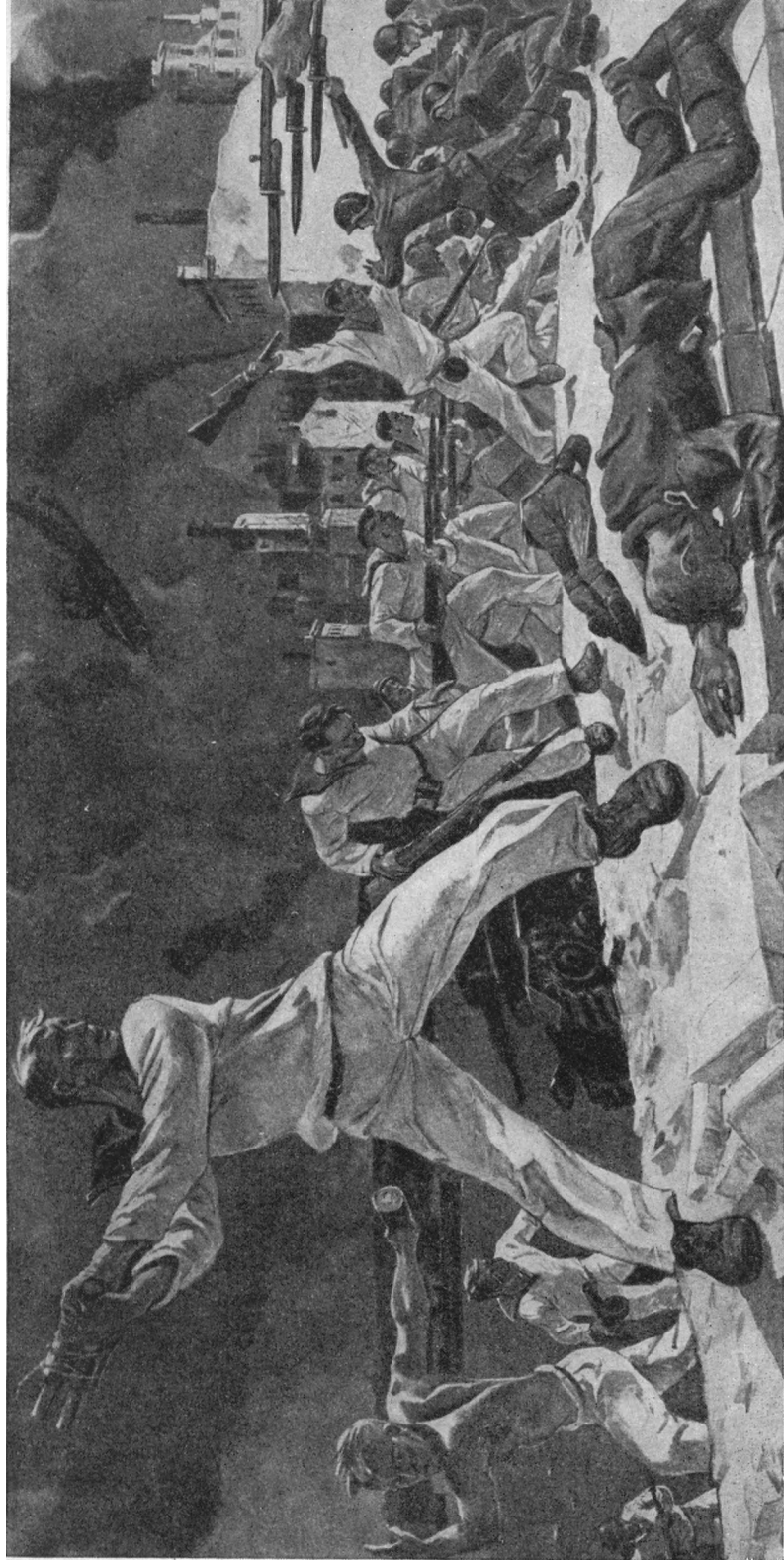
«Оборона Севастополя» Дейнеки — одно из самых мужественных и сильных полотен, посвященных Великой Отечественной войне. Оно написано как монументальная фреска, сдержанно и лаконично, с огромным обобщением цвета и формы. Его композиционный строй, полный динамики, легко воспринимается зрителем, так как он основан на контрастных сопоставлениях: светлые фигуры моряков выступают на темном фоне, темные фигуры немцев — на светлом. И это не просто формальный прием, а образное воплощение замысла — столкновение двух враждебных сил.

В 1957 году на Всесоюзной выставке в Москве появилась картина А. А. Мыльникова, в которой в образной форме выражен важнейший процесс нашей эпохи — пробуждение народов Востока к борьбе против колониального рабства. Это монументальное полотно так и называется — «Пробуждение».

В нем нет никакого повествовательного сюжета: в центре — группа негров, делегатов Черной Африки на одном из международных фестивалей. Они идут прямо на зрителя среди пестрой,



Георгий Победоносец. Новгородская школа XIV в.



А. А. Дейнека. Оборона Севастополя.



А. А. Дейнека. Оборона Севастополя. Фрагмент.

праздничной толпы, которая приветствует их на всех языках мира. Кругом яркие национальные одежды, флаги, руки, протянутые в знак солидарности.

Все значение этого живописного полотна в выразительности образов, воплотивших мысль художника, в взволнованности линий и красок, передающих душевный подъем. В ряде центральных фигур, в образе элегичной негритянской девушки, задумавшегося человека с цветком в руке, Мыльников раскрывает ведущую тему прорубления, достигающую высшего выражения в образе негра, идущего в центре. Это самая значительная фигура картины. В его облике — крепнущее сознание своей силы и человеческого достоинства.

Так живописец в образах, взятых из жизни, выражает главное содержание своей эпохи, ведущие идеи времени и идеалы человечества.

Но есть и другой путь для художника, когда глубокий общественный смысл живописных полотен воплощается иначе, в обра-



А. А. Мыльников. Пробуждение.

зах, лишенных внешней связи с современностью, в картинах, написанных на сюжеты фантастические. Не отражая современность непосредственно, эти полотна, тем не менее, нередко выражают идеалы целой эпохи. Таким воплощением гуманистических идеалов своего времени была, например, «Троица» Андрея Рублева, полотна великих мастеров Возрождения — Рафаэля, Леонардо да Винчи и Микельанджело. Для создания подобных произведений нужен философский склад ума, способность к широким образным обобщениям.

В этом русле развивалось творчество многих русских живописцев и прежде всего гениального Александра Иванова, сумевшего наполнить глубоким современным содержанием свои «Библейские эскизы» и «Явление Христа народу». Этой картиной он открыл новый путь в русской живописи, и вслед за ним пошли другие художники: И. Е. Репин в «Воскрешении дочери Иаира», Н. Н. Ге в «Тайной вечере», И. Н. Крамской, создавший «Христа в пустыне». В этих картинах, облеченная в форму евангельских легенд, билась живая мысль времени, воплощались лучшие идеалы эпохи, и это чутко воспринимали современники.

Около ста лет тому назад на выставке в Академии художеств появилась картина Н. Н. Ге «Тайная вечеря», которую можно видеть теперь в залах Русского музея. Она написана на сюжет евангельского предания, к которому на протяжении нескольких столетий обращались художники разных народов, в том числе и Леонардо да Винчи.

Картина Н. Н. Ге вызвала целую бурю споров и критических столкновений и стала событием в художественной жизни шестидесятых годов прошлого века. С негодованием встретили ее церковные круги и все, кто так или иначе входил в лагерь политической реакции. И напротив, восторженный прием был оказан ей в среде революционной демократии, в кругах «Современника», журнала Н. А. Некрасова и Н. Г. Чернышевского.

Почему же картина, написанная на сюжет, совершенно чуждый интересам этих кругов, вызвала у них такой прием? Все дело в том, что в старую евангельскую легенду, переосмыслив ее по-своему, Ге внес новую жизнь, наполнив ее новым содержанием, прогрессивными идеями своего времени.

Художник выбрал один из самых драматических моментов евангельской легенды — «Тайную вечерю» — последнюю встречу Христа с учениками. Он только что сказал свои последние слова: «Один из вас предаст меня», и все в этой комнате, где только что совершалась мирная трапеза, пришло в замешательство. Вы еще не успели понять происходящего, но уже ощущаете сгущенную атмосферу драмы. В высокое окно струится холодное лунное сияние, которое смешивается со светом невидимого светильника, создающим причудливую и беспокойную игру теней.

Справа, во весь рост, темная фигура Иуды, полная решимости и угрозы. Еще не все ученики осознали смысл его ухода, но уже апостол Петр в волнении встает из-за стола. Огромная тень от его фигуры метнулась по стене. С недоумением, не веря себе, смотрит вслед Иуде любимый ученик Христа юный Иоанн.

Как человеческую драму, как трагический конфликт воспроизводит эту евангельскую сцену художник. Перед нами не персонажи религиозного предания, а живые люди с человеческими характерами и страстями. Тем самым картина Ге, утрачивая всякое религиозное значение, получает нравственно-философский смысл, хорошо понятый современниками.



Н. Н. Ге. Тайная вечеря.

Среди всей этой напряженной сцены лишь один Христос внешне невозмутим. Погруженный в глубокое раздумье, он тяжело переживает предательство одного из учеников, несущее ему гибель.

Образ Христа в картине был особенно близок передовым кругам русского общества. Он поражал глубокой человечностью и той смелостью, с какой художник отказался от всяких признаков «божественности» и сверхъестественного в облике Христа. Интересно, что, создавая своего Христа, Ге придал его лицу сходство с Герценом, писателем, оказавшим на художника огромное идейное и нравственное влияние.

Современники Ге увидели в его картине глубокое общественное содержание, высокий нравственный смысл, воплощенный в образе Христа. Они поняли его душевное состояние и крепнущую в тяжелом раздумье готовность пойти на подвиг ради людей, несмотря на то, что на этом пути его ожидает трагическая гибель. Фигура Христа,— писал М. Е. Салтыков-Щедрин,— «поражает глубиной скорби... Это именно та прекрасная, просветленная сознанием скорбь, за которую открывается вся великость предстоящего подвига».

Так «Тайная вечеря» Ге, написанная на евангельский сюжет, стала выразителем лучших идеалов своего времени. Основная идея картины — готовность на жертву ради общего блага, ради идеалов добра и справедливости, оказалась близкой убеждениям революционно настроенных кругов русского общества.

В конце XIX века в русском искусстве возникает живой интерес к далекому прошлому русского народа, его преданиям и легендам, былинам и сказкам. Из этого поэтического источника черпали свои образы многие композиторы и художники — Н. А. Римский-Корсаков, В. М. Васнецов, М. А. Врубель и другие.

Одну из самых ярких страниц творчества М. А. Врубеля составляют произведения, созданные им на основе народной фантазии. Садко, Волхова, Снегурочка, сказочные богатыри, Пан и Царевна-Лебедь — все это сказочные образы, воплощенные Врубелем, в создании которых он не знал себе равных.

Этот художник обладал удивительным даром: его фантастические образы убеждают нас как сама действительность; редко кому удавалось достичь такого органического слияния реальности и фантастики.

...По темно-синему морю плавно скользит Царевна-Лебедь. В ее оперении нежные переливы голубых, сиреневых и розовых тонов — последние отблески уходящего дня. Впереди ее ждет таинственный остров, затянутый вечерней мглой, и лишь на высоком берегу рдеют сосны, готовые мгновенно погаснуть.

Царевна обернулась, как бы прощаясь, и в ее синих глазах, в загадочном взгляде нам чудится затаенная грусть, тревога и ожидание...

Бывают сказки, в которые не веришь, но сказочным образом Врубеля присуща особая убедительность, потому что в них фантастический элемент всегда согрет человеческой теплотой. У Врубеля нет страшных сказок, он всегда стремится уловить поэтический смысл сказки, ее человеческое содержание.

Никто еще до Врубеля не подходил так близко к самым истокам народной фантазии. В его полотнах мы встречаемся не только со сказочными сюжетами, как это нередко бывает, — в них выражен самый дух сказки, ее таинственная и чудесная атмосфера.

Среди различных жанров живописи особое место занимает трудное искусство исторического живописца. Недостаточно быть просто хорошим живописцем, чтобы писать исторические картины. Художник может превосходно знать историю, изучить быт, нравы, утварь, одежды какой-либо эпохи, а исторической картины у него все же может не получиться.

Для этого нужно обладать особым редким даром, своего рода историческим ясновидением. В воображении исторического живописца встают, как живые, картины прошлого; каким-то шестым чувством он умеет видеть, слышать и чувствовать то, что совершалось в далекие времена. Его полотна не только воскрешают внешность эпохи, — в них уловлен самый дух истории, который вы-



М. А. Врубель. Царевна-Лебедь.

зывает ощущение подлинности всего изображенного: кажется, что художник был очевидцем этих событий.

Такое ощущение вызывают, например, полотна В. И. Сурикова «Меншиков в Березове», «Покорение Сибири Ермаком», «Боярыня Морозова» и другие. В них все: строй чувств людей, психология народных масс, пейзаж — пронизано острым чувством истории; мы ощущаем дистанцию времени, века, которые отделяют нас от этих событий.

Это историческое чутье дается художникам, глубокими корнями связанным с народом, хранителем преданий и исторических традиций. Вглядываясь в сегодняшний день, такой художник различает в нем следы минувшего; он ощущает живую связь с прошлым, оно для него не мертвая страница истории, а источник настоящего, раскрывающий национальный склад характера, духовные и нравственные силы народа.

Русское искусство выдвинуло несколько крупных дарований в области исторической живописи, художников, глубоко национальных и самобытных. Каждому из них присущ свой неповторимый круг тем и образов.

В. И. Суриков в своих эпических полотнах раскрыл величественные страницы прошлого, показав народные массы в переломные моменты истории. «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Степан Разин» и «Покорение Сибири Ермаком» — это картины, посвященные историческим судьбам русского народа.

В. М. Васнецов создал своеобразный исторический жанр, оживив на полотне мир образов русских былин и исторических преданий.

Картины этих художников знакомы всем, поэтому мы коснемся подробнее творчества двух других живописцев, чьи дарования были не менее яркими и самобытными.

Один из них, А. П. Рябушкин, с достоверностью историка и проникновенностью поэта воссоздал в целом ряде картин своеобразную жизнь Москвы XVII века. В отличие от Сурикова с его народными драмами Рябушкина привлекает повседневность, бытовые сцены, в которых раскрывается старинный уклад жизни, еще не нарушенный петровскими реформами.

Основные картины Рябушкина, в которых полностью выразилось его оригинальное дарование, «Семья купца в XVII веке», «Свадебный поезд в Москве», «Едут», «Московская улица XVII века» и другие, можно видеть в залах Русского музея и Третьяковской галереи.

Эти полотна воскрешают неповторимый облик древней русской столицы с ее бревенчатыми домами, резными теремами и возвышающимися над ними белокаменными храмами в нарядном уборе кокошников. Московские улицы наполнены пестрым людом в ярких одеждах: кучкой столпились стрельцы, важно шествует боярин с супругой, легкой походкой спешат куда-то нарядные девушки.

Небольшой холст Рябушкина «Московская девушка XVII ве-



А. Рябушкин. Московская девушка XVII века.



Н. К. Р е р и х. Заморские гости.

ка» говорит о том, каким поэтическим даром обладал этот художник.

Пасмурный зимний день. Холодное, синевато-серое небо. По заснеженной московской улице быстрым шагом идет празднично одетая девушка, алые ленты развеваются за ее спиной. А в глубине картины — характерный пейзаж старой Москвы: покрытые чистым снегом крыши и стены собора, высоко вознесшего маленькие главки куполов.

От этого холста Рябушкина веет чистотой и свежестью восприятия: кажется, что художник видел наяву эту мимолетную сцену. По совершенству живописи это подлинная жемчужина: нежные краски картины — розовая шубка, подбитая коричневым мехом, зеленый рукав и алые ленты — создают радостную гармонию цвета, подчеркнутую белизной снега и мягким серебром пасмурного неба.

Совсем иной мир образов открывают полотна Н. К. Рериха, выдающегося русского художника, чье творчество получило мировую известность. Талант живописца сочетался у Рериха с глубоким умом мыслителя, точностью археолога и своеобразным поэтическим видением истории.

Его увлекала седая древность, далекие времена языческой Руси. В звонкой красочности его полотен с удивительной образностью

возникают перед нами картины жизни древних славянских племен. Здесь и строительство города, и славяне на Днепре, и зловещие языческие капища, возле которых седые старцы-ведуны, и помощники на берегу Северного моря, и морские набеги викингов. И всему этому, даже природе, в картинах Рериха присущ особый аромат древности и острое национальное чувство.

... По синему морю, среди зеленых островов плывут вереницей сказочные ладьи викингов. Ветер наполняет разноцветные паруса, нос ладьи, увешанной яркими щитами, режет упругую воду, разбивая на причудливые пятна отражение корабля. С криком несутся белые чайки, встречая ладьи викингов.

Это «Заморские гости» Рериха, настоящая историческая поэма в красках, воскрешающая на полотне чудесный мир древности.

Перед мореплавателями открываются далекие горизонты, неведомые страны, незнакомые острова с укрепленными поселениями. Чувство радостного изумления перед необъятностью мира выражено в самом живописном строе картины, в ее ликующих, праздничных красках. Рерих добивается необычайной декоративности цвета, положенного на холст большими звонкими пятнами: густая синева моря, светлая зелень берегов и голубая полоска неба, подчеркнутого темной линией высокого горизонта. И на этом фоне возникает, как сказочное видение, причудливая ладья с красными парусами. Ее неожиданные яркие краски, врываясь в холодную гамму тонов Северного моря, вызывают ощущение необычности и придают всему изображенному какой-то особый аромат древности, всегда присущий полотнам Рериха.

* * *

Обыкновенно принято заканчивать книгу выводами и подводить итоги всему сказанному. Но мы не будем этого делать — пусть это сделает сам читатель. Если он, познакомясь с этой книгой, станет уверенней разбираться в живописи, если она поможет ему понять своеобразие этого искусства, почувствовать неповторимость его художественного языка — это будет ее лучшим итогом, к которому стремился автор.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ

Архипов Абрам Ефимович (1862—1930)

Боровиковский Владимир Лукич (1757—1825)
Брюллов Карл Павлович (1799—1852)

Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926)
Винчи Леонардо да (1452—1519)
Врубель Михаил Александрович (1856—1910)

Ге Николай Николаевич (1831—1894)

Дейнека Александр Александрович (род. 1899)

Зарянко Сергей Константинович (1818—1870)

Иванов Александр Андреевич (1806—1858)

Кипренский Орест Адамович (1782—1836)
Кончаловский Петр Петрович (1876—1956)
Корин Павел Дмитриевич (род. 1892)
Коровин Константин Алексеевич (1861—1939)
Королев Александр Леонидович (род. 1922)
Крамской Иван Николаевич (1837—1887)
Куинджи Архип Иванович (1842—1910)
Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927)

Лактионов Александр Иванович (род. 1910)
Левитан Исаак Ильич (1860—1900)
Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822)

Маковский Владимир Егорович (1846—1920)
Маковский Константин Егорович (1839—1915)
Малявин Филипп Андреевич (1869—1940)
Матисс Анри (1869—1954)
Микельанджело Буонарроти (1475—1564)
Мыльников Андрей Андреевич (род. 1919)

Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942)
Нисский Георгий Григорьевич (род. 1903)

Остроухов Илья Семенович (1867—1929)

Перов Василий Григорьевич (1833—1882)
Рафаэль Санти (1483—1520)
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669)
Репин Илья Ефимович (1844—1930)
Рерих Николай Константинович (1874—1947)
Рублев Андрей (1360—1370 — ок. 1430)
Рылов Аркадий Александрович (1870—1939)
Рябушкин Андрей Петрович (1861—1904)

Сарьян Мартирос Сергеевич (род. 1880)
Серов Валентин Александрович (1865—1911)
Суриков Василий Иванович (1848—1916)

Федотов Павел Андреевич (1815—1852)

Шишкин Иван Иванович (1832—1898)

УКАЗАТЕЛЬ КАРТИН¹

- * Архипов А. В гостях (1915, ГРМ).
- * Врубель М. Пан (1899, ГТГ).
- * Врубель М. Портрет Н. И. Забелы-Врубель (1904, ГРМ).
- Врубель М. Сидящий Демон (1890, ГТГ).
- Врубель М. Сирень (1900, ГТГ).
- * Врубель М. Царевна-Лебедь (1900, ГТГ).
- Врубель М. Эскизы монументальных росписей Владимирского собора в Киеве (1887, Киевский музей русского искусства).
- * Ге Н. Тайная вечеря (1863, ГРМ).
- * Дейнека А. Оборона Петрограда (1928, Центральный музей Советской Армии, Москва).
- * Дейнека А. Оборона Севастополя (1942, ГРМ).
- * Зарянко С. Портрет Н. В. Сокуровой (1854, ГРМ).
- Иванов А. Библейские эскизы (1840—1850-е гг., ГТГ, ГРМ).
- * Иванов А. Этюд головы раба (1850-е г., ГРМ).
- Иванов А. Явление Христа народу (1837—1857, ГТГ).
- * Кипренский О. Портрет отца художника (1804, ГРМ).
- * Кончаловский П. Сирень (1939, ГРМ).
- * Корин П. Александр Невский. Триптих (1942—1943, ГТГ).
- * Коровин К. Портрет Т. С. Любатович (1880-е гг. ГРМ).
- Коровин К. Розы и фиалки (1912, ГТГ).
- Коровин К. Сирень (1915, ГРМ).
- Королев А., Мыльников А. Выступление В. И. Ленина на Финляндском вокзале. Мозаика (1958, Метро, станция «Площадь Ленина», Ленинград).
- Крамской И. Христос в пустыне (1872, ГТГ).
- * Кустодиев Б. Купчиха (1915, ГРМ).
- * Левитан И. Над вечным покоем (1894, ГТГ).
- * Левитан И. Поздняя осень (1898, ГРМ).
- Мыльников А., Королев А. Выступление В. И. Ленина на Финляндском вокзале. Мозаика (1958, Метро, станция «Площадь Ленина», Ленинград).
- * Мыльников А. Клятва балтийцев (1946, Музей Академии Художеств СССР).

¹ Звездочкой отмечены произведения, репродуцированные в книге.

- * Мыльников А. Пробуждение (1957, ГРМ).
- * Неизв. худ. Георгий Победоносец (XIV в., ГРМ).
- * Перов В. Портрет Ф. М. Достоевского (1872, ГТГ).
- * Перов В. Последний кабаk у заставы (1868, ГТГ).
- Рембрандт Х. Блудный сын (Ок. 1669, Гос. Эрмитаж).
- Репин И. Арест пропагандиста (1880—1892, ГТГ).
- Репин И. Бурлаки на Волге (1870—1873, ГРМ).
- Репин И. Воскрешение дочери Иаира (1871, ГРМ).
- Репин И. Заседание Государственного Совета (1901—1903, ГРМ).
- Репин И. Крестный ход в Курской губернии (1880—1883, ГТГ).
- Репин И. Мужичок из робких (1877, ГТГ).
- * Репин И. Не ждали (1884, ГТГ).
- Репин И. Отказ от исповеди (1880—1885, ГТГ).
- Репин И. Портрет В. М. Гаршина (1884, ГТГ).
- Репин И. Портрет М. П. Мусоргского (1881, ГТГ).
- * Репин И. Протоиакон (1877, ГТГ).
- Репин И. Сходка (1883, ГТГ).
- * Репин И. Этюд К. П. Победоносцева (1903, ГРМ).
- * Рерих Н. Заморские гости (1906, Гос. Оружейная палата, Москва).
- * Рублев А. Апостол Павел (1408, ГРМ).
- * Рублев А. Троица (XV в., ГТГ).
- * Рылов А. В голубом просторе (1918, ГТГ).
- * Рылов А. Осень на реке Тосно (1920, ГРМ).
- Рябушкин А. Едут (1901, ГРМ).
- * Рябушкин А. Московская девушка XVII в. (1903, ГРМ).
- Рябушкин А. Московская улица XVII в. (1896, ГРМ).
- Рябушкин А. Свадебный поезд в Москве (1901, ГТГ).
- Рябушкин А. Семья купца в XVII в. (1896, ГРМ).
- * Серов В. Девочка с персиками (1887, ГТГ).
- * Серов В. Петр Первый (1907, ГТГ).
- * Серов В. Портрет В. О. Гиршмана (1911, ГТГ).
- * Серов В. Портрет А. М. Горького (1904, Музей А. М. Горького, Москва).
- Серов В. Портрет М. Н. Ермоловой (1905, ГТГ).
- Серов В. Портрет Иды Рубинштейн (1910, ГРМ).
- Серов В. Портрет О. К. Орловой (1911, ГРМ).
- * Серов В. Эскиз портрета А. М. Горького (1904, ГТГ).
- Суриков В. Боярыня Морозова (1887, ГТГ).
- * Суриков В. Две женщины в деревенской избе (1881, ГТГ).
- * Суриков В. Меншиков в Березове (1883, ГТГ).
- Суриков В. Покорение Сибири Ермаком (1895, ГРМ).
- * Суриков В. Рисунок бюста Меншикова и набросок нижней части его лица (1882, ГТГ).
- Суриков В. Степан Разин (1907, ГРМ).
- * Суриков В. Эскиз «Меншикова в Березове» (1881, ГТГ).
- * Суриков В. Эскиз «Меншикова в Березове» (1882, ГТГ).
- * Суриков В. Этюд Невенгловского (1882, ГТГ).
- * Федотов П. Анкор, еще анкор! (Ок. 1851, ГТГ).
- * Федотов П. Н. П. Жданович за фортепьяно (1849—1850, ГРМ).

Условные сокращения:

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.
 ГРМ — Государственный Русский музей.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М. В., Предисловие к альбому «Андрей Рублев», изд. «Искусство», М., 1959.
2. Алпатов М. В., Ростовцев Н. Н., Искусство, Книга для чтения по истории живописи, скульптуры, архитектуры, Учпедгиз, М., 1958.
3. Алпатов М. В., Александр Иванов, изд. «Молодая гвардия», М., 1959.
4. Гомберг-Вержбинская Э. П., Врубель, изд. «Искусство», М., 1959.
5. Дмитриева Н., Предисловие к альбому «Николай Константинович Рерих», Изогиз, М., 1959.
6. Дружинин С. Н., В. И. Суриков, Изд. Гос. Третьяковской галереи, М., 1950.
7. Живова О. А., А. Е. Архипов, изд. «Искусство», М., 1959.
8. Журавлева Е., Предисловие к альбому «М. А. Врубель», Изогиз, 1958.
9. Иогансон Б., За мастерство в живописи, Изд. Академии художеств СССР, 1952.
10. Кравченко К., Петр Петрович Кончаловский, изд. «Искусство», М.—Л., 1949.
11. Крамской И. Н., Письма в двух томах, Изогиз, 1937.
12. Лебедев Г., Аркадий Александрович Рылов, изд. «Искусство», М., 1949.
13. Лещинский Я. Д., Павел Андреевич Федотов, Художник и поэт, изд. «Искусство», Л.—М., 1946.
14. Луначарский А. В., Статьи об искусстве, изд. «Искусство», М.—Л., 1941.
15. Мастера искусства об искусстве, Т — т. 1—4, Изогиз, 1933—1937.
16. Маца И. Л., А Дейнека, изд. «Советский художник», М., 1959.
17. Недошивин Г. А., Беседы о живописи, изд. «Молодая гвардия», М., 1959.
18. Неменский Б., Эстетическое воспитание — всему народу, журнал «Искусство», № 5, 1958.
19. Пикалев И., Борис Михайлович Кустодиев, изд. «Искусство», М., 1951.
20. Пророкова С., Репин, изд. «Молодая гвардия», М., 1958.
21. Соколова Н., Предисловие к альбому «Балентин Александрович Серов», Изогиз, М., 1959.
22. Харджиев Н. Судьба художника, изд. «Советский писатель», М., 1954 (о творчестве П. А. Федотова).
23. Юон К. Ф., Об искусстве, т. I, изд. «Советский художник», М., 1959.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр
От автора	2
Реальный мир и художественный образ	5
Образные средства живописи	27
Выразительные возможности живописи	6
Именной указатель художников	91
Указатель картин	93
Рекомендуемая литература	95

Евгений Федорович Ковтун

КАК СМОТРЕТЬ КАРТИНУ

Редактор *О. В. Волкова*. Обложка художника *Д. С. Данилова*. Художественный редактор *В. Б. Мухомович*. Технический редактор *Н. И. Аснина*. Корректор *В. А. Шрифтейлик*

Сдано в набор 21/III 1960 г. Подписано к печати 5/VII 1960 г. М-23375.
Формат бумаги 60 × 92¹/₁₆. Печ. л. 6,0 + вклейка 1 п. л. Уч.-изд. л. 7,16 +
+ вклейка 0,89. Тираж 58000 экз. Заказ 432. Цена 3 р. 35 к.

Ленинградское отделение Учпедгиза. Ленинград, Невский пр., 28

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза. Ленинград, Социалистическая, 14.

