

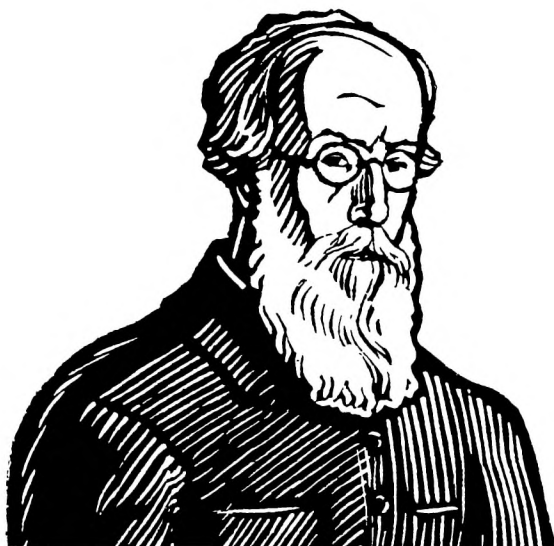
В.Ф.

В. А. Фаворский

Литературно-
теоретическое
наследие

В.Ф.

В.А.Фаворский
Литературно-теоретическое
наследие



В.А.Фаворский

**Литературно-теоретическое
наследие**

Теория композиции
Теория графики
О своей работе над книгой
О монументальном искусстве
Об оформлении спектакля
Рецензии, заметки
Интервью

Москва
Советский художник
1988

Составители
Е.Б.Мурина, Д.Д.Чебанова

Подготовка текста, научный аппарат
Д.Д.Чебановой

Рецензенты:
доктор исторических наук Г.К.Вагнер
искусствовед Е.С.Левитин

В оформлении использованы
гравюры и графические элементы
В.А.Фаворского

ББК 85.1

Ф $\frac{4901000000-096}{084(02)-88}$ КБ-9-58-88

ISBN 5-269-00094-6

© Издательство «Советский художник», 1988 г.

Содержание

От составителей	9
Г.К.Вагнер. Владимир Андреевич Фаворский — теоретик искусства	12
Основные даты жизни и творчества В.А.Фаворского	49

В.А.Фаворский Литературно-теоретическое наследие

Часть первая

Теория композиции

[О пространстве в живописи]. Из дипломной работы «Джотто и его предшественники». 1913	56
Вариант «Предисловия» к дипломной работе «Джотто и его предшественники». 1913	60
Об изобразительности в живописи. 1913—1915	62
О египетской архитектуре [Из лекций о египетском искусстве]. Ок. 1919 г.	67
Лекции по теории композиции. 1921—1922	71
Методическая записка к курсу «Теория композиции». 1924—1925	195
Методическая записка [к курсу «Теория композиции»] № 2. 1926	199
Об изобразительных поверхностях Вторая пол. 1920-х гг.	202
Схема взаимоотношений конструктивного и композиционного. Определение понятий «конструкция» и «композиция» Вторая пол. 1920-х гг.	205
Приложение: «О цвете и цветовых формах» Запись лекции В.А.Фаворского. Вторая пол. 1920-х гг.	206
О композиции. 1930—1932	210
[О построении, теме и цели курса «Теория композиции»]. 1934	223
Эпизоды из истории искусств (О выразительности художественной формы). 1962	225

Магический реализм. 1962	227
О художественной правде. 1963	232
Время в искусстве. 1963	234
Содержание формы. 1963	238
Об орнаменте. 1963	240
О стиле. 1963	243
Вопросы, возникающие в связи с композицией. 1963	245
Искусство тоже познает. 1964	253

Часть вторая

1. Теория графики

Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом. 1923	256
Кое-что о формальной стороне детской книги. 1926	269
Образ в пространственном и словесном искусстве. 1932	276
Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении. 1932—1934	287
[О плакате]. 1934	293
Лекция о рисунке. 1946	297
О графике как об основе книжного искусства (Опыт теории графики). 1954, 1960	309

2. О своей работе над книгой

Как я работал над «Джангром». 1940	334
Как я иллюстрировал «Слово о полку Игореве». 1953	339
Квintет Дмитрия Шостаковича. 1957	345
О работе над гравюрами к «Маленьким трагедиям» Пушкина. 1960	346
Об иллюстрациях к «Эгерии». 1963	352
О том, как я оформлял «Бориса Годунова» Пушкина. 1963	353
О «Новогодней ночи». 1963	356
Как я оформлял «Рассказы о животных» Л.Толстого. 1963	357
О Шекспире. 1964	360
К юбилею Лермонтова. 1964	361
Приложения	
1. Беседы с искусствоведом Е.С.Левитиным. 1961	362
2. Из бесед с кинорежиссером Ф.А.Тяпкиным. 1964	377

Часть третья

О монументальном искусстве

Организация стены росписью. 1929	380
[«Об оформлении города»]. Ок. 1930—1932 гг.	385
О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем. 1933	388
[«Каковы своеобразные стороны монументальной живописи»]. 1934	390
Предметность, масштабность, реализм. 1934	392
Поиски синтеза. 1934	393

[О синтезе искусств]. 1934	397
Живопись и архитектура. 1934	402
Выступление на Первом творческом совещании по вопросам синтеза пространственных искусств. 1934	406
Работа монументалиста. 1935	409
О росписи Дома моделей. 1935	412
Художественные задачи Проектной мастерской треста Госотделстрой. 1935	413
[«Приветствуя съезд архитекторов ...»]. 1937	415
Природа монументальной живописи. 1937	418
[«Что такое фасадничество»]. 1939—1941	420
Выступление на обсуждении деятельности Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1947	421
Мысли о монументальном искусстве. 1958	423
Как я впервые писал фреску (Слово на обсуждении монументальной выставки). 1962	425
Какой будет монументальная живопись? 1962	427
[«Мне кажется, синтез нужен»]. 1962	428

Часть четвертая

Об оформлении спектакля

«Двенадцатая ночь». МХТ II. 1933	432
Эпоха трех поколений. 1935	433
Беседа с молодыми художниками театра. 1938	434
Моя работа над оформлением спектакля. 1945	448
[Об оформлении спектакля]. 1953	450

Часть пятая

Рецензии, заметки, интервью...

Рецензия на рукопись книги Н.М.Тарабукина «Проблема пространства в живописи». Ок. 1922—1923 гг.	456
Забывать «игру в инженера» (Какому быть институту художеств?). 1932	457
Реализм в детском рисунке. 1934	459
О войне. 1941	463
[О Крымове]. 1954	465
[«О тенденциозности искусства»]. 1954	466
Какие вопросы следовало бы поднять на дискуссии и о положении нашего искусства. 1954	468
[«Мы сегодня чествуем Ивана Семеновича Ефимова ..»]. 1955	470
[О дискуссии «Традиция и новаторство»]. 1955	472
Об Александре Андреевиче Иванове. 1956	475
К съезду художников. (Против пассивного копирования). 1957	476
[«Мы читаем книгу «Слово о слове»...»]. 1957	477
Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских художников. 1957	478
Воспоминания о профессоре Холлоши. 1957	483

[«В чем суть искусства»]. 1957	486
Некоторые мысли о нашем искусстве. 1958	487
[О «художественной правдивости» и о «художественной честности»]. 1958	489
[О древнерусском искусстве]. 1959	489
То, что нужно сказать в телевизоре о искусстве для ребят. 1959	490
[«... По поводу абстрактного искусства»]. 1960	492
По поводу «абстрактивизма в искусстве». 1961	492
Что я хотел высказать на конференции Союза [художников] по искусствоведению. 1961	496
[Размышления об искусстве будущего]. 1961	497
Ответы на анкету журнала «Искусство». 1962	498
Глаз художника — глаз первооткрывателя. 1962	500
[По поводу присуждения Ленинской премии]. 1962	501
О рисунке. 1962	501
Для Пушкинского музея. 1963	502
Высказывание к международному кинофестивалю в Москве. 1963	503
О книге. («Так держать!»). 1963	504
Что меня характеризует как художника. 1963	504
О рисовальщиках. 1963	506
Для каталога собственной выставки. 1964	509
Речь на открытии собственной выставки. 1964	509
Примечания	511
Список литературно-теоретических трудов В.А.Фаворского	574
Книжные издания литературно-теоретических работ В.А.Фаворского	583
Именной указатель	584

От составителей

Настоящий сборник — первое специальное издание литературно-теоретического наследия профессора, действительного члена Академии художеств СССР, лауреата Ленинской премии, народного художника СССР Владимира Андреевича Фаворского (1886—1964).

Сборник охватывает различные по темам и жанрам литературно-теоретические работы Фаворского, созданные в период с 1913 по 1964 год. Это доклады, выступления и статьи, посвященные теоретическим проблемам искусствознания; интервью, беседы, заметки — отклики на актуальные вопросы художественной жизни; лекционные курсы, программы, методические разработки для преподавателей, учебные пособия для студентов, конспекты, тезисы лекций и т. д.; его воспоминания о художниках, письма, автобиографические и другие материалы.

Уже это простое перечисление показывает, что наследие Фаворского не укладывается в рамки традиционных для литературного творчества художников жанров, таких как воспоминания, рассказы о собственной художественной практике и творческой биографии. Фаворский предстает перед нами и как теоретик искусства, и как педагог, создавший собственную систему преподавания, и как общественный деятель — один из тех, чьими трудами создавалась и отстаивалась новая система художественного образования в стране, и как гражданин, активно участвующий в общественно-культурной жизни. И в каждой из областей своего творчества Фаворский выступал вполне профессионально.

Подобно тому как в своем художественном творчестве Фаворский тяготел к книжной и прикладной графике, монументальному и театральному искусству, то есть к видам искусства, непосредственно участвующим в формировании художественной среды для жизни и деятельности человека, так и в научной деятельности мастера мы находим прямую взаимосвязь его исследований с насущными проблемами современной художнику общественно-культурной жизни.

При всем разнообразии интересов Фаворского-искусствоведа можно выделить ряд ведущих тем, к которым на протяжении всей своей творческой жизни он обращался постоянно. Таковы теория композиции, теория графики, включающая как специальный раздел теорию ком-

позиции книги, и проблемы синтеза — в книжном, монументальном и театральном искусствах.

Именно это заставило составителей отказаться от хронологического принципа систематизации материалов и подчинить структуру сборника выявлению узловых проблем и тем, занимавших Фаворского — учебного, художника, педагога и представляющих интерес для современного читателя. Так сложился *тематический* принцип систематизации литературно-теоретического наследия Фаворского, определивший структуру настоящего сборника.

Теория художественного формообразования начинает занимать Фаворского уже в середине 10-х годов. Несколько позднее, в конце 10-х — начале 20-х годов, определяется его интерес к теории графического искусства как специальному разделу общей теории композиции; с этим же временем связано становление Фаворского как художника-гравера. Основные положения обеих теорий — «общей» и «специальной» (терминология Фаворского) — изложены им в лекционных курсах «Теория композиции» и «Теория графики», читавшихся во Вхутемасе-Вхутеине. К проблемам синтеза искусств Фаворский обращается с начала 30-х годов. К этому же времени относится начало систематической работы художника в области монументального и театрального искусства.

Указанной хронологической последовательностью обращения Фаворского к названным темам его исследований составители руководствовались, определяя порядок расположения частей в сборнике.

Первая часть — «Теория композиции» — объединяет материалы, освещающие общие проблемы изобразительного искусства.

Вторая часть состоит из разделов: 1) Теория графики и 2) О своей работе над книгой. В первом разделе собраны материалы, связанные со «специальной композицией» — прежде всего с композицией книги. Выделение второго раздела как самостоятельного продиктовано следующими соображениями. Книжная графика — основная область художественного творчества Фаворского, и в этом смысле выявление и группировка всех материалов такого рода представлялись составителям достаточно обоснованными. Кроме того, эти материалы по задачам и манере изложения достаточно резко отличаются от публикуемых в предшествующем разделе, так как большинство из них предназначалось для популярных многотиражных изданий. Будучи написанными в 50—60-е годы, то есть позднее большинства работ по теории графики, эти материалы и хронологически выделяются в самостоятельную группу.

Третья и четвертая части настоящего сборника объединяют материалы, связанные с проблемой синтеза в монументальном и театральном искусствах (сюда же включены рассказы Фаворского о его собственной творческой работе в этих областях). Подавляющее большинство этих материалов относится к 30-м годам.

Приложение содержит рецензии, заметки, интервью и тому подобные материалы, которые можно в целом охарактеризовать как отклики Фаворского на актуальные вопросы художественной жизни 50—60-х годов.

Положив в основу организации материалов тематический принцип,

в дальнейшем, при систематизации внутри частей сборника, составители придерживались хронологического принципа, который позволяет максимально приблизиться к пониманию эволюции взглядов Фаворского.

Работа над настоящим изданием была начата Е.Б.Муриной еще при жизни Фаворского. Тогда был определен и одобрен Фаворским основной состав сборника. В процессе последующей работы, уже после смерти мастера, состав сборника был значительно пополнен материалами из его архива, из частных собраний и государственных архивов. В результате издание приобрело характер полного собрания литературного наследия Фаворского. Вне сборника должны были остаться эпистолярное наследие художника и осуществленные им переводы трудов немецких исследователей А.Гильдебранда и К.Фолля, которые требуют специальных изданий. Однако разросшийся объем сборника превысил издательские возможности, и составители вынуждены были исключить из его состава большинство материалов, раскрывающих систему преподавания Фаворского, почти все заметки и воспоминания о художниках, а также некоторые ранее опубликованные его работы, в частности, ряд статей из его книги «Рассказы художника-гравера» (М., Детгиз, 1965), а кроме того, часть текстов дать в сокращенном виде. Вместе с тем не все купюры в публикуемых текстах Фаворского вызваны необходимостью сокращения объема издания. В определенные периоды жизни Фаворский много и часто выступал, но гораздо реже печатался, и это привело к тому, что в его работах встречаются повторения одних и тех же положений и примеров. Несмотря на ряд сокращений, сделанных составителями, полностью избежать повторов не удалось, а часто это оказывалось и нецелесообразным, так как одни и те же положения высказывались Фаворским в разное время и в разных контекстах, что придавало мысли автора новые нюансы. В конечном итоге такие повторы позволяют точнее понять мысль Фаворского. В 1963 году, принявшись за статью «О композиции», из которой впоследствии сформировалась работа «Вопросы, возникающие в связи с композицией», Фаворский начал ее словами: «Я опять говорю о композиции, в который раз. Может, это нехорошо, нужно бы найти прежние высказывания, проверить их. Но я опять повторяю свои мысли о композиции, и совершенно ясно — будет много знакомого, но, может быть, схематичнее, чем прежде, и кое-что скажу новое» *.

Научный аппарат сборника «Литературно-теоретическое наследие В.А.Фаворского» состоит из примечаний, вынесенных в специальный раздел в конце книги, основных дат жизни и творчества В.А.Фаворского, списка его литературно-теоретических трудов, составленного по хронологическому принципу, и именного указателя.

Составители выражают глубокую признательность Марии Владимировне Шаховской-Фаворской, предоставившей значительную часть публикуемых материалов, а также Ирине Георгиевне Коровай за постоянную и безотказную помощь в работе с рукописями. Особую благодарность составители приносят Евгению Семеновичу Левитину за полученные от него ценные научные консультации.

* Фаворский В.А. О композиции. 12 октября 1963 года. Архив семьи В.А.Фаворского (М.)

Владимир Андреевич Фаворский — теоретик искусства

Писать о Владимире Андреевиче Фаворском — теоретике искусства и очень почетно, и очень трудно. Почетно потому, что нет у нас (и не было) такого художника, который столь глубоко и всесторонне осмыслил бы основы изобразительного искусства, оставив после себя крупное теоретическое наследие. В этом отношении Фаворского можно сравнить с художниками-мыслителями эпохи Возрождения. Трудно же — в силу особой тонкости и аналитичности его мысли, нередко ставящей Фаворского на голову выше современных теоретиков искусства.

Я не льщу себя надеждой, что мне удастся преодолеть все эти трудности. Беря пример с самого Фаворского, могу лишь сказать его словами, что я «подходил к теоретическим вопросам возможно конкретнее». Это прежде всего обязывает внести уточнение в понятие теоретического.

Многие из затрагиваемых Фаворским вопросов эстетики тоже относятся к области теоретической. Например, вопрос о цельности художественного произведения, о значении и природе вчувствования, о признаках совершенства и т. п. Не случайно Фаворский иногда называл свои труды «практической эстетикой», заимствуя, возможно, такое определение у Г.Земпера¹. Вместе с тем Фаворский, несомненно отдававший себе отчет в том, что такое эстетика (хотя бы и «практическая») и что такое теория искусства, считал нужным подчеркнуть, что он «постоянно думал над теоретическими вопросами изобразительного искусства». Ряду наиболее капитальных своих штудий и лекционных курсов он дал недвусмысленные названия: «Теория композиции», «Теория графики», «Теория книги». Таким образом, и нам в этой краткой специальной статье нет никаких оснований растворять собственно теоретико-искусствоведческий интерес в общих эстетических рассуждениях, на которые к тому же Фаворский, очень экономно относящийся к своему литературному стилю, был довольно скуп. В конечном счете эстетика несомненно вкраплена почти во все рассуждения большого мастера, поскольку вне эстетического восприятия для него Мира как объекта творчества не существовало.

¹ *Земпер Готфрид*. Практическая эстетика. М., 1970. Первое издание этого труда вышло в 1860—1863 годах, второе — в 1878—1879 годах.

В лице Фаворского отечественное искусство имеет не просто художника, в силу многогранности своего таланта выступающего и в роли искусствоведа, как это было у Александра Бенуа¹. Нет. Он был в области искусствovedения таким же законченным профессионалом, как и в своем изобразительном творчестве. Здесь уместно напомнить, что, пребывая в Мюнхене в художественной школе профессора Ш.Холлоши (1906—1907), Фаворский одновременно «посещал университет по отделению сперва экономического, а потом искусствovedческому». По возвращении из-за границы (1907) Фаворский поступил в Московский университет, снова на искусствovedческое отделение, которое и окончил в 1913 году. Таким образом, за плечами Фаворского находится не менее 7—8 лет специально искусствovedческих занятий. Уже одно это говорит само за себя. Чем же были заполнены эти годы?

К глубочайшему сожалению, как раз университетский период жизни художника остается менее всего известным. В краткой автобиографии Фаворский написал, что в Мюнхене он слушал (Фаворский хорошо знал немецкий язык) Фуртвенглера, Карла Фолля и других. Что и как он слушал — об этом Фаворский не говорит. О московских учителях вообще нет ни строчки. Между тем художнику Холлоши Фаворский посвятил проникновенное воспоминание. Не следует ли из этого заключить, что углубленный интерес Фаворского к теоретическим вопросам изобразительного искусства был навеян вовсе не «немецкой школой» искусствovedения, а шел «изнутри», от философского склада ума, наконец от собственного художнического кредо? Нельзя пройти мимо замечания Фаворского, что в методе преподавания Холлоши ему запали в память требования «цельности и анализа», своеобразная «диалектическая противоречивость», которая, судя по всему, импонировала аналитическим способностям самого Фаворского. Во всяком случае об этом Фаворский вспоминает с «глубочайшей благодарностью» через полвека после возвращения из Мюнхена, что, в общем, довольно редко встречается у ставших знаменитыми учеников (даже любимых) по отношению к своим первым учителям.

Может быть, не стоило бы в этой вводной статье выискивать «исствovedческую генеалогию» Фаворского, если бы не укоренившееся мнение о влиянии на него именно «немецкой школы», в которой большую силу приобрел в те годы метод формального анализа. Как ни трудно разобраться (за отсутствием необходимых материалов) в этом вопросе, все же попытаюсь это сделать.

Адольфа Фуртвенглера Фаворский слушал в Мюнхенском университете за один-два года до смерти знаменитого археолога (1907 г.), прославившегося своими раскопками в Ольвии. Его многочисленные труды по греческой скульптуре и живописи, равно как и замечательное собрание скульптуры в мюнхенской Глиптотеке (примерно в те же годы его усердно изучал Игорь Грабарь), конечно, должны были многое дать молодому Фаворскому в смысле раскрытия бессмертной красоты эллинства. Но особыми стимулами к теоретическим построе-

¹ Известно, что сам Александр Бенуа называл себя по общему образованию — юристом, а по художественному — автодидактом, то есть самоучкой. — Александр Бенуа размышляет... М., 1968, с. 41.

ниям Фаворского они вряд ли могли послужить. Все это была прежде всего картина древней жизни.

Несколько ближе к теории был Карл Фолль, занимавшийся сравнительным изучением произведений живописи и вопросами атрибуции. Его работа относительно подлинности четверостишия на знаменитом Гентском алтаре Яна ван Эйка как раз в эти годы оказалась в центре научной дискуссии¹. Но и курс Карла Фолля был тоже историческим. И хотя Фаворский перевел труд Фолля, но он не оставил заметного следа на характере и направлении его искусствоведческих интересов. Как бы то ни было, но первые мюнхенские встречи Фаворского с немецкими профессорами не привели его к усвоению тех «длинных и нудных разглагольствований», которые В.Н.Лазарев считал типичными для искусствоведов, прошедших «немецкую выучку»². Мышление и литературный стиль В.А.Фаворского на всю жизнь сохранили поразительную сконцентрированность.

Особый интерес представляет вопрос: какое влияние на Фаворского могла оказать художественная жизнь Мюнхена? Франц Меринг в свое время писал, что Мюнхен не был Дрезденом, который шел «впереди всех немецких городов в области искусства»³. Но к рубежу XIX и XX веков положение, видимо, изменилось. Хотя И.Е.Репин со свойственной ему экспансивностью сначала назвал Мюнхен «захолустьем» (по сравнению с Парижем), но тут же признал его «германской теплицей искусства», даже «Афинами Германии»⁴. Именно столица Баварии начала XX века была средоточием новых движений в искусстве. «В Мюнхене свобода художественных исканий была, естественно, значительно большей уже в силу многолетней традиции»⁵. Он стал родиной знаменитого «Сецессиона» — художественного объединения молодых художников, которых В.В.Стасов сравнивал с «передвижниками-протестантами»⁶, но которые на самом деле выступали не только против традиционного академизма, но и против принципов, характерных для любимого В.В.Стасовым передвижничества. Внутри «Сецессиона» рождался новый стиль — модерн. Мимо «Сецессиона» не прошли многие из русских художников, пребывавших в мюнхенских мастерских, но почти все они вынесли оттуда прежде всего своеобразный стилизм, за которым не было никакой серьезной теории. Фаворский, с его развитым чувством художественной цельности, с его увлечением строгим лаконичным языком старонемецкой гравюры, был застрахован от подобного влияния модерна. Но это не значит, что его не увлекало то яркое движение передовой творческой мысли к новому синтезу искусств, которое выразилось в широких эстетических программах Р.Вагнера, Г.Земпера, У.Морриса⁷. Как бы ни были утопичны эти программы, но в них содержалось немало плодотворного.

¹ Гершензон-Чегодаева Н. Западная наука XX века о братьях ван Эйк. — Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. М., 1977, с. 76 и сл.

² Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978, с. 305.

³ Меринг Франц. Литературно-критические статьи. М.—Л., 1934, с. 499.

⁴ Репин И.Е. Далекое близкое. М.—Л., 1937, с. 532—534.

⁵ Тихомиров А. Экспрессионизм. — В кн.: Модернизм. М., 1980, с. 43.

⁶ Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры. М., 1962, т. I, с. 263.

⁷ См. подробно: Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982, с. 13 и сл.

За их субъективизмом Фаворский словно угадал тот великий «принцип целостности», который был усвоен им из уроков Ш.Холлоши.

Нельзя сказать, что, вернувшись из Мюнхена и поступив в Московский университет, Фаворский оказался в какой-то провинции. Художественная Москва 1900-х годов, по словам Б.Пастернака, «обгоняя Петербург», «дала начало новому русскому искусству, — искусству большого города, молодому, современному, свежему»¹. Искусство это явило собой «буйный рост молодых художественных групп, выставок, организаций. «Бубновый валет», «Ослиный хвост», футуристы и кубисты. Диспуты, шум, порою скандалы или драмы. Серьезное и несерьезное. Общая предгрозовая атмосфера...» — так вспоминает о Москве 1910-х годов А.А.Сидоров².

И вот в этой обстановке «разъедающему духу анализа» Фаворский «противопоставляет дух синтеза»³. Как это произошло? Вряд ли здесь сыграли роль одни мюнхенские впечатления. Мы должны вспомнить о трех ярких фигурах Московского университета, силу культурного влияния которых не могли не испытать на себе ни А.А.Сидоров, ни А.Г.Габричевский, ни Б.Р.Вишпер, ни А.И.Некрасов, ни А.В.Бакушинский, ни В.А.Фаворский. Это были профессора И.В.Цветаев, В.К.Мальмберг и Н.И.Романов.

В 1912 году в Москве был открыт созданный силами И.В.Цветаева «Музей изящных искусств при Московском университете», ставший, по словам А.А.Сидорова, «основной «школой» искусствоведения». Музей, как вспоминает А.А.Сидоров, предназначался «для нас, в первую очередь для Университета, для специалистов по истории искусства...»⁴. Он близился к окончанию и открылся на глазах Фаворского, которого не мог не захватить дух классики, утверждаемый и самоотверженно пропагандируемый И.В.Цветаевым. Недаром много позднее Фаворский подчеркивает в Автобиографии свою «склонность к скульптуре».

В.К.Мальмберг продолжал в университете ту линию, которую в Мюнхене проводил А.Фуртвенглер. Никто так тонко не раскрывал сути единства содержания и формы в греческой вазописи, как этот хранитель античности.

Наконец, Н.И.Романов был лучшим знатоком духовного мира Древней Руси, великое живописное искусство которой как раз в 1913 году впервые открылось зрителям на московской выставке в Деловом дворе⁵.

Как бы то ни было, но не вызывает никаких сомнений то, что к своим первым теоретическим штудиям Фаворский подходил солидно вооруженным. Показательно при этом, что привлекли его не отвлеченно-философские вопросы эстетики, не проблемы «художественной воли», даже не вопросы стилистической формы как таковой (напомню, что в 1912 году в русском переводе вышла книга Г.Вёльфлина «Классическое искусство»), а основные законы изображения на плоскости,

¹ Пастернак Борис. Люди и положения. — Новый мир, 1967, № 1, с. 208.

² Сидоров А.А. В преддверии советского искусствознания. — Искусство, 1975, № 6, с. 45.

³ Алтагов М. Мастерство Фаворского. — Книга о Владимире Фаворском. М., 1967, с. 9.

⁴ Сидоров А.А. Указ. соч., с. 45.

⁵ Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году. М., 1913.

без чего Фаворский, видимо, не мыслил существования изобразительного искусства.

Теоретическое формирование этих законов происходило у Фаворского, очевидно, уже в процессе слушания университетских лекций. Его дипломная работа, посвященная Джотто и его предшественникам (1913 г.), обнаруживает много из того, что составит искусствovedческое кредо мастера. Это надо всячески подчеркнуть, так как очень часто любят отмечать зависимость Фаворского-теоретика от А.Гильдебранда, П.А.Флоренского и других. Как увидим ниже, Фаворский создавал свою теорию не на пустом месте (так вообще не бывает в истории любой науки), но адаптация им предшествующих и современных знаний была весьма самостоятельной и даже критической.

Естественно, что главный интерес Фаворского составляла проблема пространства. Он еще не придавал ей философского оттенка, что произойдет несколько позднее, в середине 1920-х годов, но, анализируя художественное пространство в живописи, Фаворский нисколько не сомневался в том, что оно отражает объективное пространство, иначе ни о какой теории не могло быть и речи.

Как преимущественно живописец и график Фаворский несколько преувеличивает «аванпостную» роль живописи в организации пространственного хаоса. С исторической точки зрения, эту роль надо было бы отдать архитектуре. Тогда, между прочим, Фаворский не утверждал бы, что первичной объемной формой был куб. Судя по первобытным жилищам, такой формой был конус, до осознания же геометрии квадрата, куба и т. д. было очень далеко. Но это к слову.

Самое важное состоит в том, что Фаворский заинтересовался не абстрактно-геометрической стороной проблемы и вообще не задачей «правильного» изображения пространства, а выявлением исторически складывающихся способов целостной передачи трехмерного мира в художественном произведении. Это гораздо плодотворнее.

Фаворский начинает с опровержения некоторых старых представлений. Привлекая в качестве предмета анализа древнерусскую иконопись, он утверждает, что и она и все доджоттовское искусство были искусством сугубо пространственным, хотя, согласно традиционным взглядам, все здесь было плоскостное. Ссылаясь на А.Гильдебранда, над переводом книги которого он в это время работал¹, Фаворский говорит о подвижном восприятии пространства, о построении глубины (в произведении) своего рода слоями, начиная с передней плоскости. Зависимость от Гильдебранда здесь отрицать не приходится. Но не следует забывать, что Гильдебранд строил свои рассуждения в основном на материале живописи эпохи Возрождения, в которой господствовали ограниченное поле зрения и прямая перспектива. Фаворский идет значительно дальше. Он анализирует неограниченное поле зрения и приходит к наблюдению, что в таких случаях передние предметы не увеличиваются (даже уменьшаются) и не подчеркиваются в своей круглоте, вследствие чего изображение получается либо плоским, либо в обратной перспективе. Тем самым сохраняется зрительная цельность — важнейшее условие художественного произведения.

¹ Книга А.Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» переводилась (с немецкого) В.А.Фаворским совместно с Н.Б.Розенфельдом и вышла в свет в 1914 г.

Фаворский приводит в пример русскую икону, но фактически этот процесс он наблюдает и во фреске Микеланджело «Страшный суд», пространственный анализ которой представляет очень большой интерес. Таким образом, обратная перспектива не противопоставляется прямой и тем более не является признаком беспространственности. Просто пространство, в силу его неограниченности, организуется по другому принципу. При этом Фаворский ни здесь, ни позже никогда не утверждал, что условность обратной перспективы была сознательным выражением, своего рода «орфографией» определенного рода мышления, чем он кардинально отличался от разного рода символистов. Сказанное представляется очень ценным не только в теоретическом, но и в методологическом отношении. Фаворский делает свои заключения на основе не умозрительных спекуляций, а в процессе практического анализа художнического зрения и воплощения его в произведение искусства. Практика (заметим эту гносеологическую черту) все время находится в поле зрения Фаворского как обязательное средство проверки добываемой анализом истины.

Естественно, в дипломной работе (ее, между прочим, очень высоко оценил В.К.Мальмберг) все основные аргументы намечены пунктиром. Но за этим чувствуется большая сила убежденности. Если сочинение А.Гильдебранда и сыграло здесь свою роль, то лишь в качестве «момента отсчета»¹.

В статье «Об изобразительности в живописи» (середины 1910-х годов) Фаворский заметно развил свои положения. Он остроумно использует логическую слабость абстрактивизма (выражение Фаворского), критикующего изобразительность за подражание природе, и доказывает, что изобразительность вовсе не сводится к этому, что она присуща живописи по свойству материала воплощения духа (идей и т. п.). К материалу относятся: зрение (субъект), плоскость изображения (средства изображения) и природа (объект). Может быть, эти слагаемые следовало перечислить в ином порядке, но и без того гносеологическая позиция Фаворского ясна. Заметим, что она была занята им в период философского кризиса физики и развития различных неокантианских направлений.

Казалось бы, здесь самое место дать объяснение тому рационализму с уклоном в схематизм, который Фаворский признавал в своих ранних высказываниях. Ведь кантианская идея состояла в том, что разум предписывает законы природе. Но у Фаворского, при всем его «рационализме», не было и тени такой идеи. Если ему и был свойствен рационализм, то это был рационализм не философский, а психологический. Следовательно, его не следует преувеличивать. Вернемся, однако, к вопросу изобразительности.

Средства изображения, по Фаворскому, не самоценны. Они приобретают содержание лишь как выразители пространственных отношений, которые освобождаются от исконной хаотичности только благодаря цельности зрения. Так рождается живопись.

¹ Адашкина Н.Л. В.Фаворский — педагог-теоретик (О курсе теории композиции).— В сб.: Советское искусствознание-77. Вып. 2, М., 1978, с. 214. Показательно, что в предисловии от переводчиков книги Гильдебранда несколько не отразилось влияние его идей. Об этом просто нет речи. Позднее В.А.Фаворский отметит «излишний рационализм» Гильдебранда.

Вводимое Фаворским понятие «исконной хаотичности» не следует отождествлять с тем «хаосом элементов», который в качестве «первоисходного пункта» познания утверждал эмпириомонизм (А.Богданов). У эмпириомонизма это был отправной пункт бытия вообще. У Фаворского же «исконная хаотичность» была не более как сумма зрительных впечатлений от реального мира, еще не приведенных к художественной цельности.

Что касается понятия цельности, то ему было суждено сыграть очень большую роль в теоретических изысканиях Фаворского.

Терминологически понятие цельности, может быть, идет от Гильдебранда, хотя мы видели, что в тех же терминах направлял своих учеников Ш.Холлоши. Характерным для В.А.Фаворского является историчность подхода к вопросам теории, что выгодно отличает его от всех авторов эстетических утопий того времени.

Как своего рода историческую проверку теории пространства практикой можно рассматривать лекции Фаворского о египетском искусстве, читанные им в 1919 году. Главным предметом рассмотрения явился механизм приведения внешних зрительных восприятий с разных точек зрения к цельности посредством изобразительной плоскости.

Роль движения в восприятии, выражающаяся в множественности точек зрения, занимала не одного Фаворского. Глубокие философские аспекты пространственной проблемы разрабатывались П.А.Флоренским¹. В это же время начинал свои теоретические опысы Л.Ф.Жегин². В какой-то степени работы всех трех перекликались друг с другом. Достоинно внимания, однако, что в теоретической разработке проблемы пространства в искусстве каждый из исследователей сохранял свое лицо. Л.Ф.Жегин увлекался априорными оптико-геометрическими конструкциями. П.А.Флоренский углубился в семиотические аспекты. Фаворский со свойственным ему историзмом твердо держался реального процесса воспроизведения зрительных впечатлений на плоскости.

Главным тезисом Фаворского выступает утверждение, что вся противоречивость разнотопологических точек зрения приводится к цельности изобразительной плоскостью. Последняя, — пишет Фаворский, — является «огромным достижением в смысле зрительной цельности мира».

Теоретическое обоснование решающего значения для изобразительного искусства изобразительной плоскости выгодно отличает все построения Фаворского от других исследователей проблемы пространства в искусстве, обычно далеких от художественной специфики и легко склоняющихся к априорной гипертрофии геометризма.

Существенно при этом, что Фаворский нисколько не абсолютизирует неизменность восприятия пространства. Трудно сказать, интересовался ли он философской литературой (думаю, что интересовался), в которой, по крайней мере со времен Л.Фейербаха, реалисти-

¹ Флоренский П.А. Обратная перспектива.— Труды по знаковым системам III. Вып. 198, Тарту, 1967, с. 381—416. Статья была написана в 1919 г.

² Завадская Е. О творчестве художника Л.Ф.Жегина.— Искусство, 1976, № 3, с. 39. Исследования Л.Ф.Жегина опубликованы позднее.— См.: Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.

ческая мысль утверждала тезис об изменчивости человеческих представлений о пространстве (Ф.Энгельсу еще приходилось доказывать это Дюрингу!), но Фаворский уже в лекциях о египетском искусстве стоял именно на такой позиции.

Поскольку человеческие представления о пространстве изменчивы, то характер изобразительных плоскостей тоже был исторически различным. Это давало в руки Фаворского мощный инструмент теоретического анализа. Именно конкретный историзм сообщает высказываниям Фаворского силу убедительности, а также плодотворную действенность по отношению к творческой практике¹.

Для египетского искусства Фаворский считает типичной неограниченную (непрерывную) изобразительную плоскость, условием восприятия которой является безостановочное движение. В силу этого в изображении отсутствует построение вглубь (требующее постоянной точки зрения), то есть отсутствует принцип ракурсности, взамен чего господствует развернутая в фас и профиль фигура. Казалось бы, отсюда легко вывести принцип плоскостности искусства². Но Фаворский не становится на этот путь. Он утверждает обратное: поскольку изобразительная плоскость воспринимается в движении, она пространственна. Она пространственна тем более, что все изображенное на ней объединено «цельным осязательным чувством». Движение и время Фаворский, как известно, считал главным в своей теории.

В связи с этим следует еще раз отметить особую внимательность Фаворского к исторической конкретности анализа. В искусствоведении немало работ, утверждающих принципиальную общность египетского, византийского и восточноазиатского искусства с их условным пространством. Фаворскому чужд такой схематизм. Он сравнивает египетские росписи и рельефы с детским рисунком, но категорически размежевывает их с византийским (и древнерусским) искусством. И, как увидим ниже, — не без основания.

В лекциях о египетском искусстве Фаворский заложил фундамент своей генеральной теории изобразительной плоскости, на котором зиждется все монументальное здание его «философии пространства».

Наиболее развернутую форму своей «философии пространства» Фаворский придал в знаменитых лекциях по теории композиции, читанных во Вхутемасе начиная с 1921 года.

Не буду излагать историю этого курса³, но на теоретическом его содержании необходимо остановиться подробнее, так как, по существу, оно легло в основу всех взглядов Фаворского на изобразительное искусство.

Прежде всего нужно сказать, что к этому времени Фаворский уже рассматривал пространство как «протяженность материи». Правда, это определение, по замечанию самого Фаворского, отражает только один аспект пространства (оно не охватывает вопроса о его форме), но для уяснения мировоззренческой позиции Фаворского очень важен этот философский акцент на материи.

¹ Отражение теорий В.А.Фаворского в его творческой практике в данной статье не рассматривается.

² Ср.: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М., 1980, с. 18.

³ См.: Адашкина Н.Л. В.Фаворский — педагог-теоретик (О курсе теории композиции).

Далее, не менее важным понятием, разбираемым в лекциях по теории композиции, является знакомая нам категория цельности.

Выше отмечалось, что термин «цельность» может идти у Фаворского от Гильдебранда или, скорее всего, от Холлоши. Но Фаворский гораздо конкретнее (с творчески-изобразительной точки зрения) анализирует это понятие. Кроме зрительной цельности, воспринимаемой одновременно, Фаворский различает видимую цельность, которая получается в процессе протекающего во времени кругового «осязания» предмета. Такую осязательную цельность и представляют разобранные выше египетские изображения на стенах, а также статуи. Осязательную цельность как организованное во времени движение Фаворский называет конструкцией.

Отмечая главное в своей теории, Фаворский однажды записал (после движения и времени): «2. Цельность. Цельность конструктивная и цельность композиционная. Когда я начал над этим думать, то о конструктивности говорили много, а о композиции мало». О конструктивности тогда действительно говорили много, так как это было время подъема конструктивизма. Но в теоретическом отношении все конструктивистические высказывания были довольно бесплодны, так как вели к схематизму. У Фаворского же понятие конструкции, наоборот, вело к всесторонне воспринимаемой осязательности. Принято считать, что живая творческая практика художника вносила поправки в известный схематизм его теоретических установок (по крайней мере в ранние годы). Здесь же перед нами скорее обратное явление. Ниже мы увидим, что в своих теоретических высказываниях Фаворский вплотную подходил к принципам «порождающей поэтики». Очевидно, предпосылки этого содержались в провидческой нацеленности его теоретического мышления.

Конструкция, по Фаворскому,— это не просто скелет произведения. Это — построение произведения во времени через движение. Но конструкция может и не обладать цельностью зрительного образа. Приведение ее к зрительному образу Фаворский называет композицией. Категории конструкции и композиции получили у Фаворского очень глубокое содержание. Особое внимание он обращал на принцип перевода трехмерного предмета в двухмерное изображение. С точки зрения конструкции, суть этого перевода состоит в том, что любая трехмерная форма воспринимается нами (с разных точек) как сумма двухмерностей. «Среднеарифметическое» этих двухмерностей и закрепляется на плоскости. Поэтому конструкция как таковая не может дать на плоскости пространства.

Вполне допустимо, что в ходе этих тонких рассуждений Фаворский исходил из доказательств П.А.Флоренского о принципиальной (геометрической) несовместимости между точками изображения и точками изображаемого (об этом, в частности, говорит употребляемое Фаворским понятие Флоренского «кожа вещей»). Но в то время как П.А.Флоренский делал отсюда вывод о чистом символизме всякой живописи, Фаворский со свойственным ему художническим реализмом утверждал возможность относительно адекватного изображения мира. Решающую роль в этом он отводил не конструкции, а композиции.

В понимании Фаворским композиции самое существенное состоит

в механизме приведения движения к зрительной цельности. Механизм этот проявляется исторически по-разному, точнее — с разной степенью полноты, что образует в истории мирового искусства ряд специфических изобразительных поверхностей (плоскостей). В лекциях еще не заостряется вопрос о мировоззренческой обусловленности анализируемого механизма, но Фаворский далек от признания его имманентности. Мировоззренческий фактор со всеми его космогоническими, теологическими и эстетическими аспектами все время имеется в виду как бы подспудно. Теоретически значение этого фактора Фаворский формулирует позднее. Пока же он занят историческим аспектом.

В египетском искусстве предметом анализа является конструктивная изобразительная поверхность, не обладающая зрительной цельностью. Именно этим, а не какими-либо символическими и т. п. факторами объясняется композиционно-пространственная неразвитость египетских росписей и рельефов. Движение по горизонтали остается незавершенным, безграничным. Движение по вертикали, наоборот, ограничено числом ярусов, поэтому оно более зрительно цельно и именно в этом направлении строится глубина пространства.

Фаворский проявил поразительную тонкость в анализе горизонтали и вертикали. Из особенностей их восприятия вытекают конструктивные принципы египетской изобразительной плоскости, в частности, принципы изображения человеческой фигуры. Обычно построение фигуры человека в египетском искусстве в фас (плечи) и профиль (голова, ноги) объясняется стремлением показать части тела в наиболее действенных положениях. Фаворский выводит этот прием из предпочтения профилей как наиболее характерных¹. Этот психологизм несколько странен для понимания. К тому же Фаворский почему-то не учел, что важнейшая часть человеческой фигуры — торс изображался как раз не в профиль. Это противоречие, вероятно, должно сниматься другим требованием — требованием симметрии относительно вертикальной оси. Симметрию Фаворский называет «высшим чудом» конструктивного египетского искусства.

Коснувшись такого интересного феномена, как симметрия, Фаворский, естественно, не мог ограничиться только констатацией явления. Он попытался вскрыть его природу, а именно — решить вопрос, является ли симметрия конструкцией или композицией? Исходя из безграничности боковых частей симметрии (это не концы, а части), охватываемых не зрением, а только движением, Фаворский справедливо определяет египетскую симметрию как явление конструкции. Вместе с тем он видит в ней и композицию, но только в потенции.

К сожалению, в анализе симметрии Фаворский ограничился зрительно-психологическими аспектами, не развив тот мировоззренческий мотив вневременности, который содержался в горизонтальной безграничности условных краев симметрии. Не был затронут им и философский аспект симметрии, заключающийся в «принципе сохранения»².

Сущность перехода конструкции в композицию Фаворский анализирует на материале греческого рельефа. Очень тонко наблюдение

¹ Ср.: Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи, с. 19.

² См.: Овчинников Н.Ф. Принцип сохранения. М., 1966, с. 144 и сл.

того, как с увеличением роли вертикалей рождается изобразительная плоскость, ее правильность и ... ограниченность. С этим появляется уже не двигательная, а зрительная цельность, носителем которой в первую очередь становится фронтальная поверхность. С последней связана ортогональность изображения, открывающая путь ракурсам, то есть глубине. Отсюда Фаворский делает несколько неожиданный вывод, что пределом новой зрительной цельности будет «сфера, видимая изнутри». В предлагаемой формулировке такая зрительная цельность будет характерна скорее для византийского искусства, о чем в свое время в сходных определениях писал О. Вульф¹. Суть утверждения Фаворского, скорее всего, надо видеть не в сферообразности, а в круговой пространственной ограниченности греческой изобразительной плоскости, благодаря чему она и приобретает композиционную цельность. На этой основе Фаворский разрабатывает принцип построения глубины греческого рельефа. Условием цельности здесь является достаточно ограниченное число плоскостей между передней и задней плоскостями, чего не может быть при линейно-перспективном построении, имеющем тенденцию раствориться в точке схода. Этот тезис очень важен. В нем мы впервые встречаемся с критическим отношением Фаворского к иллюзионизму.

В лекциях по теории композиции Фаворский предельно отточил свою теорию, заключая, что 1) конструктивная изобразительная поверхность (Египет) двигательна, безракурсна, 2) композиционная поверхность (Греция) зрительна, ракурсна, 3) трактовка природы должна быть в согласии с типом изобразительной поверхности. Несогласованность ведет к потере художественной цельности. Недостаток таких произведений, как, например, «Неутешное горе» И. Н. Крамского, и других, Фаворский видел именно в том, что драматическое психологическое содержание не поддержано соответствующей формальной цельностью.

К сожалению, это серьезное критическое замечание осталось не аргументированным.

Много внимания Фаворский уделил разработке принципа цельности в греческой живописи. Для нас это интересно не столько с исторической стороны, сколько теоретически, а также как пример проверки теории Фаворского на практике.

Фаворский находит в вазописи и двигательные и зрительные построения. Это уже не ново. Совершенно новым выступает утверждение, что светотень (в настенной живописи) ведет не к рельефу, а к своего рода «контррельефу», в котором предметы переднего плана как бы выпадают из плоскости на зрителя. Действительно, если светотень ведет наш взор не вглубь, а, наоборот, выпячивает предметы вперед, в пространство зрителя, то собственного художественного пространства такое произведение уже не имеет. Если этот процесс интенсифицировать, то путь приведет к ... обратной перспективе.

Проблемы обратной перспективы за последнее время стали в науке о древнем и средневековом искусстве прямо-таки «дежурными». Им посвящены книги, статьи и даже дискуссии; в работу включились

¹ Wulff O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht.— Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907.

деятели точных наук, оснащающие свои штудии обильными математическими выкладками¹. Если оставить в стороне это увлечение формализацией, то можно признать, что положительным итогом исследований является констатация правомочности как прямой, так и обратной перспектив, поскольку каждая из них служит своим реалистическим задачам. Как можно было видеть выше, Фаворский вместе с П.А.Флоренским задолго до других теоретиков занял в этом вопросе весьма самостоятельную позицию.

Характерным для теоретической концепции Фаворского является тесная связь ее с особенностями не столько зрительного восприятия (об этом так или иначе писали все), сколько с особенностями построения самого произведения. Этого нельзя было найти ни у О.Вульфа, ни у ряда других исследователей, поскольку они не были художниками. Исключение представляет Л.Ф.Жегин, но как раз именно у Жегина теория разошлась с практикой, так как в основу ее были положены неправильно аксиоматизированные постулаты².

В своем понимании обратной перспективы Фаворский исходил из неизменного принципа трактовки изобразительной поверхности. Если в египетском искусстве она была безгранично-плоскостной и постигалась через движение-конструкцию, а в греческом искусстве — правильно ограниченной, глубинной, пронизанной зрительной цельностью (композицией), то в византийском искусстве изобразительная поверхность характеризуется предельным сжатием по крайней мере до сферы, так что зрению уже не остается движения, последнее совершается как бы самой плоскостью, причем все боковое или далекое воспринимается смотрящим одновременно. Благодаря этому время и движение сливаются в один момент, «вчера» и «сегодня» выступают нерасчленимо.

Поскольку византийскую изобразительную поверхность пронизывают вертикали (это унаследовано от греческой поверхности), то вследствие вышеуказанного сжатия все они сливаются, образуя зрительный центр. Слияние вертикалей может происходить до отрицательной величины, что и образует несколько зрительных центров, соподчиненных главному. На этой основе образуется характерная для византийской живописи система полуоборотов фигур, а также органическая связь боковых частей со зрительным центром. Эта связь не одномоментная, а ощущается как бы на втором этапе зрения, что вносит в изображение элементы обтекаемости, то есть времени.

В характеристике византийской изобразительной поверхности Фаворский проявил чрезвычайно тонкую наблюдательность. Отметим как частный случай, что, например, в констатации схождения параллельных (при близком зрении) к переднему плану (случай с рельсами) Фаворский предвосхитил современных исследователей. Теперь этот феномен хорошо аргументирован Б.В.Раушенбахом. В своих наблюдениях Фаворский свободен от разного рода символизма и т. п. умо-

¹ См. подробно: *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи, с. 42 и сл. В вышеуказанной книге Б.В.Раушенбаха дана далеко не вся литература. В частности, почему-то осталась вне внимания автора дискуссия в журнале «Искусство» (Искусство, 1972, № 1 и № 3; см. также: Искусство, 1977, № 4).

² Показательно, что на книгу Л.Ф.Жегина ссылаются с пиететом главным образом исследователи, не являющиеся специалистами-практиками в области изобразительного искусства.

зрения, что более свойственно исследователям-нехудожникам. Может быть, именно по этой причине теория Фаворского не встретила должного понимания со стороны даже такого знатока византийского искусства, как А.И.Анисимов. Любопытно, однако, что чисто структурная аргументация Фаворского показалась ему... «отвлеченно-умозрительной, философской». Это было уже в 1929 году. Следовательно, и тогда далеко не все теоретики-искусствоведы «дотягивались» до Фаворского...

Кое в чем неправ был и Фаворский. В своей аргументации обратной перспективы он несколько преувеличил значение особенностей бинокулярного зрения, что в специальных исследованиях последних лет не нашло подтверждения. Но все же, как мною попутно отмечено выше, Фаворскому удалось избежать распространенной нивелировки византийской, средневековой и древневосточной систем условных пространств в искусстве. Для него все эти явления имеют конкретно-историческое содержание и форму. По этой же причине свойственные им структуры изобразительной поверхности никоим образом не идентичны формам («схемам») видения Г.Вёльфлина. Изобразительные поверхности Фаворского не стилистического, а эпохально-типического характера, причем само образование типа поверхности обусловлено характером мировоззрения.

После сказанного, естественно, особый интерес приобретает теоретическое осмысление Фаворским прямой перспективы. Мы уже подготовлены к тому, что не услышим от Фаворского в ее адрес ничего апологетического. Да и не это интересно. Интересна принципиально искусствоведческая аргументация. Кое в чем Фаворский следует, конечно, П.А.Флоренскому. Но в то время как Флоренский всю свою эрудицию направил на логико-философскую критику иллюзионизма, Фаворский исходил из более простых и, я сказал бы, более убедительных аргументов. Он показывает, что в основе произведения, выполненного в системе прямой перспективы, нет изобразительной поверхности как таковой, как осязательного или зрительного образа пространства. Ведь для того, чтобы такая поверхность появилась (а без нее, как мы знаем, нет художественной цельности), ее надо почувствовать, положить в основу или, как выражается Фаворский — «завоевать». Без этого творческого акта роль художника сводится к камере-обскуре, а произведение обходится без изобразительной поверхности, следовательно, без конструкции, без композиции, без цельности. Таковы последствия пассивного зрения, которое Фаворский считает громадным злом искусства.

Надо заметить, что в разделе о прямой перспективе Фаворский не избежал некоторых противоречий. Например, не совсем ясно, почему с усилением композиционного начала увеличивается пассивность зрения. Или почему с подчеркиванием «живости» (так называемого «магического реализма») искусство приближается к ... творчеству детей, а также к египетским статуям, греческой архаике и даже к ... надгробным скульптурам Генуэзского кладбища. Ведь все это весьма различные явления. Главная мысль Фаворского как бы растворяется в чрезмерной тонкости и личностности восприятия. Вероятно, мысль Фаворского требовала более развернутого изложения, на которое он,

приверженец лаконизма, поскупился. Но важно одно: тенденция к иллюзорности трактуется не как нечто условно-субъективное, в духе распространенной в те годы философии махизма¹, а как результат предельного равнодушия к закону изобразительной поверхности, вместо которой появляется некая произвольная поверхность, допускающая изображение предметов в пространстве как угодно. Такое искусство Фаворский и называет натурализмом. Натурализм, таким образом, характеризуется не столько детальным изображением предметов (против этого Фаворский не возражает), сколько непрочувствованностью, непродуманностью, пассивной хаотичностью их пространственных связей на условной изобразительной «поверхности». Подобный хаотизм свойствен и камере-обскуре. Антиэмпириомонистскую природу этого хаотизма мы уже знаем. Хаотизм у Фаворского эквивалентен зрительной пассивности, механичности, бездуховности, при которых композиционность если и достигается, то скорее иррациональным путем, нежели через вчувствование. Но иррационально уловленная композиция способна воспроизвести только внешнефункциональные свойства предмета, которые воспринимаются скорее как знаки каких-то действий, то есть не обладают собственным пространственным бытием. Вот эта-то внешне понятая знаковость и создает подобие сходства с природой — иллюзию. Таким образом, в погоне за функциональной знаковостью произведение теряет художественную форму цельности. На противоположном полюсе этого процесса будет чистая знаковость, то есть абстракционизм (об этом см. ниже).

Фаворский не был только отрицателем натурализма. Дух истинного реалиста толкал его на поиски выхода из тупика иллюзионизма. И он теоретически сформулировал средства преодоления натурализма с его голым функционализмом. Так родилась теория особых для тех или иных функций пространств, которые можно было бы назвать функциональными пространствами. На первый взгляд, это напоминает старую классическую теорию «модусов»². Но в то время как суть «модусов» сводилась к известной нормативности в единстве содержания и формы (Фаворскому, по его признанию, этот нормативизм классицизма был чужд), теория функциональных пространств исходит из исторически сложившихся типов восприятия и изображения пространства. Их различие и анализ довольно сложны, основаны главным образом на соотношении движения и осязания, а также на семантике линий различной направленности. Здесь очень интересно утверждение, что двигательному типу свойственны профильные изображения (Египет, греческая вазовая живопись), а осязательному — фасные. Между ними существуют промежуточные смешанные типы со своими структурами. В соответствии с этим находятся функции предметов, а в результате — художественная образность. Отсюда Фаворский заключает, что художественный образ есть следствие гармонизации функции с типом восприятия и построения изобразительной плоскости.

¹ Как известно, Э.Мах не делал разницы между действительностью и иллюзией, считая все субъективным ощущением (см.: *Мах Э. Анализ ощущений*. М., 1907, с. 18—19).

² С понятием модуса мы встречаемся уже у Пуссена. См.: *Даниэль С.М. О «теории модусов» Пуссена*. — В сб.: *Советское искусствознание-79*, вып. 1. М., 1980, с. 123—135.

Данное определение, на первый взгляд, отлично от издавна бытующего, согласно которому художественный образ есть организация эмоционально-акцентированных конкретных связей идеи (И.Мáца). Но различие состоит лишь в уровне определения. Фаворский определяет художественный образ не на гносеологическом, а на пространственно-структурном уровне. «Существо» произведения искусства заключается для него в живой ткани последнего, немислимой без особой структуры. Это вовсе не означает, что Фаворский был структуралистом, каким его подчас хотят сделать. Но без анализа структуры произведения искусства невозможно выявить законы, а без законов невозможно построение теории изобразительного искусства. В этом отношении взгляды Фаворского можно сопоставить с высказываниями С.М.Эйзенштейна, который, как об этом будет сказано ниже, подобно Фаворскому, шел гораздо дальше так называемой формальной школы литературоведения 1920-х годов и тесно связывал структуру произведения искусства с его идеей, темой, содержанием.

В своем утверждении пространственно-функциональной структуры художественного образа Фаворский не был умозрителен. Он разбирает множество произведений из истории искусства, отмечая их достоинства и недостатки с точки зрения соответствия пространства и функции. «Определенная функция может получить образ не во всяком пространстве, а в пространстве определенного строя». Делая такой вывод, Фаворский, конечно, вспоминает знакомую ему теорию «модусов» Пуссена, но в анализе ее идет гораздо дальше, приближаясь (опять же, как и Эйзенштейн) к тому, что сейчас получило название «порождающей поэтики».

Итак, реализм у Фаворского основан прежде всего на пространственной цельности изображения, адекватной цельности мира, причем, как увидим ниже, мерой этой цельности («кирпичом мироздания») выступает человек. Это чрезвычайно высокий, можно сказать, философско-мировоззренческий критерий, под который подпадают только самые совершенные произведения. Становление такого высокого реализма Фаворский видит в творчестве Микеланджело, смогшего преодолеть иллюзионизм Возрождения. Пространственная цельность предполагает непрерывность и единовременность, что может быть достигнуто только композиционно. Вот почему теории композиции Фаворский и уделяет такое большое внимание. В связи со сказанным невольно снова возвращаешься к оставшейся непонятной мысли Фаворского о том, что с усилением композиционного начала увеличивается... пассивность зрения (см. выше), следовательно, увеличивается натурализм (!), в то время как речь идет о реализме. Видимо, в данном случае Фаворского «подвела» формальная логика.

Важным условием реализма Фаворский считает взгляд на человека (в искусстве) как на меру пространственной цельности (цельности мира). При метафизическом способе мышления в тезис «мера пространственной цельности» можно было вложить что угодно, но Фаворский и здесь остался верен своему конкретному подходу. Мерой пространственной цельности, то есть человека, прежде всего выступает вертикаль человеческой фигуры, не нуждающаяся в искусственном ограничении ни сверху, ни снизу. В качестве «подсобных» выступают

вертикали боковых границ человеческой фигуры, через которые осуществляются связи (цельность) по горизонтали. Взаимоотношение вертикали и горизонтали человеческой фигуры и образует единицу пространства. Нехудожнику сказанное может показаться чисто формальной конструкцией. Но художники хорошо знают, какое большое значение мера человеческой фигуры имеет при построении реалистической композиции. Можно сказать, что без правильного представления о такой мере создать реалистическую композицию просто невозможно.

На первый взгляд, Фаворский как бы возвращает нас к античной антропоморфизации Космоса. Отличие, и очень важное, состоит в том, что в основе теории Фаворского все время остается конкретный предмет (в рассматриваемом случае — человек), а не какой-нибудь антропологический миф. Иначе говоря, не мифологизированный Космос выступает мерой мифологизированного Человека, а реальный человек — мерой реального космоса. Искусство Ренессанса, по мнению Фаворского, еще не достигло этого. Человек стал «единицей Мира» (замкнутым пространством) в творчестве Микеланджело, которое Фаворский, в отличие от многих искусствоведов, понимал без преувеличенного трагизма.

В своем гуманистическом пафосе Фаворский не очень следил за лингвистической стороной дела, в его трактовке человека как «замкнутого пространства» усматривается терминологическое сходство с Э.Махом, который утверждал, что «пространство и время суть упорядоченные системы рядов ощущений»¹. Но это не более как результат вольной терминологии Фаворского. Повторяю: в понимании объективности пространства он стоял на реалистических позициях.

Думается, что приведенных рассуждений Фаворского о реализме достаточно, чтобы понять, насколько широкоисторическим был его взгляд. К данной выше характеристике Ренессанса можно добавить, что Фаворский считал искусство этой прославленной эпохи только подступом к пространственной цельности, овладению которой мешали изокефализм, симметрия и т. п. искусственные «нормы». Следует заметить, впрочем, что в детальном пространственном анализе произведений Ренессанса (до Микеланджело) Фаворский отдает ему гораздо бóльшую дань уважения, нежели это встречалось ранее, например, при анализе понятия иллюзорности.

В общем, движение искусства к реализму происходило, по мысли Фаворского, по мере того как предмет (человек) из подсобного средства построения пространства превращался в цель. Обратное движение вело к абстракционизму (супрематизму).

Фаворский не ограничивался в своей теории только пространственными, точнее — пространственно-композиционными аргументами. Тонкому анализу он подверг и проблему цвета. Цвет, согласно его воззрениям, активно участвует в построении зрительной плоскости, особенно ее глубины. В противоположность ходячему мнению о большей удаленности холодных цветов, Фаворский на примерах показывает их активность в построении первых планов. Особенно наглядно

¹ *Mach E. Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt. 3. Auflage. Leipzig, 1897, S. 498.*

это демонстрируется на материале черно-белой гравюры (градации от белого к черному) и темных фонов картин Рембрандта. Цвет, таким образом, приобретает громадные композиционные свойства, неучет которых ведет к беспорядку и, следовательно, к натурализму. И, наоборот, чем адекватнее цвет строю пространства, тем произведение реалистичнее. Мысли Фаворского о пространстве и времени в цвете поразительно глубоки и содержательны, им обеспечена прочная жизнь в теории изобразительного искусства.

С вопросом о времени мы переходим к специальному рассмотрению этой проблемы, которая занимала в воззрениях Фаворского очень большое место. «Движение и время» — этот тезис даже стоит первым в конспективном изложении Фаворским «главного» в своей теории (см. выше). В лекциях по теории композиции вопросы времени затронуты в кратком виде, основательно они займут Фаворского через десятилетие, в начале 1930-х годов, что и для того периода выглядело весьма новаторски. Однако свойственное мышлению Фаворского постоянство позволяет рассмотреть эту проблему в связи с теорией композиции.

Отмечу сначала, что для изобразительного искусства проблема времени является довольно молодой. Существует, правда, немалая литература о понимании времени в древнем мире, в средние века, в новое время¹, но в основном эта проблема рассматривается философски. Здесь утвердился тезис о господстве в древнем мире циклической концепции времени, а начиная со средневековья — исторической. Гораздо интереснее для нас проблема собственно художественного времени, как оно выражено в произведении искусства². Вот эта-то проблема и является молодой. Можно смело сказать, Фаворский со своими мыслями стоял у ее истоков.

В большинстве работ на рассматриваемую тему художественное время расчленяется на время сюжета произведения, время автора и время исполнителя³. Сюда добавляется еще время читателя и слушателя⁴. «Время отвоевывает и подчиняет себе все более крупные участки в сознании людей»⁵. К 1920 году, когда Фаворский начал интересоваться этим вопросом, проблему времени глубже всего затрагивал П.А.Флоренский⁶. В лекциях Фаворского по теории композиции есть место, при чтении которого можно подумать, что влияние это было определяющим. Поскольку такое мнение иногда высказывается, то ради объективности в этом вопросе надо разобраться. Приведем высказывание Фаворского: «И если, как мы слышали на лекции Флоренского, мы не можем сжать время в точку, то тем не

¹ См. подробно: *Гуревич А.Я.* Время как проблема истории культуры. — Вопросы философии, 1968, № 3; *Парсаданов Н.* К проблеме времени в искусстве. — Искусство, 1974, № 6; *Виппер Б.Р.* Проблема времени в изобразительном искусстве. — 30 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. М., 1962. В общефилософском плане литературу о времени см. в работе: *Турсунов Акбар.* Направление времени: новые аспекты старой проблемы. — Вопросы философии, 1975, № 3, с. 60—74.

² См. подробно: *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 210 и сл.

³ Там же, с. 211—212.

⁴ Там же, с. 212.

⁵ Там же, с. 211.

⁶ Имеются в виду лекции П.А.Флоренского, читанные во Вхутемасе. На одну из них ссылается В.А.Фаворский.

менее искусство пытается, поймав его на зрительную плоскость или нанизав на зрительный луч, идущий в глубину, придать ему зрительную цельность или перевернуть его, оставив настоящее настоящим и сделав для зрительного сознания будущее прошедшим».

Выраженная здесь мысль пространственного преобразования видимого мира на изобразительной плоскости с целью сохранения зрительной цельности (а также цельности временной) была у Фаворского и Флоренского, конечно, общей, поскольку они одинаково не допускали иллюзионизма. Но в то время как Флоренский углублялся в философско-математические доказательства невозможности адекватной передачи трехмерного пространства и объема на плоскости, Фаворский больше анализировал практическую сторону вопроса: какой вид может получить на изобразительной плоскости пространство, если строго соблюсти пространственно-временное единство. Цитированное место близко воззрениям Флоренского, так сказать, по мысленной операции, но в содержательном смысле высказывание Фаворского скорее обнаруживает зависимость от довольно давней, идущей от Гердера, Гете, Шиллера, Гумбольдта, Гегеля, традиции связывания настоящего с прошлым и будущим. Культурно-исторический аспект разрабатываемых вопросов пространственно-временных начал композиции никогда не вытеснялся у Фаворского какими-либо внеизобразительными построениями.

Различая изображение времени у египтян, в Греции, Византии, у художников Ренессанса, Фаворский показал, что уже в своих лекциях по теории композиции он был на уровне современного теоретического осмысления этой проблемы. Но все же он больше интересовался именно художественным временем, то есть временем изображения¹. Опираясь самым сильным в те годы аргументом — бинокулярностью нашего зрения, Фаворский отмечал временной характер зрительного движения глаза по контурам изображения, которое может быть протекающим (в вазописи, в кино) или одномоментным (созерцание станковой картины). Он шел и дальше. Выделяя три формы цельности — авторскую, литературную и ретроспективную, Фаворский вплотную подошел к тому пониманию художественного времени, которое характеризует специальную литературу наших дней. Особенно, конечно, интересны мысли Фаворского о времени реалистического произведения, что занимало его вплоть до последних лет жизни.

Фаворский совершенно определенно заявлял, что художник, если он реалист, «должен изображать время». Время — это прежде всего длительность движения, какого бы характера оно ни было, то есть переход одного движения в другое. Одномоментное изображение движения — это не реализм, а моментальная фотография. Именно в силу того, что она далека от реализма, получают такие парадоксы, как, например, изображение бегущей лошади, стоящей как бы на одной ноге. Реалистическое изображение требует соединения в движении настоящего с прошедшим и даже будущим. Сказанное относится и к изображению пространства. Одномоментное изобра-

¹ Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств, с. 85.

жение способно захватить очень небольшой участок пространства. Для соединения с ним участков, видимых не сразу, а постепенно, необходимо объединение разновременных процессов. Эту роль и выполняет композиция. Таким образом, пространство и время неразрывны, друг без друга они существовать не могут. Отразить эту связь, единство и призвано реалистическое произведение.

Постепенно расширяясь, проблема реализма в изобразительном искусстве распространялась Фаворским на все более и более содержательные области. Особое место в его взглядах занимал такой вопрос, как единство идеи и материала. И это естественно. Ибо, если даже для политической экономии далеко не безразлично исследование материала (благородных металлов), в котором воплощены денежные отношения, то тем более это касается физических свойств красок и мрамора для живописи и скульптуры. Идею и материал Фаворский рассматривал как две стороны реалистического единства. «Взаимоотношение той и другой необходимо для реалистического произведения». Или в другом месте: «Реализм обуславливается не только конкретностью художественной мысли, но и конкретностью формы материала», что делает вещь «более реальной». На этой основе Фаворский развивает понятие реализма в прикладном искусстве, противопоставляя ему поверхностный и поэтому крайне не любимый художником декоративизм. В качестве материальных условий, влияющих на метод изображения, Фаворский выставляет форму изобразительной поверхности, степень ее массивности, проницаемости и т. п. Невнимание к этим условиям ведет либо к абстрактному конструктивизму, либо к тому же иллюзионизму. Обе эти крайности постоянно выступают у Фаворского как своего рода «эталон» внехудожественности. Насколько Фаворский был здесь проницателен, показывают те «болезни», которые еще совсем недавно пришлось пережить нашему декоративно-прикладному искусству.

При недостаточно углубленном отношении к сути высказываний Фаворского о реализме может показаться несколько странным, что он почти не уделял внимания вопросам тематики. Но мы уже видели, что он понимал форму не абстрактно, не в отрыве от содержания, а следовательно, и от тематики, но в обязательном единстве функционального пространства с предметом изображения, то есть с содержанием, темой. Здесь взгляды Фаворского тоже тесно перекликались с идеями С.М.Эйзенштейна, уделявшего, как известно, большое внимание тому, как «образ темы» вырастает из свойств предметов. Следует напомнить также, что Фаворский вообще не отделял форму от содержания, считая всякую форму содержательной, а содержание оформленным. Поэтому мы нигде не встретим у него утверждения, что теоретик искусства должен интересоваться только законами формы. Содержание произведения всегда признавалось Фаворским как первично данное, в чем он заметно опережал искусствоведение 1920-х годов и скорее был близок к передовому направлению литературоведения 1930-х годов, в котором успешно применялось «структурное описание смысла».

К последним годам своей жизни Фаворский все более и более объединял вопросы формы и содержания, рассматривая их нераз-

рывно. Вместе с этим в его взглядах и суждениях гораздо большее место занимали проблемы мировоззрения. Без решения этого вопроса Фаворский считал все рассуждения о единстве формы и содержания чисто «формальными». Естественно поэтому, что о роли мировоззрения Фаворскому захотелось выступить специально.

Как и все у Фаворского, проблема мировоззрения решается органично, то есть в единстве с методом. Натурализм, например, с его равнодушием к форме выражения, по существу, не обладает мироощущением. Что же касается мировоззрения, то хотя оно и имеет место в натурализме, но последний выступает не как его (мировоззрения) выразитель, а только как его иллюстрация. В этом порок натурализма. Иное дело — реализм. Фаворский четко заявляет, что реализм в искусстве обуславливается реализмом мировоззрения и цельностью и методической органичностью искусства. Сам же реализм мировоззрения «вырабатывается философией и наукой». «Когда мы говорим, — пишет Фаворский, — о реализме в искусстве, о реалистическом художнике, то, конечно, основным условием, без которого это не может состояться, будет необходимость, чтобы он как человек, как член общества был реалистом». Фаворский, правда, не уточняет, какое содержание он вкладывает в это понятие, но из всей суммы его высказываний о природе и ее восприятии явствует, что под реальностью он разумел именно то, что мы знаем, а не нечто отличное от нее. Известно, что это и определяет «настоящего реалиста»¹. Художник-реалист «берет произведение как активное действие, организующее материал соответственно мировоззрению и тем самым, по видимому, необходимо обладающее единством мироощущения и мировоззрения». Различая мироощущение и мировоззрение как последовательно усложняющиеся и конкретизирующиеся ступени отражения и освоения мира, Фаворский показал, что в эпохальном споре между материализмом и эмпириокритицизмом он твердо стоял на стороне первого.

С кратко рассмотренных мировоззренческих и гносеологических позиций Фаворский постепенно подходил и к определению стиля. Сознаваемые им трудность и ответственность задачи видны из того, что определение это было сделано только за год до ухода из жизни. Стиль искусства, по Фаворскому, — это не что-то абстрактное, трудноуловимое и сложноформулируемое (здесь невольно вспоминается тяжелейшая формулировка И. Матца²), а образ основного момента художественного мировоззрения, то есть взаимоотношения предмета и пространства, в конечном счете — человека и пространства. Мысль, по краткости и содержательности достойная античного мудреца! Фаворский тут же приводит исторические примеры различного соотношения этих начал стиля, снова проявляя себя как глубокий теоретик-историк. Более того — как теоретик-диалектик. Диалектичность,

¹ Агацци Э. Реализм в науке и историческая природа научного познания. — Вопросы философии, 1980, № 6, с. 138.

² «Стиль есть определенная, исторически сложившаяся система организации художественного материала (как психологического, так и вещевого), в специфическом единстве отражающая систему породивших ее социальных отношений, с точки зрения определенного класса, на определенном этапе его социального бытия» (Матца И. Очерки по теоретическому искусствоведению. М., 1930, с. 117).

то есть понимание «всей сложности действительности», сложности, исключаящей всякую механистичность, составляет важную черту теоретического мышления «позднего Фаворского». Думается, что все сказанное о художественном мировоззрении Фаворского не подтверждает его излишне самокритичного высказывания о своей недостаточной философской ортодоксальности, занесенного в записную книжку 1931 года¹.

Разбирая главный труд Фаворского, его «Лекции по теории композиции», я невольно вышел за рамки времени его первого сложения — 1920-х годов, так как теория эта разрабатывалась, дополнялась, углублялась в течение всей жизни художника. Она «началась» с проблемы художественной цельности и «закончилась» признанием диалектической сложности реальной действительности, которую призван адекватно выразить художник-реалист. Конечно, ни о какой имманентности развития искусства в теории Фаворского не может быть и речи.

Поскольку вопросы соотношения предметов и пространства-времени в восприятии и творческой практике красной нитью проходят через теорию композиции Фаворского, ее можно было бы назвать «философией искусства», по крайней мере «философией изобразительного искусства». С учетом более поздних доработок в ней есть все: и признание примата реальной действительности, и констатация ее диалектической сложности, и требование адекватности воспроизведения (отражения), и разработка соотношения субъективного и объективного, и определение истины-реализма и многое, многое другое. Во всяком случае, без философского направления ума Фаворского такой теоретический курс создать было нельзя.

Трудно было бы отрицать, что формирование теории изобразительного искусства Фаворского обходилось без адаптирования тех или иных искусствоведческих понятий, разработанных его предшественниками или даже современниками. Выше отмечалась возможная связь его понятия художественной цельности с терминологией Холлоши и Гильдебранда. Определения зрительного и осязательного восприятия терминологически близки искусствоведческой лексике того же Гильдебранда и А.Ригля². Можно было бы найти и другие терминологические и даже понятийные схождения с исследованиями об искусстве начала XX века. Но независимо от того, какая терминология и какой понятийный аппарат были усвоены Фаворским, его теория композиции со всеми ее «подтеориями» отличается удивительной авторской цельностью и убежденностью. Некоторые разделы теории неоднократно повторяются в более поздних сочинениях, но только с тем чтобы наполниться еще более интересной аргументацией. Основная философско-теоретическая концепция теории композиции будет определять другие теоретические штудии Фаворского — «Теорию графики», «Теорию книги», которые рассматриваются ниже. Прежде чем перейти к ним, остановимся кратко на его «Лекции о рисунке» (1946), так как она в какой-то степени дополняет «Теорию композиции».

¹ См. об этом ниже.

² Riegl A. Die spätromische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern, 1901

Рисунок, по Фаворскому, как первый передатчик природы, должен прежде всего вскрывать ее сущность. Не исправлять природу путем добавления или сокращения и не ассоциировать с чем-то виденным ранее, а как бы «открывать заново». Как видим, требование «долженствования» у Фаворского никоим образом не означает какой-либо нормативности. К разного рода нормам в духе классицизма Фаворский относился отрицательно. Если в его теориях композиции, рисунка и др. можно уловить дух нормативизма, то только в одном правиле: чтобы предметный мир находился в единстве со свойственным ему строем пространства. Но это своего рода закон, а не норма.

Какова же гарантия истинности «открытия»? Такой гарантией (не забудем, что речь идет только о рисунке) является особое вчувствование в массу, при котором линейный контур выступает одновременно и контуром предмета и контуром фона. Это — первое. Вторым условием является сохранение ведущей роли полутонов, которые в сумме составляют львиную долю изобразительной поверхности. Наконец, третье условие сводится к тому, чтобы органическая связь изображаемого с фоном, то есть с пространством, осуществлялась не через контур, а как бы «в обход» его, что Фаворский уподобляет приему синкопирования в музыке. Такое «синкопирование» создает цельность изображения, являющуюся у Фаворского главным критерием художественности. И не просто художественности, а реализма.

Фаворский развертывает целую гамму приемов, способствующих достижению реалистической цельности. Это отнюдь не рецепты, тем более не нормы, а своего рода теоретико-технические принципы. Вроде того, например, что слишком большое укрупнение предметов ведет к уплощению пространства, а слишком объемная трактовка деталей делает произведение похожим на «гору фруктов» и т. п. Проблема реального, типического соотношения предмета и пространства находится все время в орбите главного внимания Фаворского. В высказываниях о рисунке мы впервые встречаемся с советом поиска классики, которую Фаворский понимает, конечно, не в ретроспективном смысле (античность, Ренессанс, XVII век и т. д.), а в эстетическом. Классика — это типичность, поднятая на уровень совершенства. Понятие типичности нередко встречается у Фаворского, играя довольно важную роль в теории художественной цельности. Но, к сожалению, эту категорию Фаворский не разработал. Что же касается совершенства, то оно достигается характером и ритмичностью. Развернутого понятия характера Фаворский тоже не дал, но, судя по контексту, он разумел под ним художественно оптимальное выражение типической специфики вещи как в форме, так и в ее декоре. Его изречение «орнамент не украшение, а характер» хорошо определяет отношение Фаворского к принципу единства формы и содержания, классическое выражение чего он усматривал в народном творчестве. Декоративное искусство, наоборот, не один раз подвергалось им критике именно за отрыв художественной идеи от материала.

Гораздо больше внимания Фаворский уделил явлению ритма. В отличие от множества искусствоведов, употребляющих слово «ритм» больше для стиля, нежели для существа дела, Фаворский смотрел на явление ритма как на одно из главных условий художественности

произведения. Показательно, что, прежде чем выразить свое отношение к ритму, Фаворский дал критический обзор литературы на эту тему (Гинзбург, Бюхер и др.), найдя ее слишком механистичной. Ритм, по Фаворскому, невозможно рассматривать в отрыве от метра. Если метр в композиции создает известную равномерность движения, то ритм подчеркивает определенные участки метра, придавая движению жизненную трепетность и напряженность. Но ритм никоим образом не формален, не самоцелен, он достигает цели, придает произведению красоту только тогда, когда через характер выявляет определенный типаж, своеобразную «ритмику типа», под которой понимается художественный образ и, в конечном счете, стиль. Тут Фаворский очень близок к высказываниям о ритме И.Л.Маца. Ритм и характер, по Фаворскому, будучи адекватными содержанию произведения, образуют категорию совершенства.

Как художник с обостренным чувством совершенства Фаворский давал в своих лекциях и статьях прекрасные образцы анализа выдающихся произведений мирового искусства. В основном эти искусствоведческие этюды относятся к последним годам жизни художника. Запоминается его тончайшая характеристика «Спящей Венеры» Джорджоне, содержащая очень тонкое наблюдение о гармонии контура лежащей фигуры с характером окружающего пространства. Этот прием рассматривается Фаворским и на других произведениях. «Музыка круга» раскрыта им в композициях Сандро Боттичелли и Андрея Рублева. Анализ «Троицы» Андрея Рублева особенно интересен, так как Фаворский главное внимание уделял не символике (в области которой неизбежны произвольные домыслы), а объективной музыке внутренних контуров. «Я всегда этому удивлялся,— пишет Фаворский,— должно быть, общая культура зрения была сильна».

Как художник-искусствовед, склонный к известной теоретической системности, Фаворский очень интересовался вопросами орнамента. К этому влекло его и иллюстрирование книги. Об орнаменте, его природе, структуре, функции и т. д. Фаворский высказал мысли, по содержательности намного опережающие распространенные на ту же тему псевдоискусствоведческие эссе. (Этнографический аспект орнаментологии я здесь не затрагиваю.) Что орнамент придает предмету характер,— это мы видели. Конечно, это не имеет никакого отношения к функционализму. Более того, Фаворский считает, что орнамент и не должен стремиться исключительно к функционализму. Если он что и должен утверждать, так это не столько функцию, сколько вещь как таковую. Отсюда вытекает особая роль орнаментальной статики. Казалось бы, Фаворский противоречит здесь самому себе. Ведь движение он считал чуть ли не самым главным в своей теории. Но никакого противоречия тут нет. Движение Фаворский понимал в единстве прошедшего, настоящего и будущего, то есть в диалектическом единстве, дающем цельность, а отсюда и элемент статики. «Только динамическая форма не будет смотреться», так как в динамике прежде всего проявляется функция, а функция без художественной цельности — это не искусство. Здесь Фаворский снова заставляет вспомнить о причинах нехудожественности иллюзионизма. Ведь иллюзионизм основан исключительно на функции предметов изображения.

Умудренный полувековым художественным и искусствоведческим опытом, Владимир Андреевич Фаворский в 1960-х годах высказал глубокие мысли о сущности художественной правды. Конечно, он видел ее не в подражательном воспроизведении действительности. И даже не в органическом единстве темы и материала, чему Фаворский вообще уделял очень большое внимание. Наконец, — и это уже совсем удивительно для Фаворского, — не в сохранении цельности изображения на плоскости (хотя это обязательное условие входит в критерий художественной правды). Художественная правда, по Фаворскому, прежде всего и главным образом состоит в превращении субъективно искреннего переживания художником предмета изображения в высшее общезначимое представление путем различного рода проверок «более объективным подходом». Этот своего рода «трансцензус» вовсе не сводится к ограничению эмоционального начала. Нет. В процессе объективизации творческого переживания (то есть создания художественного образа) непременно участвуют и любовь, и фантазия, и даже жалость к предмету изображения. Без этих деятельных участников творческого акта просто не существует.

Относительно роли фантазии следует сделать пояснение. Под фантазией Фаворский разумел способность ассоциативного обогащения образа в процессе его воссоздания, почему он (образ) никак не мог быть сведен к копии. «Правда художественная, — пишет Фаворский, — глубже, чем просто правда». На языке современной психологии художественного творчества вместо слова «фантазия» употребляется понятие «образное обобщение»¹. Через образное обобщение и достигается типизация, без чего не может быть художественной правды. Как видим, Фаворский-теоретик мог подниматься гораздо выше «прикладной эстетики».

Естественно, что столь цельное понимание Фаворским художественной правды делало для него совершенно невозможным хотя бы частичное следование теории «искусство для искусства». «Искусство тоже познает» — это был один из девизов Фаворского. В этом отношении он не отделял искусства от науки. Но в то время как наука познает аналитически, искусство пользуется синтезом. При этом синтез выступает одновременно и как эстетическая (красота) и как нравственная (справедливость) категории. Перед столь ясной и емкой формулировкой кажутся совершенно излишними многочисленные дискуссии последних лет по вопросу соотношения искусства и науки. В смысле позитивности итогов дальше Фаворского они не пошли.

Проблемой художественной правды, пожалуй, можно было бы закончить изложение ядра теории (и даже философии) изобразительного искусства Фаворского. По своему теоретическому значению это ядро, представленное в основном «Теорией композиции» с включенными в нее более поздними разработками, можно было бы считать Общей теорией изобразительного искусства В.А.Фаворского, по отношению к которой его «Теория графики» и «Теория книги» приобретают характер Специальной теории. Прежде чем перейти к ней, остановимся кратко на вопросе: как теория композиции, разросшаяся до Общей

¹ См.: Никифорова О.И. Исследования по психологии художественного творчества. М., 1972, с. 25.

теории изобразительного искусства, преломилась в педагогических взглядах и системе преподавания художника? Тем самым получим возможность оценить такой важный гносеологический аспект теории, как связь ее с практикой.

Напомню, что Фаворский начал систематически преподавать во Вхутемасе и других высших художественных учебных заведениях в 1920 году¹. Судя по читанным в это время лекциям по теории композиции, программа художественного образования во Вхутемасе имела развернутую теоретическую и, можно сказать, философскую базу. Дело не столько в том, что требовались «объективные методы образования». Объективность сама по себе еще мало о чем говорит. Она может, например, получить обличье объективного идеализма. Между тем мы видели, что Фаворский уже в своей дипломной работе о Джотто (1913) основным предметом изобразительного искусства считал окружающее человека пространство, взятое в его реальности, то есть в объективных предметных связях. Пространство постигается через связи вещей. Более того. Сам художественный образ Фаворский считал своего рода вещью. Начиная с 1920-х годов понятие «образ-вещь» или «вещь-образ» войдет одним из главных компонентов в теорию Фаворского. С этих позиций и велась разработка процесса художественного обучения — от общего художественно-пластического образования (материальное) к профессиональному (духовное).

Общее художественно-пластическое образование (оно длилось два года) — это, по мысли Фаворского, не просто обучение средствам изображения. Это — научение видеть реальный мир во всех его пространственно-временных аспектах. Правда, судя по программе Вхутемаса, ни эстетики, ни философии на основном отделении не читалось, зато читались курсы высшей механики и теоретической механики, дающие достаточный простор философствованию, особенно в духе распространенного тогда механицизма². Конечно, было бы чрезвычайно интересно рассмотреть вопрос о возможной связи «схематизма» и «рационализма» «раннего Фаворского» (напомню, что он сам признавался в этом) с этим механицизмом, но это увело бы нас далеко в сторону.

Теоретические воззрения Фаворского нашли отражение и в системе преподавания на специальных «концентрах» Вхутемаса. Поскольку на графическом центре основным средством построения пространства была линия, то Фаворский проявил поразительные для художника тонкость и глубину в толковании семантики разного рода линий, причем эта семантика не имела ничего общего ни с абстрактной красотой линий в духе платоновского идеализма, ни с геометрическими фантазиями в духе Мондриана или Кандинского. Фаворский исходил из объективно-пространственных, содержательных свойств линий, что позволяет даже говорить о своего рода «геометрии Фаворского». Она гораздо шире и объективнее «сферической перспективы» Петрова-Водкина и в какой-то степени вобрала в себя элементы геометрии Лобачевского. Во всяком случае, толкование Фаворским природы

¹ В. А. Фаворский поступил преподавателем рисунка во Вхутемас в 1918 г., но с 1919 по 1920 г. находился в армии.

² Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5, с. 361.

кривых, их двигательности и беспредельности, а также проекционных плоскостей, «теряющих чувственную реальность» (но остающихся объективно реальными), сродни взглядам русского предшественника Эйнштейна. Таким образом, на графическом концентре ученикам преподносилась такая линейно-геометрическая семантика, которая по своему многообразию и гибкости была способна отразить всю сложность объективного пространства как «коренного условия бытия» (Л.Фейербах).

О плодотворности педагогических принципов Фаворского в те годы можно судить по творческим успехам художников-графиков, прошедших «школу Фаворского», а также по распространению этих принципов в ряде периферийных художественно-учебных заведений, как, например, в Рязанском художественно-педагогическом техникуме.

Не менее интересна и важна теоретическая интерпретация Фаворским основополагающих элементов плоскостно-цветового концентра. Здесь он шел не от линии, а от знакомой нам изобразительной плоскости, считая, что для каждого типа объективно существующей поверхности необходима «своя изобразительность и композиция». Все это, по существу, очень далеко от субъективистского произвола абстракционизма¹ и вообще от формализма, в склонности к которому, как это сейчас ни кажется странным, В.А.Фаворского в 1930-х годах обвиняли некоторые деятели от искусства. В этой борьбе, стоившей Фаворскому многих лишений, художник твердо держался реалистического взгляда о невозможности разделения искусства (и его преподавания) на производственное (конструирование полезных вещей) и идеологическое (тематическая станковая живопись). Своими жизненными функциями они неразрывно связаны. Разделение же их ведет либо к бездуховной инженерии, либо к иллюзионизму. Где-то посередине находится декоративизм, к которому, как уже отмечалось, у Фаворского было весьма отрицательное отношение.

Взгляд Фаворского на диалектическое единство вещно-производственного и изобразительно-станкового начал искусства (и его преподавания) сохраняет свое теоретическое значение до наших дней. Можно смело сказать, что его своевременная популяризация и усвоение сумели бы предохранить дизайнерскую практику и «освящающую» ее техническую эстетику от многих вульгаризаций.

Как известно, выдающийся талант Фаворского плодотворно проявился во всех областях изобразительного искусства. Но все же родной стихией его была графика, точнее — ксилография, теоретические основы которой Фаворский, естественно, не мог оставить неразработанными.

Теория графики сформировалась у Фаворского в период его преподавания на графическом и художественно-полиграфическом факультетах Вхутемаса (1920-е гг.), а также в Московском полиграфическом институте (начало 1930-х гг.). Она состоит из: 1) характеристики различного рода линий, их семантики и функций, о чем уже говорилось выше; 2) характеристики природы орнамента и его связей с типами поверхностей, а также с различными объемами; 3) определения

¹ Об отношении Фаворского к абстрактивизму (выражение Фаворского) см. ниже.

смысловой выразительности черного и белого, их цветовой функции; 4) характеристики специально книжных элементов графики (как то: буквы, шрифты, строки, композиция страницы и т. д.).

В теории графики Фаворский значительно опередив современных кодикологов, выдвинул тезис о единстве изобразительной, пространственно-временной структуры книги¹. В специальном ксилографическом разделе теории графики, особенно близком Фаворскому, более детально разработаны основы цветовых возможностей черного и белого, а также всех переходов между ними. Проблема отношения предмета к пространству и здесь ставится во главу угла, причем на этот раз в тесной связи с литературными жанрами — эпосом, повестью, романом, басней. Высказанные в этом плане положения Фаворского очень перспективны в отношении жанровой проблематики вообще, так как позволяют классифицировать типы композиций по более художественно конкретным признакам и тем самым увязать разработанную В.Я.Проппом в конце 1920-х годов дискриптивную «грамматику жанра» со спецификой искусствоведения. К сожалению, вопрос о литературно-пространственном единстве изображения в границах того или иного жанра остался у Фаворского текстуально не развернутым. Между тем в данной области теории, выдвинувшейся сейчас на передний край кодикологии, Фаворский с его тонким проникновением в суть вещей мог бы сказать веское слово.

Теоретическая проблематика, продуманная и изложенная Фаворским в теории композиции и теории графики, нашла великолепное воплощение в очень содержательной и поразительно реалистически ясной для 1920-х годов теории книги. Как Специальная теория (по отношению к Общей), теория книги, естественно, адаптирует многие важнейшие положения теории композиции. Из нее идут категория пространственно-предметной цельности, семантика разного рода линий, цветность черно-белого, специфичность обратной перспективы и пр. Но специальный характер теории книги потребовал, конечно, введения совершенно новых теоретических разработок.

Основополагающим тезисом кодикологии Фаворского был взгляд на книгу как на пространственное изображение литературного произведения. В этом отношении книга, по словам Фаворского, родственна архитектуре. Коль скоро проблема приобрела такой «архитектурный» характер, то наряду с категорией пространства громадное значение приобрела и категория времени-движения. Именно в теории книги эта категория разработана Фаворским с наибольшей убедительностью.

Если вся книга, овеещающая литературное произведение, представляет движение во времени, то роль остановок в этом движении выполняет страница. Это побудило Фаворского разработать специально «теорию страницы» с учетом всех ее многочисленных элементов: колонки текста, шрифта, строк, иллюстраций, орнамента, наконец, значения левой и правой сторон страницы и т. д. Вслед за этим последовало определение функций перечисленных элементов, а также

¹ Между прочим, незнакомство с теорией графики В.А.Фаворского приводит к неправильному заключению о начале современной кодикологии с труда А.Дэна (Париж, 1949).

закономерный вывод о необходимости их стилистического единства. К последнему вопросу Фаворский возвращался и позднее.

Теория книги, конечно, не замыкается только в те страницы, которым ее автор дал такое название. По существу, любая творческая работа Фаворского над книгой сопровождалась добавочными теоретическими высказываниями, которые можно с полным основанием рассматривать как фрагмент теории книги. Такая важная тема, как связь стиля иллюстрации с жанром литературного произведения, намеченная в теории графики и почему-то обойденная в теории книги, получила разработку позднее, при иллюстрировании Фаворским калмыцкого эпоса «Джангар» (1940). Делясь своим опытом, Фаворский прежде всего говорит о необходимости материально-технической связи иллюстрации с жанром. Например, он считает, и с этим невозможно не согласиться, что для иллюстрации героического эпоса больше всего подходит силуэтная, а не линейная гравюра. Выставляется требование хорошего знакомства художника с бытом, культурой и природными условиями жизни народа, воспроизводимыми в книге. Из этой обширной сферы вычленяются герои произведения, их социальное и этнографическое лицо. При этом в стремлении к художественной правде нужно все время ориентироваться на традиции, так как незнание их может привести к созданию ложных образов. Но внимание к традициям никоим образом не означает какой-либо реставрации их, что неизбежно привело бы к стилизации (Фаворский был таким же противником стилизации, как и декоративизма). Фаворский твердо придерживался взгляда, что прошлое нужно преломлять через современность, в чем он видел одно из условий реализма. Но что значит «преломлять через современность»? Ведь это требование очень аморфно. Фаворский и тут вносит конкретизацию: преломлять через современность — это значит исторически правильное (например, с этнографической точки зрения) подчинять исторически действительному (реальному). Конечно, здесь нет ни гегелевской «разумной действительности», ни тем более какого-либо прагматизма, но есть понимание прошлого как «ступени к себе», что весьма близко к самой передовой методологии¹.

Работая над теорией такого синтетического искусства, каким является иллюстрированная книга, Фаворский постоянно сталкивался с проблемой синтеза искусств. Может быть, ничто так не характеризует художественное кредо Фаворского, как следующие его слова, которые я беру из статьи 1930—1932 годов «Об оформлении города»: «... Синтез искусств повышает реализм искусства... Только в синтезе искусств, доступном целю организованной общественной жизни, возможен наибольший реализм, какой только искусству доступен».

Фаворский очень глубоко понимал синтез искусств. Каждое из искусств, функционирующее изолированно, невольно приходит к столь часто упоминаемому здесь (это неизбежно!) натурализму-иллюзионизму, так как при этом забывается, что кроме просветительной роли оно выполняет и пространственно организующую роль. Только в синтезе искусств обе эти функции сливаются, давая нам «и образность,

¹ См.: Вейман Р. О связи прошлого и настоящего. — Вопросы философии, 1971, № 2, с. 132.

и изобразительность в узком смысле, и организацию нашего пространства, тем самым достигая действительного реализма...» При этом Фаворский имел в виду не просто реализм, а реализм социалистический.

В высшей степени показательно, что, разрабатывая столь сложное понятие, как реализм в синтезе искусств, Фаворский не увлекся распространёнными в его время мифологическими теориями, некритически распространяющими особенности древнего мифологического мышления на современное и породившими многочисленную искусствоведческую и литературоведческую литературу¹. Вместе с тем Фаворский был очень далек от сведения синтеза искусств к вопросам чисто формально-стилистического единства архитектуры, живописи и скульптуры. Суть синтеза, по его мнению, состоит вовсе не в том, чтобы предоставить в архитектуре места для других видов изобразительного искусства. Нет. «Сама архитектура,— заявляет Фаворский,— должна быть в какой-то мере скульптурной». Если при этом будут удовлетворены и социальная и образная (идеологически-образительная) функции, то синтез будет достигнут. К современным опытам в этом направлении Фаворский относился скептически, так как такого единства тогда не наблюдалось. И вовсе не по вине одних только архитекторов. Фаворский особенно строг к скульпторам и живописцам, большинство которых «... понимают изобразительность узко, как отображение зрительной действительности, и отвлеченную образность не признают за образность».

Свои взгляды на функцию живописи в синтезе искусств Фаворский изложил более развернуто, так как здесь он исходил из собственного опыта как монументалист². В монументальности и «общественности» настенной росписи Фаворский видел наиболее полное воплощение стиля социалистического реализма.

В качестве первого требования к живописцу-монументалисту Фаворский выдвигает масштабность росписи и соответствие ее условиям обозрения. Небольшое помещение располагает к обозримости росписи целиком с разных точек зрения. Это способно расширить интерьер. Что же касается фасадных росписей, то суждения Фаворского здесь менее определены. В основном изложение идет вокруг вопросов ритма, в частности «ритмов общественной жизни», за чем трудно уловить что-то определенное.

Не удивительно, что мысли Фаворского снова приобретают конкретность изложения, когда он переходит к вопросам синтеза искусств в книге. Частично этот вопрос затрагивался им в «Теории книги», но теперь в специальной статье (1934 г.) Фаворский разбирает не столько особенности структуры книги, сколько именно вопросы синтеза разных искусств. Роль архитектуры играет вся книга в целом; иллюстрации — это аналог станковой живописи; орнаментация — живописи монументальной; со скульптурой сравнивается переплет.

Фаворский возражает против принятого отнесения искусства книги

¹ См. подробно: *Вейман Р.* История литературы и мифология. М., 1975, с. 260 и сл.; *Мурина Е.Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств, с. 148 и сл.

² В 1932—1933 гг. В.А.Фаворским был расписан вестибюль Музея охраны материнства и младенчества в Москве на улице Кропоткина (роспись не сохранилась).

к прикладному искусству. Возражает он также и против подчинения книги конструктивистской инженерии. Технические и художественные начала нераздельны в книге, так как книга в конечном счете — это «изображенный мир». В раскрытии книжного синтеза искусств особенно хорошо познаются цельность и органичность мышления Фаворского. Хочется еще раз подчеркнуть, что столь четкая и методологически верная позиция в вопросах синтеза искусств была занята им в 1930-е годы, когда советское изобразительное искусство переживало трудное время.

Для полноты рассмотрения взглядов Фаворского на проблему синтеза искусств осталось коснуться театра. Фаворский и здесь проявил большую теоретическую проницательность, хотя, как и в монументальной живописи, он выступал в сценографии новичком¹.

Учитывая, что для «изображения пьесы» на сцену объединенно приходят все искусства, Фаворский, с присущей ему логикой, пришел к заключению, что, в случае если будет принят иллюзорный метод изображения, все эти искусства теряют свою специфику и сам актер на сцене (это звучит особенно убедительно) приравнивается к вещам. В условиях такой обезлички, или уравниловки, никакой синтез искусств невозможен. Точнее, возможен только ложный синтез. В основу понимания театрального синтеза Фаворский кладет свой принцип функциональной двузначности искусства: последнее одновременно и образ и вещь, в рассматриваемом случае — сценическая вещь. Следовательно, для изображения, например, дерева вовсе не нужно воспроизводить его натуралистически. Тогда будет образ, но не будет сценической вещи. Носителем образа дерева может быть ширма или какая-либо другая архитектурная деталь сцены. Взаимосвязанные пространственно, они предоставляют движение актеру. Открытые же в пространство зрительного зала через рампу, они включаются в пространственные связи с другими внешними вещами. Так образуется синтез актера, архитектуры и живописи, в котором воплощается пьеса.

Художественный идеал Фаворского был настолько пронизан идеей синтеза искусств, что стремление какого-либо искусства к непременной самостоятельности он сравнивал с ... шовинизмом. При этом Фаворский утверждал, что далеко не всякая живопись или скульптура может синтетически сочетаться с архитектурой, а только такая, образность которой ритмически выдержана в духе данной архитектуры и которая, будучи включенной в синтез, сохраняет свою вещную структуру. Идея образа-вещи как единства духовного и материального красной нитью проходит почти через все теоретические рассуждения Фаворского, ограждая как их, так и его художественную практику от различного рода модернистских уклонов.

Поскольку затронут вопрос о модернизме, весьма уместно рассмотреть отношение к нему Фаворского, тем более что его художественная и искусствоведческая молодость приходится, как мы видели, на эпоху «сецессионов» и различных эстетических утопий, предшествующих расцвету модерна².

¹ В 1933 г. В.А.Фаворский был приглашен в МХТ 2-й для оформления «Двенадцатой ночи» В.Шекспира.

² Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств, с. 26.

Прежде всего Фаворский нигде не употребляет слово «модернизм». Он говорит об абстрактивизме и подобных ему явлениях, понятие же «модерн» Фаворский употребляет в конкретно-историческом смысле, то есть как обозначение нового стиля искусства рубежа XIX и XX веков. Такое разделение понятий мне представляется единственно правильным¹. Модерн есть модерн, а модернизм есть модернизм. Останемся сначала на модерне.

Казалось бы, что Фаворскому, несомненно хорошо знавшему атмосферу мюнхенского «Сецессиона»², должно было импонировать рождающееся искусство модерна с его протестантским отношением к натурализму. Однако ни в одном более или менее принципиальном высказывании Фаворского о современном ему искусстве не улавливается симпатии к модерну. Фаворский даже в ранних своих работах оценивал его бескомпромиссно как стиль неорганический. Вот краткая сводка его высказываний.

В теории книги отмечается, что в новых композициях букв модерну свойственно «уродование» их архитектоники. В статье «О предметности, масштабности и реализме» (1934 г.) модерн определяется как «безобразный» стиль в силу отсутствия упомянутых в заглавии статьи качеств. В статье 1935 года «Эпоха трех поколений» Фаворский прямо называет модерн «врагом живым, рассеянным во всех углах», поскольку в его «однообразно-пульсирующей чувственной форме, вернее, бесформенности» он видел «явное выражение разложения буржуазии». Мне думается, что в столь категорических негативных характеристиках проявилась не столько плохая изученность модерна, лишь в последнее время преодоленная в содержательных исследованиях³, и даже не влияние господствовавшего в 1930-х годах вульгарного социологизма, сколько органическая нелюбовь Фаворского к стилизаторству. Между тем, как это показали углубленные исследования модерна, стилизаторство составляло только одну из боковых его ветвей⁴. И хотя Фаворский отлично разбирался в том, что такое стиль и что такое стилизация (об этом у него есть специальные статьи), все же реальная история произведений оказывается подчас гораздо сложнее ее идеальных отражений в сознании. Мне думается, что в рассматриваемом случае известный разрыв между теорией и практикой имел место и у Фаворского. Как это ни покажется удивительным, но ведь и его в 1930-х годах критиковали за склонность к стилизации в духе модерна, допущенную в орнаментальной росписи дома Бурова. И Фаворский частично признал справедливыми эти упреки! Вероятно, вопрос об истинном отношении Фаворского к модерну можно решить только с учетом его творческой практики, что, как уже сказано, выходит за рамки моей работы.

Гораздо теоретичнее было отношение Фаворского ко всем тем новейшим направлениям в искусстве XX века, которые принято объе-

¹ См.: Вагнер Г.К. Рецензия на книгу: Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-х — 1910-х годов. М., 1978.— Советское искусствознание-80. Вып. 1. М., 1981, с. 328—333.

² Мюнхенский «Сецессион» образовался в 1893 г. и положил начало многим «Сецессионам» других европейских столиц.

³ Я имею в виду прежде всего капитальную работу: Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-х — 1910-х годов. М., 1978.

⁴ Там же, с. 204 и сл.

динять понятием модернизма. Повторяю, Фаворский не употреблял слова «модернизм». Он высказывался о конструктивизме, супрематизме и абстрактивизме.

К конструктивизму (в архитектуре), как и к модерну, у Фаворского еще в 1930-х годах сложилось отрицательное отношение. Не странно ли это? Ведь в своей теории композиции он уделял чуть ли не главное внимание проблемам конструкции. Конструкция — это организация пространства во времени через движение. Архитектура, особенно функциональная, не может обойтись без такой организации движения, это первейшая ее задача. Отрицательное отношение Фаворского к конструктивизму основывалось на том, что конструкция без композиции не ведет к художественной образности, а последняя требует предметности и масштабности. Конструктивизм ни тем, ни другим не обладал. По признакам беспредметности и безмасштабности Фаворский ставил модерн и конструктивизм рядом. Беспредметность, по Фаворскому, — это неизобразительность, а архитектуру он считал изобразительным искусством. Возвращаясь к конструктивизму уже в 1960-х годах, Фаворский снова говорит: «Конструктивизм был нарочито гол и не достигал цели». Из сказанного можно заключить, что если модерн Фаворский отрицал за неорганичность, то конструктивизм он не принимал за игнорирование синтеза искусств. Оба мнения, к сожалению, не опираются на конкретные примеры, поэтому правильнее оставить их не завершенными.

Что касается абстрактивизма, то Фаворский, не принимая его принципиально, все же заинтересовался, если можно так выразиться, гносеологической стороной вопроса, поскольку это давало ему возможность высказаться логически-объективно.

Абстрактивизм стал предметом интересных высказываний Фаворского уже в 1910-х годах. В статье «Об изобразительности в живописи» Фаворский утверждает, что претензии абстрактивизма на самостоятельность беспочвенны, так как по существу, то есть по деятельности духа все искусства условно абстрактны и различаются лишь материалом воплощения. Так, например, уже по одной природе материала живопись не может быть абсолютно абстрактной. Некоторая доля подмены понятий здесь есть, но сказывается стремление Фаворского подняться выше субъективно-произвольного суждения. В теории композиции Фаворский попытался «объективизировать» абстрактивизм тем, что абстракция, дескать, результат не вчувствования, а такого чувства, «которое может быть как бы вне нашей физической личности» (!). Это напоминает индийское учение о самостоятельной жизни внутреннего «Я» человека. Создается впечатление, что для определения абстракции в искусстве терминологический аппарат Фаворского в 1910—1920-е годы еще не был разработан. Ему приходилось, например, прибегать к аргументам (в спорах между супрематистами и АХР) византийских иконопочитателей, согласно которым нефигуративному искусству можно поклоняться, если только человеческий образ освятил его. Аргумент красивый, но теоретически не убедительный. Лишь много позднее, в 1961 году, когда Фаворский отверг и модерн и конструктивизм, он возвратился к проблеме абстрактивизма с более реальных позиций. Используя высказывания Гете о

соединении в «полноценном искусстве» двух противоположных начал, каждое из которых в своей особенности неполноценно, Фаворский заключает, что абстрактивизм, неполноценный сам по себе, может входить в большое полноценное искусство в качестве конструктивного противоположного элемента. Мысль сама по себе достойная внимания, но без конкретных примеров она оставляет вопрос открытым.

Словно чувствуя это, Фаворский сделал еще одну попытку объективировать абстрактивизм. Он применил такое рассуждение. Если каждое произведение искусства есть образ-вещь, то как образ оно конкретно, но как вещь, не тождественная предмету реальной действительности, оно абстрактно. В памятнике Пушкину образ поэта конкретен, сам же памятник, как глыба материала, — абстрактен. И в этом рассуждении можно усмотреть логическую неточность. Но существо стремления Фаворского вскрыть природу абстрактивизма состоит не в желании утвердить его, а в показе диалектического единства противоположностей в произведении искусства, которое может привести к абсурду в случае его распада. Так отъединение абстрактного начала ведет к потере образности, вследствие чего абстрактивизм самым парадоксальным образом может превратиться в «абстрактный натурализм», поскольку он через пятна и линии утверждает «голые чувства». Тут уже никакого софизма нет. Фаворский дал убедительное теоретическое обоснование наивности абстрактивизма.

Во вводной статье, имеющей задачей дать общее освещение искусствоведческих позиций Фаворского-теоретика, невозможно остановиться на всем богатстве его мыслей. Допускаю, что в обширном литературно-теоретическом наследии Фаворского мною немало упущено. Всестороннее освещение теории, философии и методологии изобразительного искусства и искусствознания, составляющих это наследие, потребует капитальной монографии. Здесь же, в заключение, необходимо остановиться на таких двух важных сторонах взглядов Фаворского, как отношение его к художественному прошлому и к тому, что теперь называют футурологией искусства.

Великолепное знание Фаворским мирового искусства, причем знание не книжное, а «вещественное», конечно, способствовало тому, что он сохранил и бережно пронес через всю свою жизнь глубочайшее уважение к великой традиции. Фаворский говорил и писал именно о традиции, имея, конечно, в виду и то, что в каждой великой традиции составляло элемент новаторства. Ценность традиции, по Фаворскому, состояла не в том, что она донесла до нас те или иные «рассказы». Такие рассказы гораздо лучше сохранила мировая литература. «Традиция должна быть широкой и разнообразной». Если иметь в виду только живопись, то она, как ведущее из пространственных искусств, призвана цельно передать «непосредственную правду природы», во всей ее сложности, что лучше всего удастся при уважении к национальной традиции, особенно к народной. С таким критерием Фаворский относился к самым различным периодам истории искусства.

Естественно, Фаворский был влюблен в античность, так как в античном рельефе он нашел то композиционное единство, которое дало

ему материал для построения теории композиции. Преклонялся Фаворский и перед искусством итальянского Ренессанса, хотя в его перспективном догматизме не видел ничего догматического. Надо развеять «миф», будто бы Фаворский вообще относился к Ренессансу отрицательно. Я сказал бы, что, будучи не только философом, но и художником, Фаворский проявил к Ренессансу более объективное отношение, нежели П.А.Флоренский. Фаворский не мог не ценить таких высоких качеств искусства Ренессанса, как умение строить монументальную композицию на стене, как слияние всех изобразительных искусств в величественном синтезе и т. д. В то время как Рафаэля модно было игнорировать и даже презирать, Фаворский ставил его фрески в образец высокой монументальности. О преклонении перед искусством Микеланджело уже говорилось выше.

Отношение к монументальному искусству у Фаворского вообще было исключительно внимательное, если не сказать — восторженное. В 1962 году Фаворский написал: «Самыми правильными мне кажутся древние традиции монументального искусства». Он имел в виду не только Ренессанс, но и Византию, особенно же Древнюю Русь. Не нужно думать, что к высказанной мысли Фаворский пришел только в конце своей жизни. Она владела им издавна. В 1958 году Фаворский посвятил проблеме монументализма специальную статью, которая воспринимается как гимн этому искусству. Монументальная живопись привлекала Фаворского своей пространственно-временной емкостью, способностью организовывать жилое и внешнее пространство, воздействием на все общественное моральное состояние и даже поведение. По цельности воздействия и восприятия монументальной живописи последняя сравнивалась Фаворским с природой.

Древнерусская монументальная живопись получила у Фаворского определение «монументального лиризма», поэтический эквивалент которому он усматривал в строке «Слова о полку Игореве». Особо трепетное отношение Фаворского к древнерусскому монументальному искусству сказалось в том, что ни в каком другом искусстве (кроме Микеланджело) он ничего подобного не находил. Важно подчеркнуть, что в противоположность ходячему мнению о плоскостности древнерусской живописи Фаворский видел в ней глубоко скрытую диалектичность плоскостности и пространственности, что и дало ему возможность, не прибегая к метафизике и математическим выкладкам, раскрыть «секрет» обратной перспективы. К глубокому сожалению, из-за недостаточной известности работ Фаворского в этой области его интересные мысли своевременно не были использованы в новых трудах по обратной перспективе, хотя во многом они предвосхищают эти труды.

Ставя «движение и время» во главу угла своих теоретических размышлений, Фаворский, естественно, не мог смириться с мнением о многовековой стилистической неподвижности древнерусского искусства. Хотя о смене стилей древнерусской живописи было не так уж мало высказываний¹, но почти все они относятся к сравнительно далекому прошлому, когда изучение древнерусского искусства еще

¹ См. подробно: Вагнер Г.К. Методологические предпосылки изучения стиля древнерусского искусства. — В сб.: Советское искусствознание-77. Вып. 2. М., 1978, с. 282.

не было сведено к иконологии. В нынешнее время жанрово-стилистическая проблематика древнерусского искусства снова начинает пробивать себе путь, и тут высказывания такого авторитета, как В.А.Фаворский, приобретают очень большое значение. «Раскрывать русский стиль как многообразный и имеющий разное лицо по эпохам — это важная задача нашей художественной культуры». Если бы мне пришлось писать книгу о проблеме стиля в древнерусском искусстве, то эти мудрые слова Фаворского я взял бы в качестве эпиграфа.

Наряду с общим «монументальным лиризмом» Фаворский выделял в древнерусской живописи «монументальную живопись» Андрея Рублева, «строгую монументальность предыдущих эпох», «русский Ренессанс XVI века» и «цветистую живописность XVII века». Но какого-либо предпочтения тому или другому стилю в высказываниях Фаворского не усматривается. Вспомним, что, по его словам, традиция, в том числе и национальная, должна быть широкой и разнообразной.

Размышляя об искусстве будущего, Фаворский в 1961 году записал: «Когда представляешь будущее общество, то думается, что люди будут почти все, или все, жить искусством, и, может быть, все будут художниками. Странно было бы, чтобы люди не прикоснулись к этому замечательному делу». Это далеко не праздная мысль, мимо которой можно пройти не задумавшись. Напомню, что такие же мысли и почти в сходной форме выражали К.Маркс и Ф. Энгельс¹, Р.Вагнер, У.Моррис. Хотелось бы знать, конечно, каким путем Фаворский представлял себе будущий переход от индивидуально-профессионального творчества к общенародному: путем ли расширения так называемой художественной самодеятельности или посредством растворения существующего искусства в традициях народного «второй редакции»? Сейчас в литературе о народном искусстве этот вопрос страстно дебатруется², причем иной раз высказываются достаточно безответственные суждения вплоть до отказа народному творчеству в будущем как теряющему свою социальную почву. Поэтому мнение такого авторитета, как Фаворский, здесь было бы очень важно. Хотя он прямо его не высказывал, но оно может быть реконструировано.

Так, между строк Фаворского можно прочесть, что слова «все люди будут жить искусством» далеко не означают признания будущего художественного творчества в духе «кто во что горазд». Говоря о будущих творцах, Фаворский мыслил, что все они будут открывать в своих произведениях «разные черты общего искусства», что, естественно, возможно только при сохранении основ этого «общего», то есть народных традиций. При этом мы нигде не найдем у Фаворского и намека на то, что он ограничивал их национально. Наоборот, приведенная выше цитата, в сочетании с ранее рассмотренными высказываниями о значении традиции, позволяет считать, что Фаворский предполагал постепенное растворение национальных контрастов в общем содержании искусства, имея, конечно, в виду единство прогрес-

¹ Ср.: Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. М., 1955, т. 3, с. 393.

² См. сб.: Проблемы народного искусства. М., 1982

сивного искусства. Понятие же прогрессивного у Фаворского было весьма четким.

Фаворский-теоретик проделал большой, полувековой путь, начав его в период художественного разброда после революции 1905 года. Конечно, в начале этого пути Фаворский испытывал кое-какие влияния со стороны художественной практики и искусствоведческой мысли тех лет, что нашло отражение в признании Фаворским некоторого «схематизма» и «рационализма» своих позиций. Выше я пытался показать, что эти особенности «раннего Фаворского» отнюдь не были принципиально-теоретического или философского свойства и как поверхностные наслоения они быстро исчезали. Развернутая Фаворским теория пространственно-временной цельности художественного произведения со всеми ее гносеологическими, психофизиологическими и эстетическими аспектами настолько органически выражала мировоззренческое кредо автора, что эволюция его искусствоведческих позиций совершалась лишь в малозначащих деталях. Мне кажется преувеличенным встречающееся мнение о каких-то сложностях в этой эволюции, намекающее на некие «уклоны» или «загибы». Ни того, ни другого у Фаворского, в сущности, не было. Дискуссия 1931 года о творческом методе Фаворского, а также вынужденный уход его с поста ректора Вхутемаса обуславливались не какими-то просчетами или ошибками в работе художника и педагога, а прежде всего бескомпромиссностью Фаворского в принципиальной борьбе с упрощенческими тенденциями в художественной жизни тех лет. В конечном счете верх одержала линия Фаворского...

Чувство глубочайшего уважения вызывает искренне выраженное убеждение Фаворского, что «истинным реалистом» может быть художник, являющийся «истинным реалистом» не на словах, а на деле, то есть во всей своей личной и особенно общественной жизни. Фаворский всячески подчеркивал этот общественный момент. Реализм Фаворский понимал очень широко, распространяя его и на теорию. Насколько же теоретические взгляды Фаворского оказались реалистическими? Ответом на этот непростой вопрос я и закончу свою статью.

Конечно, правильнее всего было бы давать оценку реалистичности взглядов Фаворского в понятиях и терминах его же теории. Как мы уже знаем, одним из главных признаков реализма у Фаворского является пространственно-временная цельность произведения, адекватная цельности мира. Теория композиции Фаворского, представляющая, в сущности, теорию изобразительного искусства, прежде всего и основана на утверждении пространственно-временной цельности. Ее основной постулат — реальное соотнесение предмета с пространством. Причем и в теории, как и в художественной практике Фаворского, мерой цельности выступает человек со всей его физической и духовной красотой, что исключает какую-либо ревизию реализма. Но это еще не все. Пространственная цельность предполагает непрерывность и одновременность. Теория Фаворского, начиная от характеристики линии и пятна и кончая композицией с ее содержанием, представляет непрерывное логическое развитие одного по-

ложения в другое по мере их усложнения. Вместе с тем все компоненты теории одновременны, раздельное существование их невозможно. Всю теорию можно сравнить с живым организмом.

Немаловажным признаком реализма, согласно Фаворскому, является единство идеи и материала. Идея, воплощенная в не свойственном ей материале, нереалистична, не обладает художественной правдой, как бы ни был убежден в своем реализме художник. Вся теория Фаворского пронизана этим единством, поскольку любое, даже самое мелкое теоретическое положение обосновывается материалом мировой истории искусства, а также личным творчеством художника, в котором, как известно, проблема материала занимала очень большое место.

Реалистичность теории должна была бы проявиться в определенных практических достижениях, без чего о реализме говорить трудно. Об искусстве В.А.Фаворского я смог только упомянуть, так как рассмотрение его с изложенных в настоящей статье теоретических позиций не входит в мою задачу. Можно лишь сказать, что все то высокое в его творчестве, о чем уже немало написано в специальных статьях, явилось результатом сознательного следования художника своей теории. Фаворский-теоретик и Фаворский-практик нераздельны. С другой стороны, теория Фаворского явилась плодотворной основой творчества целой плеяды художников-графиков и художников-монументалистов, представляющих несомненно передовую линию нашего изобразительного искусства.

Наконец, о значении теории Фаворского для теории наших дней. Обладающая реалистическими качествами, теория Фаворского должна была войти и вошла в современные теории пространственно-временной цельности произведений искусства. Мы видим ее адаптацию (как гласную, так и негласную) в теоретических работах Н.Н.Волкова, В.Н.Ляхова, А.Д.Гончарова, Б.В.Раушенбаха и других¹. Конечно, при этом происходит уточнение и даже пересмотр некоторых положений, что и составляет движение науки вперед. Как хорошо сказал Луи де Бройль, «мы никогда не должны забывать, что каждый успех нашего познания ставит больше проблем, нежели решает, и что в этой области каждая новая открытая земля позволяет предполагать о существовании еще неизвестных нам необъятных континентов»².

Г.Вагнер

¹ Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977; Ляхов В.Н. Оформление советской книги. М., 1966; Искусство книги. Т. 2—3. Составители В.Н.Ляхов, Ю.А.Молок. М., 1961—1962; Раушенбах Б.В. Указ. соч.

² Луи де Бройль. По стопам науки. М., 1962, с. 317.

Основные даты жизни и творчества В.А.Фаворского *

- 1886 14 марта (2 марта ст. ст.) родился в Москве. Отец — юрист, Андрей Евграфович Фаворский, мать — художница, Ольга Владимировна Фаворская (урожденная Шервуд)
- 1895—1905 Учится в Московской 5-й классической гимназии
- 1895—1898 Первые опыты в искусстве (рисунок, акварель, живопись) под руководством матери
- 1898—1905 Учится в частной школе К.Ф.Юона в Москве у художника И.О.Дудина, одновременно посещает вечерние занятия по скульптуре в Строгановском училище.
- 1905 Поступает на экономический факультет Мюнхенского университета
- 1906—1907 Оставив экономический факультет, поступает в частную художественную академию профессора Шимона Холлоши и на искусствоведческое отделение философского факультета Мюнхенского университета. Путешествия по Австрии, Швейцарии и Италии.
- 1907 Возвращается в Москву и поступает на историко-филологический факультет Московского университета
- 1908 Впервые обращается к педагогической деятельности — преподает рисунок детям в клубах Москвы.
Лето проводит в Течё (Венгрия) со школой Ш.Холлоши.
Путешествие по Австрии, Швейцарии, Италии.
- 1909 Исполняет первую значительную работу в гравюре на дереве — станковый лист «Св. Лука».
Впервые обращается к работе над шрифтом и иллюстрациями: исполняет текст и сюжетные композиции в гравюре на дереве для стихотворения «Эрот» А.Шенье.
- 1910 Оформляет первую книгу: «Над. Бромлей. Пафось. Композиции, Пейзажи, Лица» (Москва, Товарищество типографии А.И.Мамонтова, 1911).
Впервые экспонирует свои произведения на XVII выставке «Московского товарищества художников» (МТХ).
- Около 1910—1913 Исполняет монументальную работу — фриз «Аполлон» (панно) в кабинете дома художника В.С.Шервуда в Москве. Фриз выполнен под руководством и при участии Кароя Киша, ученика Ш.Холлоши. В студии К.Киша в Москве Фаворский занимался с 1910 года.

* При составлении данного раздела использованы материалы из архива семьи В.А.Фаворского (М.), архива ЦГАЛИ СССР, а также из аналогичных разделов каталога выставки «Владимир Андреевич Фаворский» (М., 1964. Составитель Е.С.Левитин) и «Книги о Владимире Фаворском» (М., 1967. Составитель Ю.Молок).

- 1912 30 ноября (17 ноября ст. ст.) женится на художнице Марии Владимировне Дервиз.
- 1913 Оканчивает искусствоведческое отделение историко-филологического факультета Московского университета. Отделение было создано по инициативе профессора Н.И.Романова и студентов Б.Р.Виппера, Д.С.Недовича, В.А.Фаворского, которые явились первыми специалистами-искусствоведами, выпущенными Московским университетом. Тема дипломной работы Фаворского «Джотто и его предшественники».
- Переводит (совместно с Н.Б.Розенфельдом) книгу и статьи немецкого скульптора и теоретика искусства Адольфа Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей» (М., «Мусажет», 1914). Пишет (совместно с Н.Б.Розенфельдом) вступительную статью к этой книге («От переводчиков») и создает гравюру для обложки, изображающую статую А.Гильдебранда «Похищение Европы».
- Пишет первую теоретическую статью «Об изобразительности в живописи» (впервые публикуется в настоящем издании).
- Около 1913—1915 23 мая (10 мая ст.ст.) рождается сын Никита, впоследствии художник (в 1941 году ушел добровольцем и погиб в том же году на фронте Великой Отечественной войны).
- 1915—1918 С 1915 — член «Московского товарищества художников» (МТХ). 28 июля (15 июля ст. ст.) — мобилизован в армию. Февраль 1916 — октябрь 1918 — участвует в боях на румынском фронте первой мировой войны.
- Июль 1916 — представлен к Георгиевскому кресту 4-й степени.
- Сентябрь 1916 — произведен в прапорщики.
- Декабрь 1918 — возвращается в Москву.
- 1918 Исполняет буквы к «Суждениям господина Жерома Куаньяра» А.Франса — работу, принесшую известность имени Фаворского. Создает гравюру «К.Н.Истомин».
- 1918, 10 декабря — «Мастер-ассистент» по живописи и рисунку во Вторых Свободных художественных мастерских (Свомас) в Москве.
- 1919, июнь Впервые обращается к работе для театра, делает кукол-марионеток (дерево) для трех спектаклей («Давид и Голиаф» М.В.Королькова, «Сказка о золотой рыбке» А.С.Пушкина и «Лутонюшка» по сказке А.Н.Афанасьева) Театра марионеток, петрушек и теней, организованного Н.Я.Симонович-Ефимовой, М.В.Корольковым и В.А.Фаворским.
- 1919—1920 11 июня — мобилизован в Рабоче-Крестьянскую Красную Армию (РККА). Июнь 1919 — февраль 1920 — участвует в боях на Царицынском фронте.
- 1920 16 декабря зачислен в Московские Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас, с 1927 — Вхутеин) в качестве «профессора по деревянной гравюре». С этого времени до закрытия Вхутеина (1930) заведует кафедрой ксилографии графического факультета.
- 1921 20 апреля — уволен из армии в бессрочный отпуск по возрасту.
- Исполняет гравюры к роману П.Муратова «Эгерия» (не изданы).
- 1921—1922 Пишет свой основной труд в области общей теории искусства — «Лекции по теории композиции» — курс, читавшийся во Вхутемасе — Вхутеине. (Впервые публикуется в настоящем издании).
- 1922 В журнале «Театр и Студия» (№ 1—2) появляется первая монографическая статья о художнике: «Фаворский-гравер» Д.Аркина (под псевдонимом А.Ветров).
- 1922—1928 Состоит в художественном обществе «4 искусства».
- 1923 В двух журналах печатаются первые обстоятельные статьи о творчестве Фаворского: А.Эфрос. В.Фаворский и современная ксилография («Русское искусство», № 1), М.Фабрикант. В.А.Фаворский («Печать и революция», кн. III).

- Первая опубликованная работа в области теории композиции книги — доклад «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом», прочитанный 10 октября на заседании «Комиссии по Изучению Искусства Книги» при Государственном издательстве (Гиз), («Гравюра и книга», 1925, № 1—2).
Исполняет обложку журнала «Маковец».
Ректор Вхутемаса.
- 1923, 27 марта —
декабрь 1926
1923—1927
- Является членом Художественно-методической комиссии Отдела художественного образования (Охобр) Главного управления профессиональным образованием (Главпрофобр) при Наркомпросе.
- 1924
- 5 сентября — рождается сын Иван, впоследствии художник (погиб в 1945 году на фронте Великой Отечественной войны).
Оформляет Книгу Руфь (издание М. и С.Сабашниковых, 1925).
Впервые выставляется за рубежом (XIV Международная художественная выставка в Венеции).
- 1924—1927
- Является членом художественной секции Государственного ученого совета (ГУС).
- 1925
- Является членом методической комиссии детского отдела Гиза.
Grand Prix за гравюры на Международной выставке декоративных искусств в Париже.
- 1926
- Публикует статью «Кое-что о формальной стороне детской книги» («Советской школе — новый учебник». Сб. 5, М.).
Первая персональная выставка (Казань, Картинная галерея Татарской АССР). Представлено более 120 гравюр 1910—1926 годов.
Исполняет серию рисунков «В Сергиевом Посаде».
- 1926—1927
- 1927
- Участвует в двух выставках, открывшихся в Москве: Всесоюзная полиграфическая выставка (на территории ВСХВ), «Гравюра СССР за 10 лет» (Гос. музей изящных искусств).
- 1928
- 10 июня — рождается дочь Мария, ныне художница.
Участвует в выставке «Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции», Гос. Третьяковская галерея.
Исполняет серию гравюр «Годы революции».
- 1928—1929
- Член художественно-методической комиссии при Главном управлении по делам искусств (Главискусство).
- 1929
- Пишет первую искусствоведческую работу о монументальном искусстве — доклад «Организация стены росписью», прочитанный 27 февраля на заседании «группы по изучению живописи Секции пространственных искусств Государственной Академии художественных наук. (Впервые публикуется в настоящем издании).
Делает гравюру «Ф.М.Достоевский» («Литературная энциклопедия», М., 1930, т. 3).
Профессор Полиграфического института в Москве.
- 1930, 1 мая —
1934, 31 августа
1931
- Оформляет повесть С.Спасского «Новогодняя ночь» (Издательство писателей в Ленинграде, 1932)
- 1932
- Пишет статью «О композиции» («Искусство», 1933, № 1—2) — первая опубликованная работа В.А.Фаворского по теории композиции.
Делает доклад «Образ в пространственном и словесном искусстве» («Декоративное искусство СССР», 1971, № 9).
Оформляет книгу Б.Пильняка «Рассказы» (издательство «Федерация»)
Избран в правление вновь организованного Союза советских художников.
Участвует в выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (Ленинград, 1932; Москва, 1933).
- 1932—1933
- Начало систематической работы в области монументального искусства — росписи и сграффито в Центральном музее охраны ма-

- теринства и младенчества в Москве на ул. Кропоткина (не сохранились).
- 1933 Оформляет книгу: «Данте. Vita Nova» (издательство «Academia», 1934).
Персональная выставка в Москве (Клуб имени Авиахима). Представлено 170 гравюр 1910—1933 годов.
Начало работы в театре — оформляет «Двенадцатую ночь» В.Шекспира в Московском Художественном театре — 2-ом. (Премьера 26 декабря).
- 1933—1934 Профессор, заведующий кафедрой рисунка в Архитектурном институте в Москве.
- 1934 Читает курс «Теория композиции» во Всероссийской Академии художеств.
Путешествие по Кавказу. Создает серию рисунков.
Работает над росписью по фаянсу на Фаянсовом заводе им. М.И.Калинина.
Пишет статью «Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении» («Литературный критик», 1935, № 1).
25—28 декабря — участвует в Первом творческом совещании по вопросам синтеза пространственных искусств, организованном Союзом архитекторов. Делает два доклада: 25 декабря — «Архитектура и живопись» («Архитектура СССР», 1935, № 2) и 28 декабря — «Первый опыт» (в сб. «Вопросы синтеза искусств». М., 1936).
- 1934, 1 сентября— Профессор по книге и гравюре в Институте изобразительного искусства в Москве.
- 1938
- 1934—1935 Расписывает Дом моделей треста Мосбель в Москве, на Средтенке (росписи не сохранились)
- 1935—1947 Консультант в Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР.
- 1937 Избран делегатом Первого Всесоюзного съезда архитекторов (16—27 июня). Выступление Фаворского «Синтез должен быть органическим» опубликовано в «Архитектурной газете» (22 июня) На Всемирной выставке в Париже удостоен Grand Prix за работы по оформлению советского павильона.
- 1937—1938 Расписывает Петровский зал Гос. Исторического музея в Москве. Оформляет павильоны на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.
- 1938 Первые двойные карандашные портреты — «А.Гусятинский и Ф.Полещук», «Т.Козулина и Т.Эйгес».
- 1939 Путешествие по Калмыкии в связи с работой над оформлением калмыцкого эпоса «Джангар» (М., Гослитиздат, 1940).
- 1940 Оформляет книгу: В.Шекспир. Гамлет, принц Датский (М., Гослитиздат, 1941).
- 1941—1943 Живет с семьей в Самарканде.
Создает серию рисунков «Самарканд».
- 1941, 6 февраля — Профессор на кафедре керамики Московского института прикладного и декоративного искусства.
- 1948, 27 сентября
- 1942—1944 Исполняет серию линогравюр «Самарканд».
- 1943 Персональная выставка в Самарканде.
- 1944 Выставка в Москве в Доме архитектора (совместно с Л.Бруни).
- 1944—1945 Оформляет спектакль «Великий государь» В.А.Соловьева в Гос. театре им. Е.Вахтангова. (Премьера 17 июня 1945 года).
- 1945 Исполняет иллюстрации к «Басням» И.Крылова (М., Гослитиздат, 1947).
- 1945—1946 Новый цикл двойных карандашных портретов.
- 1946 Выступает во Фрунзе на Творческой конференции художников, посвященной 1100-летию киргизского эпоса «Манас».
Читает лекции о рисунке, о композиции для киргизских художников.

- Путешествует по Киргизии. Создает серию рисунков.
Персональная выставка в Москве.
- 1948 Исполняет «Алфавит».
- 1950 Оформляет книгу «Слово о полку Игореве» (М., Детгиз, 1952).
- 1954 По заданию Отдела новых шрифтов Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения (Москва) пишет труд «Опыт работы в области книжного шрифта за период 1928—1953 г.» (Альманах «Искусство книги», вып. второй, М., 1961).
8 июня — начинает вести своеобразный «дневник художника», первую тетрадь называет «Записки и поздние ответы. I».
- 1954—1955 Иллюстрирует трагедию А.С.Пушкина «Борис Годунов» (М., Детгиз, 1956)
- 1956 Осень — выставка в Москве в Доме художника (совместно с А.Н.Кардашевым, И.Г.Фрих-Харом и Н.М.Чернышевым).
Представлено более 400 гравюр для книг 1913—1956 годов, более 100 рисунков, живопись, монументальные работы, эскизы к театральным постановкам. Выставка была экспонирована также в Ленинграде и Риге.
12 сентября — присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
- 1957 Избран делегатом Первого Всесоюзного съезда советских художников (1—8 марта). Выступление Фаворского на съезде опубликовано в газете «Советская культура» (6 марта).
Избран членом правления Союза художников СССР. Делает последнюю работу в области монументального искусства — мозаичное панно «1905 год». На Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году за эту мозаику Фаворскому присуждена Золотая медаль.
Оформляет каталог «Искусство в СССР» для Всемирной выставки в Брюсселе.
- 1959 24 января — присвоено звание народного художника РСФСР.
1 апреля — смерть жены, Марии Владимировны Фаворской.
Присуждена Золотая медаль на Международной выставке искусства книги социалистических стран в Лейпциге.
Издание в ГДР альбома: Wladimir Faworski. Ullustrationen zu Werken der Weltliteratur (Dresden. Verlag der Kunst).
Вступительная статья М.Алпатова.
Издание альбома: В.А.Фаворский. Избранные произведения.
Предисловие Т.Гурьевой. (М., «Советский художник»).
- 1959—1961 Оформляет книгу: А.С.Пушкин. Маленькие трагедии (М., Гослитиздат, 1961).
- 1960 Персональная выставка в Дрездене.
Избран делегатом Первого съезда художников РСФСР.
Избран членом правления Союза художников РСФСР.
- 1961 Пишет вступительную статью «Об искусстве детей» для книги-альбома «Рисунки наших детей» (М., 1962).
Исполняет последний двойной карандашный портрет — «Г.Захаров и И.Голицын».
Присуждена Золотая медаль на Международной художественной выставке в Сан-Пауло (Бразилия).
Персональная выставка в Лейпциге.
- 1962 22 апреля — присуждена Ленинская премия «за иллюстрации к классическим произведениям русской литературы» — «Слово о полку Игореве», «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» А.С.Пушкина.
Делает свои последние работы: серию рисунков натурщиц, «Автопортрет» (тушь, перо); расписывает две глиняные тарелки: «Тарелка с женской головкой», «Тарелка с девушкой и виноградом».
3 декабря — избран в действительные члены Академии художеств СССР.

- 1962—1963 Персональные выставки в Ленинграде, Таллине, Львове, Киеве, Лондоне, Берлине.
- 1962—1964 Пишет, публикует и подготавливает к печати ряд теоретических статей: «О выразительности художественной формы» («Декоративное искусство СССР», 1963, № 8); «Магический реализм» (там же, 1963, № 10); «Время в искусстве» (там же, 1965, № 2); «О художественной правде» (там же, 1963, № 7); «Содержание формы» (там же, 1965, № 1); «Вопросы, возникающие в связи с композицией» (там же, 1965, № 7).
- 1963 12 апреля — присвоено звание народного художника СССР. На II Всесоюзном съезде советских художников избран членом правления Союза художников СССР.
- 1963—1964 Пишет книгу «Рассказы художника-гравера» (М., Детгиз, 1965).
1964 Последняя теоретическая работа — статья «Искусство тоже познает» (не закончена). Впервые публикуется в настоящем издании.
- Студия «Моснаучфильм» выпустила документальный фильм «Фаворский» (автор сценария Н.В.Кемарский, режиссер Ф.А.Тяпкин, консультант Е.С.Левитин).
- Избран в члены-корреспонденты Немецкой Академии искусств (ГДР).
- 18 ноября — открылась персональная выставка в Гос. музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в Москве. Представлены работы 1906—1962 годов. Среди них более 700 гравюр, более 150 рисунков, а также живопись, скульптура, эскизы монументальных и театральных работ. Составитель каталога и автор вступительной статьи — Е.С.Левитин.
- 29 декабря — смерть Владимира Андреевича Фаворского. Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Теория композиции

Из дипломной работы «Джотто и его предшественники»

Об изобразительности в живописи

О египетской архитектуре

Лекции по теории композиции

Методическая записка к курсу «Теория композиции»

Методическая записка к курсу «Теория композиции» № 2

Об изобразительных поверхностях

Схема взаимоотношений конструктивного и композиционного

Приложение: «О цвете и цветовых формах»

О композиции

О построении, теме и цели курса «Теория композиции»

Эпизоды из истории искусств

Магический реализм

О художественной правде. Время в искусстве

Содержание формы. Об орнаменте. О стиле

Вопросы, возникающие в связи с композицией

Искусство тоже познает



О пространстве в живописи

*Из дипломной работы
«Джотто и его предшественники»*

Когда говорят о Джотто, то очень часто приходится слышать о его технических недостатках в изображении пространства, которые мы должны ему извинить, чтобы затем, отделив эту не удовлетворяющую нас оболочку, наслаждаться без помехи душой его живописи. [...] Но когда обращаются к эпохе, предшествующей Джотто, то суд над ней становится еще строже: ей отказывают во всякой жизненности и художественности до того, что всякое более или менее яркое проявление, близкое по времени к Джотто, относят к его авторству; как, например, Циммерман *, который почти все вещи Каваллини приписывает ему.

Как мне кажется, мы здесь видим оценку (иногда скрытую, иногда явную), с точки зрения нашего искусства. То отношение к пространству, которое характерно для нашего времени, возвышается в норму, и в силу этого эпохи, не соответствующие этой норме, признаются плохо знавшими пространство либо совсем и не желавшими его изображать (как, например, русская иконопись).

За Джотто, однако, считают большой шаг вперед в этом направлении; но тем более эпоху ему предшествующую лишают уже всякой изобразительности.

Мне кажется, что это ошибка. Обобщение пространства, свойственное нам, не единственно, и даже, при ближайшем рассмотрении, эта норма является очень подвижной.

Кроме того, искусство какой-либо эпохи должно от нас требовать полного уважения к себе в целом, как и в частностях. И, говоря о Джотто, мы должны сказать, что его душа не могла бы быть выражена иначе и что в его выражении несомненна цельность обобщения и обобщения пространственного, высокохудожественного, равного всякому другому.

Но мог ли бы Джотто создать то, что он создал, имея за спиной

* *Zimmermann M. G. Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Band 1. Leipzig, 1899 (Прим. В. А. Фаворского).*

искусство не изобразительное, не знавшее пространства? Как мне кажется — нет.

По-моему, нужно сказать, что эта эпоха, лишенная, правда, сильных индивидуальностей, полна была сильными и тонкими переживаниями пространства и композиции.

Чтобы быть в дальнейшем ясным, я позволю себе остановиться на одном примере как бы чуждого нам обобщения — а именно русской иконописи, которая многими признается даже не изобразительным искусством, а как бы орнаментальным, и на этом примере показать, что это искусство несомненно имеет дело с пространством.

Отправная моя точка будет, так сказать, наше мировоззрение, но, взяв его за основу, я не даю ему санкции нормы, а беру его только как нам более понятное.

Что такое уметь передавать пространство в искусстве?

Пространство, несомненно, является главным объектом живописи, и острое чувство его как будто необходимо, острое чувство, обнимающее всю его трехмерность, как можно сильнее воспринимающее его расстояния, объемы — словом, круглоту *.

Но хотя круглота и является безусловно необходимым элементом живописи и наполняет и дает жизнь изобразительной плоскости, она в то же время приносит массу ей противоречащих элементов, которые находятся с плоскостью в антагонизме.

Плоскость драгоценна тем, что передает круглоту, но и круглота сама становится ценной и нужной только в плоскостном изображении, как в известном цельном обобщении нашего зрения.

Следовательно, плоскость дает нам зрительную цельность, а круглота является как бы чувственным материалом, который чем будет острее восприниматься, тем сильнее потребует победы над ним.

Чувственный материал искусства, то есть природа, по мнению Гильдебранда, недоступен в полной мере для спокойного зрения. Наше отношение к природе слагается из двигательных и чисто зрительных впечатлений, и работа искусства, имея целью наивысшую видимость, стремится все двигательные впечатления перевести в зрительные **.

Работая в этом направлении, художник еще до изобразительного процесса отодвигает то, что должно быть изображено, на такое расстояние, которое дает ему возможность пользоваться главным образом спокойным зрением, то есть ограничивает себя полем зрения.

Это уже победа над круглотой; но Гильдебранд, идя дальше, строит на основании принципа поля зрения (который, по его мнению, присущ классическому Ренессансу) законы рельефа: требование передней плоскости, расположение масс таким образом, чтобы было необходимым в зрительном процессе отходить от определенной плоскости и идти вглубь от нее. Он считает, что отдельно выступившие массы будут невидимы, если не будут поддержаны другими, вместе с которыми они образовали бы переднюю плоскость; то есть общий и цель-

* Круглотой я передаю трехмерность, которая требует от нас не спокойного зрения, а двигательных переживаний, движений осей глаз, мускульных ощущений и т.д. (Прим. В.А.Фаворского).

** *Hildebrand* [A.]. *Problem der Form in den Bildenden Kunst*. Strassburg. 1893 (Прим. В. А. Фаворского).

ный зрительный процесс начался бы за ними, а их пришлось бы притягивать к общему уже вторичным действием, что нарушит цельность зрительного акта.

Этот принцип дает единство глубине изображенного пространства. Всю глубину картины или рельефа мы считываем легко, и планы, ближний и дальний, не будут для нас разновременными моментами.

Нужно сказать, что это относится как к рельефу, так и к живописи, с той только разницей, что изображение массы в живописи может быть отвлеченное, в силу чего и рельефная плоскость может быть выражена не буквально, а равновесием впечатлений.

Кроме того, мне хотелось бы заметить, что именно на принципе ограничения себя полем зрения и получила гражданство наша так называемая научная перспектива, так как тут возможно приложение и горизонта, и точки схода, и всех ее принципов.

Все это на основе [того], что изобразительная плоскость равна и не больше, чем поле зрения. Но и в искусстве Ренессанса мы встречаемся с задачами, которые от художника требуют обобщения не только поля зрения, но пространства, превышающего его своими размерами, не могущего быть воспринятым одним взглядом, спокойно.

Пример: «Страшный суд» Микеланджело.

Как же решается эта задача?

Возвращаясь к прежнему, припомним, что высунутая одиноко из рельефа масса воспринимается вторичным актом, а если велика, то спорит с картиной.

У Микеланджело к этому прибавляется и то, что размер фрески велик на самом деле (чего может и не быть) и что зритель начинает как бы считывать всю плоскость снизу, а не сверху (на этом моменте основывается отношение фигур в разных этажах, то есть [их] все увеличивающиеся кверху [размеры, например, в] некоторых старых итальянских табернаклях). И вот, дальнего Христа и группу вокруг него он делает большими, а внизу фигуры делаются все меньше и меньше.

Что же это такое?

Это фигуры, собственно, высунутые из рамы, они ближе, чем Христос, но, в противовес их высунутости, они уменьшены. С них должно начаться считывание картины, но они — перед рамой. Зритель невольно ищет передней плоскости и приходит к группе Христа, на нем он успокаивается — это главное и по смыслу, и по композиции пространства. Но все, что лежит ниже, воспринимается как более близкое, лежащее между нами и Христом. Хотя фигуры по размерам и меньше, но именно в силу этого размера они воспринимаются уже не вторичным, но как бы попутным зрением.

Что же мы видим? Мы видим, что плоскость соблюдена, а с другой стороны, достигнута возможность изобразить не отодвинутое от нас до спокойного зрения пространство, а пространство, как бы окружающее нас, обнимающее нас с трех сторон. Иначе говоря, мы встречаемся здесь с так называемой обратной перспективой.

Следовательно, нарушение принципа поля зрения не исключает возможности стремиться все к тому же: к передаче трехмерного пространства на плоскости и приведению его к высшей цельности.

Но если у Микеланджело мы видим, что изображена та усиленная круглота, которая потребовала от него таких средств, то в то же время у него есть моменты, когда уж наступает ограничение полем зрения; это дает ему возможность спокойно отнестись к круглоте отдельной фигуры.

Но вот пример, когда это уже проявляется на отдельной фигуре: возьмем «Пророка» Sarto * в Питти.

Вещь громадного размера, несомненно требовавшая этой борьбы с круглым, то есть тут отношение, которое мы находим в композиции между многими фигурами, будет иметь место уже в одной фигуре.

Что же мы здесь видим? Приближенность к нам этой фигуры как бы требует закаченности боков назад и выпячивания середины. Но именно против этого направлена вся система изображения. Контур фигуры расширен. Что этим достигается? Крайние пункты фигуры, нам видимые (то есть контур), побеждают содержание, контур как бы подпирает таким образом сзади массу фигуры и она успокаивается на плоскости, становится видимой.

Но и у Sarto этот принцип как бы проведен частично. Но что будет, если живописное мировоззрение и не знакомо с принципом поля зрения и воспринимает все как близкое, то есть как большее, [чем] поле зрения? Тогда, мне кажется, следующий план должен будет побеждать предыдущий [и так] — до последнего, который заключит в себе все, и таким образом изображение будет плоским.

Примером я беру русскую икону «Иоанн Богослов». Разбирать подробно ее не стану. Мы видим здесь плоское изображение, но это не значит, что пространство не интересовало художника.

Как мы старались выяснить, в искусстве, имеющем своей задачей изображение круглого на плоскости, есть тенденция и метод приведения этой круглоты к плоскостному рельефу, то есть к спокойной видимости. Происходит борьба; и чем более близкое мы будем изображать, тем сильнее мы будем бороться с круглотой, присущей близкому; и, наоборот, когда предмет будет нами поставлен в поле зрения и все больше от нас удален — мы не будем уже так резко чувствовать его круглоту, и может возникнуть желание именно отыскать в нем признаки, которые эту круглоту изображали бы (как результат — наша перспектива).

В фигуре с русской иконы мы видим, что употреблены геройские средства борьбы с круглым, то есть подчинение плоскости рельефа проведено очень энергично. Как нам кажется, это объясняется подходом художника, сильным развитием двигательных впечатлений, усиленным чувством круглоты, и как результат этого — изобразительные элементы становятся отвлеченными, побежденными стремлением к плоскости, к спокойному зрению.

Из этого мы видим, что название «обратная перспектива» не будет правильно, так как не заменяет нашей перспективы, а наоборот: [они] встречаются нами в одном и том же искусстве как два борющихся стремления. Причем наша перспектива отнюдь не является зрительным организатором пространства, а только проекцией на плоскости, пере-

* Андреа дель Сарто (*Прим. ред.*).

дающей, главным образом, элементы, раздражающие наше чувство круглоты, то есть двигательные впечатления.

Итак, мы видим, что может существовать искусство, которое главную свою силу кладет на стремление к плоскостной организации пространства, что, собственно, не будет признаком принципиальной разницы этого искусства от другого.

И вот к такому искусству, как мне кажется, мы должны отнести и эту икону и искусство до джоттовской эпохи. [...]

1913



*Вариант «Предисловия» к дипломной работе
«Джотто и его предшественники»*

Тема

Темой этой работы будет Джотто, но не его несомненные развитые произведения, как в Падуе в церкви Арена или во Флоренции в Кроче *, а ранние, еще не столь индивидуальные, в силу чего они даже возбуждают сомнение в принадлежности их Джотто.

Ставя себе вопрос: кто он, какова его художественная личность,— мы невольно приходим к произведениям более ранним и ищем между ними первых проблесков джоттовского таланта; мы стараемся насколько возможно определеннее отметить вступление в историю его индивидуальности. Но и тут, конечно, главными руководителями будут его поздние работы. Мы должны ими пользоваться как важным аргументом за и против.

Итак, яснее определяя тему, мы будем говорить о цикле фресок, изображающих жизнь св[ятого] Франциска, находящемся в церкви его имени в Ассизи. Сам ли Джотто [исполнил эти фрески], его ли непосредственные предшественники, или он, но в роли помогающего ученика — вот вопросы.

Невольно проникая в стиль этих работ, мы ставим вопрос о его происхождении, о предшественниках, и только это может помочь нам и дать детальность нашей попытке.

Затем, имея перед собой гениальную художественную личность, давшую синтез и как бы предсказавшую Высокий Ренессанс (Джотто, собственно, был первым ренессансным художником), мы невольно

* Имеются в виду Капелла дель Арена и церковь Санта-Кроче (Прим. ред.).

должны будем более или менее охватить эпоху ему предшествующую, в которой Джотто коренится.

Итак, тема наша будет не Джотто и его ученики, а Джотто и его предшественники, тем более, что его главные принципы остались непонятыми.

Материал

В этом смысле мы должны будем искать в предшествующем искусстве родственных ему, могущих породить его явлений, элементов, из которых он сложился, решая, каким из них нужно будет приписать главную роль.

Во всем обширном материале, столь разнообразном, можно наметить главные группы. Это Рим и Тоскана, которые иногда сливаются в нечто общее. В Риме — мозаики, дающие возможность проследить на большом пространстве эволюцию стиля, в Тоскане — иконы. Затем должно быть принято во внимание влияние византийского искусства и позднего готического, главным образом через французскую миниатюру, и, наконец, вся та почва — романское, далее раннехристианское и позднее — позднеримское искусство. Кроме того, для большей ясности критики, нам придется делать ссылки и маленькие экскурсы в область скульптуры, что, как нам кажется, поможет уяснить стиль этого времени и стиль самого Джотто.

Метод

Пользуясь результатами исторического метода: датами и документальными данными работавших над этой эпохой ученых, мы главное значение в этой работе отдаем критике стиля.

Обер * в своей книге о Чимабуэ привлекает с большим результатом к характеристике фресок (изобразительного искусства) также характеристику орнаментального искусства, устанавливает, как он говорит, метод двух параллельных линий. Это, несомненно, корректив. Но возможно, что критика стиля будет в изобразительном искусстве детальнее и определеннее именно потому, что это искусство изобразительно, то есть имеет дело с изображением пространства, которое оно так или иначе познает и передает и таким образом основывается на какой-то объективности; через это и субъективность его ярче и понятнее и как бы сохраняет в себе момент развития — от действительности к плоскостному изображению.

Несомненно, что и в орнаменте есть пространственность, но там она уже в высшей степени отвлеченна.

Кроме того, фреска и станковая картина объединяются определенной, более или менее одинаковой задачей и в этом смысле способствуют [их] сравнению.

Итак, мы главным образом будем заняты изобразительным искусством, и критику его стиля, может быть несколько насильственно, разделим на два вопроса: насколько изображалось пространство и каким общим художественным принципам (большею частью плоскостным, так как главный предмет живопись) оно подчинялось. Мне ка-

* *Auber* [D. Malerische Decoration des S. Franciscokirche in Assisi, ein Beitrag zu Lösung der Cimabue Frage. Leipzig, 1907] (Прим. В. А. Фаворского)

жется, такой метод не только дает характеристику стиля, но и до некоторой степени и его внутреннюю структуру.

Можно предупредить, что, решая первый из вопросов, мы не будем интересоваться умением известной художественной эпохи, так как санкцию на художественное существование дает, конечно, не верность, а высота обобщения [...]

1913



1. *Деление искусств. Признаки*
2. *Настойчивое желание уйти от изобразительности и умаление живописи как изобразительного искусства*
- 2а. *Основы изобразительности живописи*
3. *Отношение живописи к природе*
4. *Что такое природа*
5. *Любовь к природе живописная и просто человеческая*

Наименование «искусство» охватывает довольно неопределенную группу человеческой деятельности. Приходится, приравнивая человеческую деятельность к какому-то общему понятию, решать — вот это искусство, а это — нет, может быть, наука, может быть, еще что-нибудь.

На основании чего мы создаем понятие «искусство»? Практически, конечно, находя общее что-то в целой группе человеческих деятельностей. Но группа эта не имеет ясных границ и сливается совершенно незаметно с другими группами. Другой способ определения и выяснения общего понятия искусства — как возможности разных родов деятельности — из психологии человека. Общий признак может быть довольно грубый — это то, что все искусства относятся к области чувства.

Но можно рассматривать так называемые искусства и искать в них не общих признаков, а, наоборот, различий; признаков, различающих их друг от друга. С этой точки зрения есть несколько делений искусств по разным признакам. Как, например: деление по области чувства на зрительные искусства и на искусства области слуха; деление на пространственное и временное искусства, судя по тому, орудует ли искусство формами пространства или времени. Затем деление на изобразительные и не изобразительные, которые, в свою очередь, можно бы назвать абстрактными.

При всей неопределенности последнего различия, мы будем заняты им и вот главным образом почему. Как раз этим делением искусства пользуются, когда хотят не изучать [его], а когда хотят одно искусство поставить выше другого. Леонардо да Винчи как раз на этом признаке строит превосходство живописи над всеми остальными искусствами, правда, довольно наивно, но теперь едва ли кто-нибудь поставит [изобразительность] живописи ей в заслугу, а наоборот — в упрек. Причиной этого является рассмотрение искусств с точки зрения общего понятия — выяснения, так сказать, идеала искусства и [того,] насколько этот идеал чисто воплощен в том либо другом искусстве. Отсюда — противоположение изобразительному искусству — искусства абстрактного, как архитектура и музыка.

Словом, сознательно или бессознательно, у всех, кто хоть немного чувствует себя и[ли] хочет быть либеральным в области искусства, прежде всего является неодобрительный взгляд в сторону изобразительности, хотя бы той же живописи. Одни, сравнивая ее с музыкой, стараются приблизить ее к этому искусству, проводя аналогии [между] краской и звуком; другие впадают в мистицизм, подтаскивая ее к литературе; третьи стараются приблизить ее к орнаменту, к его линеализму; четвертые, оставаясь при ее средствах — линии, плоскости, — в красках пытаются создать какую-то живописную архитектуру. Таково гонение на изобразительность; и оно до того общее, что даже такие вещи, имевшие раньше значение, как пятно и даже настроение, есть в сущности то же бегство от изобразительности.

На чем же основано такое отношение к изобразительности живописи [?] Прежде всего вот на чем: под изобразительностью понимается подражание природе, повторение ее. Совершенно верно, что это было бы недостойное занятие; и вот люди бегут от этой возможности в разные стороны. Одни скрашивают подражание природе настроением. Другие, не отвращая взора от природы, глядя на нее соответственно поэзии и литературе, ищут всю причину ценности произведения в себе, в своем «Я», заслоняют ее, природу, от себя пятном, красивым тоном, композицией, причем гордо говорят о своей власти над ней, о власти над предметами, над зрительными фактами, данными им якобы правами композиции: считать неподходящие факты — несуществующими, и другим — давать формы новые, какие мое «Я» захочет; словом, происходит довольно недостойная торговля между предвзятыми композиционными требованиями художника и природой или зрительными фактами. Словом, получается стилизация. Наконец, есть такие, которые ополчаются на изобразительность в виде коров, лошадей, деревьев, людей, изгоняют их и остаются, довольные уверенностью, что они

ушли от подражания (внешне к ним придраться нельзя), и сами не знают — ушли ли они от изобразительности.

*Противостоит ли изобразительность
абстракции и о словах*

Последнее совершается во имя абстрактности форм. Но вот вопрос: противоречит ли изобразительность абстрактности? Этот вопрос решится только всем рассуждением, так что его оставим; а пока выясним, может быть, и не очень важный вопрос: подражание и изобразительность то же ли самое или нет, только о смысле слова. То есть, если я считаю, что живопись — не подражательное искусство, то я должен вместо изобразительности употребить другое наименование. Для выяснения термина я переведу его на немецкий язык; изобразительное искусство — *Bildende Kunst*, *bilden* — ни в каком случае не может значить «подражать».

Перед тем как приступить к главному рассуждению, мне хочется выяснить, не есть ли отрицательное отношение к изобразительности живописи следствие чисто теоретически философского обоснования искусства. Требование духа бесплотного, невоплощенного якобы ищет форм чистых, не частных, и искусства, такие, как музыка, не имеющие аналогий в природе, имеют поэтому предпочтение, так сказать,— подход к искусству от духа. Но может быть и другое отношение. Не сомневаясь, что все это есть деятельность духа, можно усомниться в законности слова «искусство» и на место его поставить более узкие понятия, как живопись, скульптура, архитектура, музыка. Причиной этому будет то, что дух в своей деятельности,— творя в материале, подразумевая под ним и камень, и плоскость, и область чувства, и природу,— формирует законы и методы, которые всецело зависят от земной деятельности духа и на ее материале формируются. Так что, приняв во внимание центральную линию деятельности духа и признав ее причиной возникновения искусства, мы характер метода найдем только в своеобразности материала, так как в искусстве дух стремится достигнуть идеала именно на земле. Так вот, если так рассматривать живопись, то есть даже изгнав понятие об искусстве, рассматривать живопись как земную деятельность человека, мы, может быть, и не отвернемся от ее изобразительного характера, а увидим в этом ее своеобразие, ее геройство и возможность ее стать абстрактной.

Приступим к главному вопросу. Желание мое — выяснить, что живопись должна быть изобразительным искусством, что это не лишает ее возможности быть абстрактной [и] в силу этого так же достигать высокой цельности.

Чтобы выяснить все это, мы должны рассмотреть весь материал живописи, понимая это в широком смысле: то есть область чувства — зрение, его законы; плоскость, роль краски, роль линии; и что такое в конце концов природа и, как результат ее участия в живописи,— правда.

Объект, субъект и метод

В живописи есть, несомненно, три стороны: субъект, объект и метод. Метод, естественно, зависит и от субъекта и от объекта. Наш вопрос об изобразительности связан именно с присутствием объекта. Интересно,

что в других искусствах, присутствует объект или нет? Мне кажется, что он присутствует, только в измененном виде.

Но разберем, что же это такое объект или, иначе, природа; природа, главным образом с зрительной стороны ее или, иначе, наша зрительная жизнь во всей ее физической грубости и неясности, в то же время во всей ее полноте, имеющая в себе зародыши всех зрительных идей и возможности всех зрительных цельностей.

Всю нашу зрительную жизнь мы должны разбить на чистое спокойное зрение и на движение. Движение заключается уже в бинокулярности зрения, но этого недостаточно, так как наше перемещение с места на место дает тоже возможность наблюдать предмет со всех сторон. Это два главных элемента зрения. Затем, на зрение косвенно действуют и осязание, и мускульные ощущения, и, наконец, сложившееся у нас представление о пространстве.

Человек идет, взлезает на гору, смотрит кругом, прослеживает весь горизонт вокруг; он взбирается на вершину, почти прислоняясь к телу скалы, он близко видит, почти ощупывает, камни и глину — материал скалы, и косится глазом на глубокую пропасть, на голубую долину с городом и дорогой, по которой он только что прошел, почти что прополз, ощущая ее во всех ее неровностях и изгибах, ветер, солнце слепит, зрительно все время помнишь его место, но не смеешь взглянуть ему в лицо. Какая сложная и богатая жизнь. Но вот человек вернулся домой, сел в темной комнате и стал вспоминать — какой сумбур ощущений, какой беспорядок и какое богатство — вот это природа, объект, к которому художник подходит и который [он должен изобразить].

[...]

Вот, собственно, объект — та разнообразная зрительная жизнь, бесконечное пространство, зрительно нами ощущаемое, природа. Признаки его: богатство и хаос.

Субъект. Цельность — совершенство зрительное

Теперь обратимся к субъекту, как мы его представляем. Главное, что он привносит, — это понятие цельности как совершенства действия или поступка. Но нас интересует, конечно, цельность, совершенство именно в области зрительного поступка.

Теперь нужна ли ему, субъекту, природа (зрительная) во всей ее полноте или нет? Может быть, он ограничится красками и линиями и ими будет, по аналогии с музыкой или архитектурой, творить и добиваться цельности? Но краски, хотя и имеют довольно определенные отношения друг к другу, именно: дополнительные тона, и теплые и холодные, нейтральные и чистые, — но все эти отношения абсолютно не имеют такой определенности, как звуки, и не могут создать абстрактной формы; с другой же стороны, если мы будем придавать самому тону абсолютное значение, например, красному или синему, то мы или впадаем в фетишизм, или в мистицизм, как делают это люди, рассуждающие, какого цвета буква «Б» или что Василий Иванович — квадрат розового атласа на белом фоне; все это лишено определенности и приближается к вчувствованию, что еще определеннее происходит с линией, если она берется сама по себе, чему подобное мы находим в орнаменте.

Но надо сказать, что кроме примитивности и неопределенности всего этого, а может быть, и в силу их, цельность художественного поступка не будет большой, в силу того, что вы не сможете сказать, что именно так, а не иначе должны вы были поступить, и в силу того, что, не захватывая вас, оставляя вас бездеятельным, не властвуя над вами, тона и линии вызовут к деятельности самое легкомысленное из ваших чувств, а именно фантазию, которая займет только время, но не удовлетворит вас. Но краски и линии могут освободиться от характера фетиша тогда, когда они становятся выразителями пространства; тогда они теряют свою материальную самостоятельность, но в то же время приобретают в своих отношениях определенность и необходимость. Зрителю доступны краски и линии, но также доступно ему и пространство, насколько оно зрительно нам доступно.

Мы заметили, что субъект плюс объект, то есть краски и линии, дают метод. В сущности метод — это способ достижения цельности при всяких условиях; он будет учитывать условия и, несмотря, может быть, на их случайность, должен дать возможность достигнуть цельного или совершенного поступка. Но условия, конечно, влияют на метод, метод должен дать самое совершенное при данных условиях; но иногда последние до того несложны, что цельность не получается и невольно на сцену являются всякие суррогаты; почему от красок и линий мы перешли прямо к пространству, не перебрав сперва предметы, их жизнь — все это, в конце концов, относится к пространству.

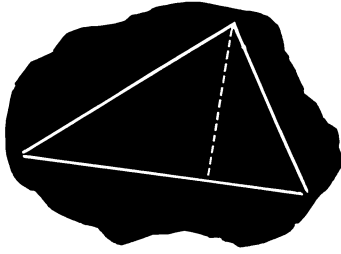
Если художник откажется от красок и линий самих по себе и увидит, что они, передавая форму, приобретают большую ценность, он пойдет в зрительный мир и не остановится у предметов, форму которых краски передают, а должен достигнуть понимания пространства.

Весь этот зрительный хаос, который мы называем природой, очень сложен. Были времена, когда искусство знало предметы и дальше их не шло, человек, брошенный в хаос природы, пользовался предметами как маяками и, отрываясь от одного, чтобы броситься к другому, переплывал, в сущности, бездну, ничто, безвоздушные, бесформенные сферы. Но мы, не удостоив краску и линию самостоятельной жизни, не можем остановиться на роли краски как передатчицы формы предметов; мы уже теряем чувство границы одного предмета [и] другого, мы чувствуем, что они связаны, весь зрительный хаос, природа, живет одним и осмысливается одним — это пространством, которое мы из нашего опыта постигаем; и краска, и линия как передающие форму пространства достигают в наших глазах достойнейшего своего назначения.

Словом, субъект, ища атмосферы для своих высоких поступков, встретив на пути краску, линию, предмет, приходит к пространству и невольно преклоняется — он встретил бесконечное пространство, здесь его идея о совершенстве, о цельности поступка может воплотиться.

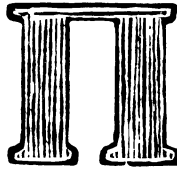
Но, может быть, тогда получится архитектура и почему наряду с ней будет существовать живопись.

[...]



О египетской архитектуре

*Из лекций
о египетском искусстве*



Прежде всего вспомним наше определение архитектуры вообще как искусства.

Как мы сказали, архитектура, собственно, есть искусство по преимуществу пространственного человека.

Именно пространственного, так как в архитектуре проявляется все пространственное существо человека. Как мы уже говорили, понятие природы в методе архитектуры не может быть выделено, так как натура — объект художественного познания, сливается с материалом, из которого творит архитектура. Являясь пространственным искусством, архитектура организует его и в этом ищет свою цельность.

Почувствовать, что это искусство пространственного человека, можно из сравнения с живописью. Тогда как в живописи или в скульптуре вся основа лежит в зрении, и человек творящий и зритель являются как бы душой, одаренной или отягощенной зрением, зрение дает человеку оружие против пластического хаоса окружающего мира, и на нем строятся основные законы этих искусств, в архитектуре человек участвует [и] как видящая душа и как пространственное существо; и как мы увидим, зрение в архитектуре играет не такую безусловную роль, как в живописи.

Если кто-нибудь особенно привержен зрению, обворочен той цельностью, которую оно дает возможность достигнуть в изобразительных искусствах, обворочен тем, что живопись на основе зрения создает свой художественный мир формы, который мы можем противопоставлять хаосу зрительно-пространственной природы, — тому сразу может показаться, что архитектура не имеет своих высоких достижений. Но это не так; надо помнить, что она, художественно организовав пространство, удовлетворяет не только видящую душу, а [и] круглое существо человека — с его руками и ногами, с головой, с возможностью двигаться, с вертикальным стоянием и т. д. То есть человек чувствует в архитектуре свой объем, и поэтому тут художественное достижение дает блаженство другое человеку, чем в живописи. И творец, и искусство исходят из кубического пространства и остаются в нем.

Но что это такое пространственный человек, каково его содержание; все ли, что касается его пространственной жизни, становясь материалом искусства, в своем сыром виде достойно этого искусства? Содержание пространственного человека будет обнимать как отвлеченное представление пространственной формы, так и самое темное мускульное чувство. В промежутке между этими границами будет много ступеней, и все это будет материалом архитектуры. Кроме того, ведь не отвлеченное представление даст реальное художественное удовлетворение и не смутные ощущения пространства, а только воплощение пространственно ясной формы в каком-либо материале достигнет этой цели. Отсюда не геометрия даст основу архитектуре, так как она не знает, где верх, где низ, не знает, собственно, ни вертикали, ни горизонтали, и в то же [время] — не мускульное смутное чувство, не могущее связать один момент с другим, а нечто ясное и цельное, но в то же время связанное с существом человека, стремящееся к отвлечению и основывающееся на чувственном. И архитектура проходит весь этот путь, начинаясь там, где чувственное получает возможность оформления, и возвышаясь до отвлеченного, но в то же время не лишеного чувственной реальности. И хотя всякая архитектура представляет собой нечто смешанное и слитное в своих элементах, мы все-таки можем различить в ней два характерных момента — момент вчувствования и момент абстракции.

Момент вчувствования художника в какую-либо линию, плоскость или трехмерную массу даст архитектуре окрашенные существом человека, тоном его чувств такие основы архитектуры, как вертикаль, горизонталь, стремление ввысь, равновесие, шаг через пространство — словом, все то, что заключено в пространственном существе человека.

Момент же абстракции, отвлечения даст пространственную ясность кубического, и в этом смысле куб как ясное выражение трехмерного будет его первым достижением.

Но часто нет возможности разъединить то и другое; так, например, пропорция или, например, симметрия, являясь, с одной стороны, абстрактными архитектурными формами, созданными в стремлении к ясности восприятия, своей основой лежат в самочувствии человека. Затем надо заметить, что момент вчувствования встречает поддержку в самом процессе строительства, так как строящий человек, отрывающийся от тяжести земли и заставляющий ее держаться в высоте, невольно вчувствует себя во все эти моменты, то есть моменты тяжести, держания и т. д., а кроме того, само строительство есть движение и поэтому воспринимается через движение и переживается во времени, что, как я уже говорил, благоприятствует вчувствованию.

Что же касается момента абстракции, то хотя в нем непосредственность процесса строительства ослабевает и движение как восприятие тоже не играет основной роли, тем не менее этот момент удовлетворяет основное стремление в архитектуре, то есть создание пространственно ясного. Это можно наблюдать над собой; когда вы, например, мастерите что-либо из досок, то наступает момент, когда вы, отвлекаясь от целесообразности вещи, вами сделанной, от ее красивых линий, часто выражающих ее назначение (например, сани), получаете удовольствие от создания чего-то пространственного (занимающего ме-

сто), ясно воспринимаемого, напр[имер], квадрата (если это подрамок, рама), но еще лучше — куба, когда доски, не зависимые друг от друга, становятся в определенные ясные отношения.

Кроме того, момент вчувствования становится часто в противоречие со зрением, стремящимся к цельности, тогда как момент абстракции законно обращается к нему, чтобы оно, так сказать, увенчало его достижение.

Наконец мы упомянули зрение. До этого момента мы выясняли определение архитектуры как пространственного искусства по преимуществу, но ведь она является как будто и зрительным искусством.

Но какова роль зрения в архитектуре?

Если мы представим себе человека вооруженным искусствами и окруженным зрительно-пространственным хаосом, то живопись явится как бы аванпостом, передовой линией в этой борьбе. Природа всей своей зрительной и пространственной бесформенностью противостоит ей и в силу этого зрение развивает чрезвычайную власть и силу, которая выражается прежде всего в изобразительной плоскости, которой побеждается всякая зрительная случайность зрения художника, а поэтому и не требовалось никакой последовательности и выдержанности в этом смысле.

Но, таким образом, возникает вопрос: если изображение предмета в главных своих чертах выполнялось фактическим движением и в то же время цельность образа не диктовалась единой точкой зрения, то что же дает эту цельность и какого она характера в смысле чисто зрительном и в смысле двигательном? Ведь если бы не достигалось зрительной цельности, то живопись в данном случае совпадала с примитивной скульптурой. И действительно, результат изображения, хотя бы оно выполнялось фактическим воспроизведением двигательных представлений, получается доступным нашему спокойному зрению, то есть изображение получается на плоскости. И эта изобразительная плоскость в самом своем первичном виде является уже огромным достижением в смысле зрительной цельности мира. Но мы сказали раньше, что точка зрения, которая в современном нам искусстве играет такую первенствующую роль, в египетском искусстве не властвует над изображением. Если мы вспомним прежние наши разговоры о различном характере изобразительных плоскостей, то и тут для нас будет задачей выяснить характер изобр[азительной] плоскости в египетском искусстве. Поглядим, на чем, собственно, египтяне вырубали свои рельефы и писали красками свои изображения? Это были почти всегда стены храмов и могил, которые сплошь были покрыты изображениями, и, наконец, те круглые массивные колонны, которые подпирали потолки храмов. Рисунки лежали сплошь и не имели никаких рамок, а шли поясами вдоль по стенам, по колоннам, по пилонам. Находимся ли мы внутри здания или снаружи его, обходим ли мы кругом колонну, следя за изображенным на ней, мы не теряем впечатления цельности всех этих плоскостей, все это единая плоскость, которая только ритмически делится углами и изломами, при условии, конечно, если эти изломы не очень резки. В силу чего же впечатление от нее будет цельным? Вспомним пример, который мы приводили раньше. Вы стоите перед стеной и границ ее не видите, вы

воспринимаете ее зрением, но в то же время, чтобы познакомиться с ней, вам приходится двигать глазами, так сказать, ощупывать ее и самому двигаться вдоль ее поверхности. Это движение увлекает вас; и при спокойной плоскости, то есть при наличии какого-либо ритма в отступлениях плоскости от правильной ровной поверхности она воспринимается вами как цельная, но в то же время это движение вдоль по поверхности исключает, делает почти невозможным движение в глубь поверхности, то есть при таком восприятии стены на ней не может быть изображен ракурс, третье измерение, так как подобное изображение потребовало бы от нас постоянной точки зрения и исключило бы движение по поверхности. Из всего этого получается то, что изобразительная поверхность в таком виде, как она действует в искусстве египтян, воспринимается, правда, зрением, но так как в зрении в сильной степени участвует движение, то присоединяется характер осязательный, но это осязание, то есть движение, проходит ритмически вдоль по стене и таким образом, хотя исполняется фактически, а не изображено, но уже перерабатывается искусством в какую-то цельность; с другой стороны, вы всегда можете остановиться и воспринять отдельный образ спокойным зрением. Из такого характера изобразительной плоскости следует и то, что там преобладает профиль, а также и то, что предметы изображаются один над другим, то есть земля как бы идет вверх, а также и то, что изображение человека не имеет цельности в смысле точки зрения, так как ведь осматривание живописи на стене есть художественно организованное движение наше в пространственном мире, а там мы можем подойти к предмету с какой угодно стороны и осмотреть его с разных сторон в короткий промежуток времени. Словом, все формы получают свою реальность, когда они совпадают с поверхностью изобразительной плоскости, и в этом смысле современное нам изображение было бы для египтянина не реально. Все, что касается основных черт профильного изображения, также касается и тех плоскостей, которые художник моделирует внутри контура, причем все углубления рельефа очень ничтожны и вовсе не выражают действительного удаления, а только наносят на поверхности знаки, которые должны характеризовать поверхность тел, которая опять-таки реально воспринимается именно потому, что входит без всяких препятствий в тот метод созерцания, который подсказывает нам стена, покрытая рельефами, и метод этот обладает цельностью, в нем все воспринимается главным образом спокойным зрением, а бегание и верчение в пространственном мире приведено к ритмическому движению вдоль изобразительной плоскости, в этом и есть ценность изображения.

Но зададим себе вопрос: как же относились египтяне к зрительно-пространственному миру? Говоря просто, их изображение плоско, и поэтому как будто естественно предположить, что они и мир воспринимали плоско. Но это ошибочно, дело обстоит как раз наоборот, и мы можем почти всегда с уверенностью сказать, что чем площе изображение, тем чувство круглоты, чувство пластического в отношении пространственного мира было сильнее у художника. Это явствует уже из того, что в плоском изображении участвует фактическое движение, тогда как в изображении трехмерном оно является уже изо-

браженным. Таким образом, едва ли мы можем равняться с египтянином в чувстве пластического, и если кто похож в этом на него, так это наши дети, рисунок которых по преимуществу плоский.

Но вот еще вопрос: изображал ли египтянин пространство, то есть ту связь между предметами, которую мы чувствуем? На это нам тоже должна ответить изобразительная плоскость. Когда вы созерцаете рельефы, то связь, единство всех фигур чувствуется в той осязательно воспринимаемой поверхности стены, которой все объединено до того, что даже места, не заполненные рисунком, воспринимаются как застывшее пространство. И таким образом, несмотря на языческое выделение предмета как какого-то единства, все это объединено цельным осязательным чувством; в этом и выражается пространственное единство вещей, и изображения их одной над другой происходит именно в плоскости этого осязательного чувства.

[Ок. 1919 г.]

Лекции по теории композиции *



П Е Р В А Я

ЛЕКЦИЯ

*Анализ зрения
Изобразительная плоскость
Определение конструкции
и композиции*

В этих лекциях я должен изложить общую теорию композиции. Композиция имеет место в архитектуре, в скульптуре и в живописи, а также и в рисунке или гравюре в широком смысле этого слова. Мы главным образом займемся композицией изобразительного искусства на плоскости, к которому относятся все виды живописи, как-то: фреска, станковая живопись, мозаика, а также все виды рисунка или гравюры, или иначе — графики; но к этому роду плоского изображения мы также отнесем и плоский рельеф, так как, особенно в древности, он мало отличался от рисунка и даже во многом был схож с гравюрой. Кроме того, от эпох древнего искусства, примеры которого для наших рассуждений будут крайне необходимы, живописи почти что не сохранилось.

Итак, мы будем говорить о роли композиции в изображении на плоскости. Но прежде чем излагать принципы композиции и даже попы-

* Пометки Фаворского на полях рукописи, сделанные, по-видимому, позднее записи лекций, при публикации опущены, так как расшифровать их пока не удалось (*Прим. сост.*):

таться дать ей определение, нам придется выяснить самые общие понятия изобразительного искусства.

Изобразительное искусство определяется, с одной стороны, как пространственное, с другой — как зрительное.

Определение «пространственное» указывает на то, что изобразительное искусство занято пространством, изображает его, как, например, в живописи, организует — в архитектуре, словом, объектом искусства являются пространственные формы, предметы и само пространство, насколько оно нам доступно.

«Зрительным» изобразительное искусство определяется в силу того, что областью чувства, на которой основывается искусство, будет зрение. Всякое искусство тем и характерно, тем и отличается от другого рода духовной деятельности человека, что совмещает в своем творческом процессе стремление к отвлеченному, к абстрактному (это подобно науке); и в то же время пользуется для реализации этого отвлечения материалом, доступным какому-либо из наших чувств, то есть зрению, осязанию, слуху, мускульному чувству и тому подобное, так как без чувственного материала абстракция останется абстракцией, доступной только мысли, а не чувству, в котором она находит свою реальность. Так, например, форма пирамиды будет и абстракцией, то есть отвлечением, и в то же время будет воплощена в какой-либо материал, доступный зрению, или осязанию, или мускульному чувству. Например, мы изобразим вообще дерево, то есть не липу, не березу, а дерево как родовое понятие. Это наше изображение будет вместе и отвлеченно, потому что мы отвлекаем его от частных признаков, но в то же время изображение его будет конкретным или реальным, так как мы воспользуемся для этого нашим чувством, хотя бы зрением.

Итак, в силу вышесказанного, мы определяем изобразительное искусство как искусство зрительное по той области чувства, к которой оно относится.

Но, как мы увидим дальше, последнее определение не будет относиться ко всему искусству, так как мы можем представить себе изобразительное искусство основывающимся на чувстве осязания или мускульном чувстве, и если к такому искусству мы и подойдем как существа, одаренные зрением, то зрение будет играть только пассивную роль воспринимающего чувства, а в творчестве художественной формы оно не будет участвовать, и в силу этого мы должны будем определить его не как *зрительное* искусство, а только как *видимое*. Все это будет яснее, если мы сопоставим вместе два вышеприведенных определения: пространственное и зрительное. Эти два определения, как мы увидим, не обуславливают друг друга; то есть если мы искусство определяем как пространственное, то из этого еще не следует, что оно зрительное, и, наоборот, зрительное как будто не всегда будет пространственным.

Например, архитектура, а иногда и скульптура, будучи безусловно пространственными искусствами, особенно первая, допустят в свою область зрение, но вовсе не в такой степени, как, например, живопись, и мы можем себе мыслить скульптурное произведение, созданное

слепым человеком и для слепого, конечно, как предположение, это возможно.

С другой стороны, еще во времена моего ученичества, да и теперь иногда, можно встретить живописца, который признавал бы, конечно, свое искусство зрительным, но то, что оно занято пространственной формой, без всякого сомнения отрицал.

Опять-таки нельзя признать это отрицание как норму для живописи, но как крайность такое искусство — зрительное и в то же время не принципиально пространственное — по-видимому, существует. Примером могут служить живописные работы общества «Голубой розы», хотя бы Милиоти или некоторые вещи П.Кузнецова.

Итак, каждое художественное произведение в разной степени пространственно и зрительно. Но дальше, если мы проанализируем само наше зрение, то мы увидим, что оно не представляет из себя чего-либо однородного, а разбивается на собственно зрение и на зрение, близкое к осязанию, так что еще вопрос: в каком виде оно войдет в какое-либо произведение искусства — заменив ли собой осязание или мускульное чувство или как чистое зрение с присущими только ему признаками. И такая роль зрения как осязания или мускульного чувства вовсе не будет противоречить пространственности искусства, так как пространство познается нами не только зрением, а и мускульным чувством и осязанием.

Но, не останавливаясь на подробном анализе других чувств, мы должны, чтобы выяснить, что такое композиция и какую роль она играет в изобразительном искусстве, подробно проанализировать зрение.

Возьмем один зрительный случай. Мы держим в руках какой-либо предмет, например, нашу шапку, и разглядываем ее, мы поворачиваем ее, рассматриваем ее со всех сторон, на тех либо других подробностях мы останавливаемся, видим козырек, проходим глазами по околышу, если таковой имеется, заглядываем внутрь и таким образом исследуем ее всю и можем сказать, что мы знаем этот предмет; но вы должны сразу заметить, что всю ее мы никогда не видели спокойным глазом, мы видели только ее части и при помощи движения соединили эти отдельные образы плоскостей друг с другом и получили в конце концов представление ее пространственной формы.

Возьмем другой подобный же случай. Мы взбираемся на какую-либо гору, идем по извилистым тропинкам, подымаемся по скатам, хватаясь за деревья, проходим по седловинам и, наконец, добираемся до вершины, с которой видим долину и чувствуем ту громадную высоту, на которую мы поднялись. Опять-таки здесь мы пользовались зрением все время, так сказать, измеряя пространство, но видели мы, собственно, только отдельные куски обрывов, вершин, дорог и тому подобное, а представление обо всей горе, об ее форме мы получаем только из тех движений, которые связывали отдельные зрительные моменты.

Возьмем третий пример. Вы ложитесь спать, пододвигаете к кровати венский стул или табуретку, причем беретесь за его спинку рукой, кладете на его звонкое сидение какие-либо твердые вещи, на-

пример, часы или что-либо другое, вешаете и кладете на него свое платье, тушите свет и затем спрашиваете себя: что осталось у вас [в памяти] от стула. Вы все время его видели, но чисто в зрительном смысле у вас от него остались только отдельные части: сидение, кусок спинки, ножка и тому подобное, а про весь стул вы не сможете сказать, чтобы у вас остался цельный зрительный образ. Весь стул целиком вы знаете как пространственную форму, и для того, чтобы восстановить, представить себе ее, вы должны мысленно воспроизвести те движения, которые соединяли отдельные зрительные моменты.

Итак, во всех этих трех примерах, когда мы рассматриваем какой-либо предмет вблизи, мы не получаем цельного зрительного образа, а только отдельные моменты спокойного зрения, связанные движением, и при помощи представления этих движений или двигательных представлений мы связываем эти отдельные моменты и получаем представление пространственной формы.

Но так как мы не имеем цельного зрительного образа, то это представление пространственной формы, полученное, однако, через зрение, тем не менее зрительной реальностью не обладает, то есть не запечатлевается в нашем спокойном зрении.

Но если мы повесим шапку на гвоздь, расположенный от нас далеко, если мы сойдем с горы и спустимся в долину и оттуда увидим гору или если мы увидим венский стул на эстраде, то во всех этих трех случаях мы получим чисто зрительный спокойный образ предмета, который мы воспримем цельно и который останется у нас, даже если мы закроем глаза. Но этот зрительный образ, будучи цельным, единым, не разорванным — в то же время не даст нам ясного представления о форме предмета, особенно если он будет повернут к нам не характерной стороной, но зато мы получим зрительный образ.

Итак, выясняя эти две группы опытов с нашим зрением, мы должны будем сказать, что в первых трех случаях будут играть главную роль движения, двигательные представления, которые дадут нам отвлеченное представление формы, зрительно нереальное, а в последних трех случаях мы будем иметь примеры спокойного зрения, представления у нас будут чисто зрительные, и в результате мы получим зрительный образ цельный и спокойный, но по ясности пространственной формы случайный.

Таким образом, мы и в зрении находим два момента, и изобразительное искусство должно поставить себе задачей, с одной стороны, познание пространства, пользуясь опытом зрения как осязания, с другой стороны, должно дать представлению пространства образ, реальный в каком-либо чувстве: в осязании, в мускульном чувстве или в зрении по преимуществу, что касается живописи — в последнем.

Мы различили в зрительном акте двигательные представления и спокойное зрение, разберемся в последнем поподробнее.

Возьмем опять какой-либо пример. Мы стоим на холме и рассматриваем оттуда далекий пейзаж. Мы видим перед собой деревья, горы, дома, горизонт и небо. У нас почти что не получается представлений движения и поэтому не возникает и ясного представления о трех-

мерной форме предметов. Если мы захотим себя проверить, то пусть при виде круглой кроны далекого дерева каждый представит, что она ведь и в глубину такая же, как и в ширину, и более чем вероятно, что он удивится этому обстоятельству, хотя в справедливости такого предположения не может быть сомнения.

Итак, ясного представления формы предметов мы не получаем, но в то же время можем ли мы сказать, что то, что мы назвали спокойным моментом зрения, лишено всякого движения? Конечно, нет. Движение происходит. Но как? Мы должны этот зрительный момент назвать плоскостным, так как все предметы мы видим более или менее плоско, и движение, которым мы воспринимаем какое-то целое, будет происходить в плоскости. Таким образом, в спокойном зрительном моменте мы получаем нечто новое, а именно, какую-то зрительную плоскость, которая дает нам возможность воспринять кусок пространства, правда, при помощи движения, но движения, организованного по плоскости, и поэтому цельно и зрительно реально.

На основе этого спокойного зрительного момента и возникает зрительная изобразительная плоскость, которой искусство пользуется, чтобы дать образ пространства.

Но, как мы и раньше говорили, плоскостной момент зрения по большей части случаен по ясности пространственной формы, и поэтому искусство, беря его как метод изображения, в то же самое время должно выяснить какими-то средствами пространственную форму, которая в чистом двигательном моменте зрительного образа не имела.

Итак, спокойный зрительный момент состоит из движения, организованного в плоскость, но это движение плохо нами создается, и особенно потому, что мы имеем два глаза, существование которых уже само по себе есть движение сжатое, а к сознанию этого движения и отчетности в нем мы приходим тогда, когда в руках у нас находится карандаш, уголь или что-либо подобное и когда мы на какой-либо плоскости воспроизводим его.

Кроме того, по-видимому, то, каким инструментом вооружена рука, будет чрезвычайно важно. Так как если мы рисуем карандашом или иглой, дающими тонкую линию, то и сам глаз создается нами как двигающаяся точка и движение линии будет организовываться особым образом; изобразительную плоскость, которая из этого родится, нам придется назвать графической. Но если рука наша вооружена цветом, то, как мне кажется, мы сможем воспринять плоскость уже не через движение по ее контурам глаза как точки, а, так сказать, [посредством] набухания точки, расширения ее во все стороны до пределов плоскости. Такое сознание глаза даст изобразительной плоскости живописный характер.

Но оставим пока детальное рассмотрение разных характеров зрительных плоскостей и поговорим о том, что мы называем зрительной цельностью. Действительно, в спокойном зрительном моменте есть тем не менее движение, но движение это организовано в плоскости, и когда мы очерчиваем по контуру какой-нибудь предмет, то уже затем он создается нами как видимая плоскость; движение, которое, может быть, и не прекращается в сознании, заменяется у нас плос-

костным зрительным образом, который сознается нами не как движение, а как зрительный акт, а потому в смысле зрения цельный, не раздробленный.

На почве этого зрительного сознания плоскости в далеком пейзаже возникает другое движение, которое без этого сознания плоскости было бы невозможно,— это движение в глубину. Невозможно это без зрительного сознания плоскости потому, что если бы этого сознания не было, то мы воспринимали бы далекий пейзаж как перепутавшиеся между собой нити контуров без всякого содержания, нам пришлось бы их распутывать, как запутавшийся клубок бичевы, и движение вглубь не могло бы возникнуть. Кроме того, если мы сознаем глаз как точку, движение вглубь этой точки не могло бы встретить никаких препятствий, иначе сказать, было бы неощутимо и поэтому невозможно.

Но раз мы зрительно сознаем плоскость, то у нас, при рассмотрении пейзажа, является движение вглубь тем, что мы двигаем эту плоскость в глубину пейзажа, и она проходит каждый план, совпадая с ним, потому что все предметы во всех планах будут плоскостного характера. Таким образом, при рассмотрении далекого пейзажа у нас возникает цельное, непрерывное зрительное движение вглубь. Цельным мы его сознаем, так как это есть единый неразрывный акт и [акт] чисто зрительного характера.

Еще раз заметим, что зрительное движение, организованное в плоскость, и зрительное движение в глубину имеют зрительную реальность, то есть сознаются нами как зрение, и поэтому мы его называем цельным по чувству, а чувственная цельность, будь то зрительная, будь то осязательная, имеет большое значение в искусстве.

На основе всего этого возникает изобразительная поверхность, сознаваемая нами как зрительная и способная воспринять зрительный образ, то есть изображение предмета зрительно цельное.

Но теперь посмотрим, может ли из какого-то другого момента, не зрительного, возникнуть представление о плоскости. Иначе сказать, имеем ли мы какие-нибудь изобразительные поверхности, обладающие другой чувственной цельностью.

Если мы, получив через зрительное движение представление какой-либо пространственной формы, попытаемся эту форму изобразить, то самым примитивным способом изображения будет воспроизведение этих двигательных представлений рукой, в результате чего получится жест. Если этот жест будет нами воспроизведен в каком-либо податливом материале, то в результате будет скульптурное произведение. Такое скульптурное произведение возникнет не на основании зрения, а на основании движения, поэтому мы и не должны его назвать зрительным, а только видимым, так как восприятие его будет зрительно не цельно и будет сознаваться нами как движение, и можно предположить, что такая скульптура выйдет из рук слепого мастера и восприниматься будет тоже слепым.

Особенно тогда она воспринимается через движение, когда в таком произведении не будет еще сознаваться масса и вещь будет близка к каркасу.

Когда же начинает сознаваться масса, что происходит в действи-

тельности тогда, когда скульптор встречается с твердым материалом, из которого он рубит, а не лепит, то тогда появляется особое чувство к поверхности, как это мы видим в египетском искусстве. Начинает возникать сознание цельности поверхности какой-либо формы, и художник работает над этим и через это создает художественную форму. Формы становятся закругленными, как бы оплывшими, и мы ощущаем главным образом поверхность статуи.

Но такая статуя, обладающая цельной поверхностью, остается тем не менее только видимой, а не зрительной, так как воспринимаем мы эту цельность хотя и через зрение, но сознаем-то ее как осязательную цельность, как цельность движения: мы обтекаем кругом всю статую в спокойном движении, она нас об этом просит, и восприятие ее создается нами не как зрение, а как время, движение, осязание. Такая статуя осязательно цельна в силу того, что воспринимающее движение организовано в непрерывное, спокойное, цельное движение. Такой же цельной по поверхности формой будет, например, цилиндр, яйцо, шар; и соответственно с этим мы видим, что и египетские статуи приближаются к типичным и плавным пространственным формам.

В их плавности поверхность стремится к осязательной цельности, и легко предположить, что замкнутые поверхности статуй размыкаются и разворачиваются в плавные же поверхности стен, иногда приближающиеся к правильной поверхности, то есть плоскости, но воспринимаемые всегда через осязание и покрывающиеся изображениями, правда, доступными зрению, но цельными в восприятии не для зрения, а для осязания.

Мне, по крайней мере, часто кажется, что египетские статуи, воспринимаемые только по поверхности, имеют где-то сзади, где камень не дорублен, шов, который уже сам по себе немного разошелся и, воспользовавшись которым, эти статуи можно распластать, сделать плоскими, причем они как будто даже выиграют в цельности движения по их поверхности.

Таким образом, мы видим, что может существовать другая изобразительная поверхность, поверхность стен и колонн египетских храмов, отличительным признаком которой будет ее осязательная цельность — не зрительность, а только видимость, и то, что она воспринимается движением и создается нами во времени, ее внешним признаком будет то, что она редко будет правильной плоскостью, а по большей части — плавной поверхностью.

Такая поверхность может быть изобразительной, но, так как она сама не зрительная, а только видимая, и создается нами как движение, как время, то и изображенное на ней будет не для зрения, а через зрение для осязания.

Но во имя чего искусство, базирующееся на осязательной цельности, не ограничивается статуей, а переходит к плоскому изображению? Да потому, что поверхность статуи есть поверхность предмета, а изобразительная поверхность будет как бы кожей всего мира, будет по бесконечности равна времени.

Такое не зрительное, пользующееся другой чувственной цельностью и сознающееся как движение и время изображение пространства мы назовем *конструкцией* и определим ее как организацию движения.

Такое конструктивное изображение почти всегда, хотя бы частично, участвует во всяком изображении, но иногда оно особенно резко выделяется, как, например, в египетском, в греческом, в итальянском и, наконец, в современном искусстве.

Но если мы теперь вернемся к зрительной изобразительной плоскости, то вспомним, что и она получается из движения, но в конце концов, как мы это старались показать, сознается как зрительно цельная и всякое изображение на ней будет стремиться к зрительной цельности. А зрительная цельность изображенного есть самое общее определение композиции, которая иначе может быть определена как *приведение движения или времени к зрительному образу*.

Итак, мы выяснили теперь два понятия: конструкция и композиция. Они рядом почти на протяжении всей истории искусства, то совершенно сливаются, то ведут непримиримую борьбу, то одно почти совершенно уступает место другому; и в дальнейшем мы должны будем разобраться в разных моментах их отношений.

Но во имя чего искусство не ограничивается одной конструкцией?

Мы знаем, что конструкция воспринимается нами не как зрительная цельность, а цельность какого-либо другого чувственного порядка; и по мере того, как искусство становится зрительным, у него появляется стремление изобразить время, дать ему зрительный образ. И если, как мы слышали на лекции Флоренского, мы не можем сжать время в точку, то тем не менее искусство пытается, поймав его на зрительную плоскость или нанизав на зрительный луч, идущий в глубину, придать ему зрительную цельность или перевернуть его, оставив настоящее настоящим и сделав для зрительного сознания будущее прошедшим.

Это чудо доступно композиции и напоминает те случаи, когда толчок или какое-либо другое внешнее ощущение заставляет нас во сне пережить целую длинную историю, кончающуюся этим толчком и пробуждением.

Мы должны помнить, что приведение времени к зрительному образу, как мы определили композицию, не есть игнорирование времени, а овладение им через зрение, чтобы оно вошло всецело в закон изобразительного искусства, а не оставалось сырым временем, неуловимым, почти нами не сознаваемым.





ВТОРАЯ

ЛЕКЦИЯ

Взаимоотношения конструкции и композиции

Прошлый раз мы произвели анализ зрения, из которого выяснилось для нас, что в зрении возможно выделить два момента: движение и спокойное зрение; в результате первого у нас получаются представления движений, в результате второго — зрительные представления.

Анализируя второй момент, мы видели, что и спокойное зрение в сущности состоит из движения, но движения, происходящего в плоскости, в силу чего какая-либо поверхность, воспринятая нами таким образом, сознается как зрительно цельная, и кроме того, осознание какой-либо плоскости как цельной позволяет нам переживать движение в глубь какого-либо пейзажа тоже как зрительно цельное.

Таким образом, мы имеем зрительную изобразительную поверхность, признаками которой будет зрительная цельность и возможность возникновения движения в глубину.

С другой стороны, мы старались выяснить, может ли существовать какая-либо другая изобразительная поверхность, которая бы складывалась не принципиально на основании зрения, а либо на осязательном или мускульном движении, либо на зрении, но в его служебном значении, как передатчике ощущений качественно мускульных или осязательных.

Мы выяснили, что такая изобразительная поверхность возможна и имеет примеры в истории искусства. То, что будет изображено методом такой изобразительной поверхности, мы назвали конструкцией, а насколько наше восприятие формы при помощи движения осознается нами как зрительно цельное, [настолько] мы будем иметь уже дело с композиционным принципом, и тогда изобразительная поверхность будет смешанная — либо двоякого рода, либо клониться в сторону композиционности.

Вкратце напомнив прошлое, мы сегодня займемся более подробным выяснением того, что такое конструкция и что такое композиция и, главное, выясним характер их взаимоотношений.

Прошлый раз мы на примерах двигательных моментов нашего зрения выяснили, что в результате такого опыта у нас может получиться представление формы, которое зрительной реальностью в нашей душе обладать не будет, то есть мы не сможем сказать, что мы ее видели, а представляем ее как движение, соединяющее отдельные моменты.

И если мы захотим реализовать ее в наших чувствах, то такая реализация будет возможна не в зрении, а в осязании или мускульном чувстве.

Такое изображение осязательно или мускульно цельное будет только видимым, то есть доступным зрению, но не зрительным, то есть зрение будет его воспринимать, но не для себя, не удовлетворяя себя, а как бы наделяя глазами осязание и мускульное чувство.

Как я уже сказал, такое изображение будет конструкцией, и что она возможна как трехмерная скульптура, я думаю, в этом никто не сомневается.

Но каким образом возможна двухмерная конструкция трехмерного? Попробуем уяснить это себе.

Что получаем мы из осязательного опыта?

Когда мы воспринимаем какой-либо предмет, то мы, двигаясь по его поверхности, мысленно или фактически, всегда будем иметь положение лицом к нему; таким образом, совершив обход вокруг какой-либо вещи, мы воспримем замкнутость поверхности, почувствуем какую-то ось, вокруг которой эта поверхность расположена, и, следовательно, воспримем объем. И, если мы, восприняв его, доведем его до нашего сознания, сами будучи уже неподвижны, то мы сами так либо иначе почувствуем себя центром, осью этого объема, поверхности которого расположатся вокруг нас [как] этой оси.

В таком опыте существенным для нашего вопроса будет то, что сами вы, воспринимая, не имеете определенного места или даже сферы восприятия, вы чувствуете себя все время как движущуюся точку и поэтому повороты плоскостей и даже параллельность их вокруг какой-либо оси дойдут, может быть, до вашего сознания, но принципиальное их пространственное положение, то есть как третьего измерения, в вашем сознании не будет иметь места. Точно так же, когда вы будете вчувствовать себя в какой-либо объем, то вы сами, правда, будете неподвижны, но положение поверхностей, их место относительно вас не будет иметь принципиального значения.

Очевидно, что третье измерение сознается нами только как перпендикуляр к фронтальной нам плоскости предмета, а понятие о такой плоскости осязанием нам не дается, так как при двигательном восприятии всякая поверхность будет восприниматься фронтально и это ее положение как общее до нашего сознания не доходит.

Повторяю, потому что мы сами не будем иметь ни сферы, ни точки восприятия, а будем сливаться с движением поверхностей.

Но при всем том, от того, что мы будем всегда сознавать себя фронтально к воспринимаемому предмету, у нас является представление о нашем лицевом повороте к миру, о какой-то поверхности, на которую мы воспринимаем все движения. Иначе сказать, если бы мы стали мыслить себя неподвижными, а двигающимися — воспринимаемые предметы, то движение это происходило бы мимо нашего носа в том либо другом направлении. Отсюда осознается нами двигательная изобразительная поверхность.

Такая изобразительная поверхность сама по себе не будет обязательно правильной, а может быть, как я уже говорил, какой угодно,

но только плавной, так как ведь она есть образ того кругового движения вокруг предмета, которое мы совершаем при его восприятии. И уже в силу своей плавности и неправильности она должна будет отказаться от возможности на ней глубины.

Представьте себе шар и попробуйте придать глубину его поверхности. Для этого вы должны будете не пробуравить его как бы спицей, а двинуть всю поверхность внутрь с какой-либо стороны, в результате так либо иначе получится нарушение той и другой поверхности.

Итак, конструктивная изобразительная поверхность будет всегда давать трехмерное двухмерным способом, так как в двигательном восприятии не получается представления о ракурсе или глубине, которые осознаются только как противопоставление фронтальной плоскости.

Если верить ученым, исследовавшим рисунки первобытных народов, то мы там имеем, может быть, исключительный, но яркий пример осязательного изображения; какое-либо животное изображается уже тем, что той либо другой фактурой, тем либо другим узором, нанесенным на плоскость, характеризуется шкура этого животного; в египетском рисунке мы такой осязательности не имеем, мы по большей части имеем профильное изображение, но, правда, даже не предмета, а отдельных его частей, соединенных потом друг с другом либо органической, либо пространственной связью; но надо помнить, что это не изображение, например, человека, в профиль, а вообще изображение скульптурное, объемное при помощи профилей.

Но как же это получилось?

Как я уже говорил, то́, в каком материале человек работает, и то́, чем вооружена его рука, существенно не только для того результата, который получается от работы, а уже для самого восприятия: при тонко отточенном карандаше глаз становится точкой и тому подобное, кроме того, если глаз встречает в материале какую-либо опору той либо другой чувственной цельности, то характер движения глаза и характер цельности будут различны.

Так, например, если мы будем рубить из камня, то мы сразу встретимся с массой и нами сразу будет осознан объем и, как его выражение, цельная поверхность. Но если мы будем лепить из глины, то ведь материала, как предпосылки работы, перед нами не будет, и поэтому и в нашем сознании материалом для формы будет только движение, в результате всякая форма будет дана как движение, а масса получится, но не как художественная цельность, а как материальная необходимость. В такой скульптуре собственно главной художественной ценностью будет каркас и затем профиль всякой формы, воспроизведенный движением в материале. И если мы попробуем только движением, только линией передать сущность той либо другой трехмерной конструкции, то мы получим двухмерное движение, то есть профиль. А так как в конструктивном рисунке на плоскости мы пользуемся, главным образом, линией, то, конечно, главным моментом и здесь будет двигательный двухмерный профиль.

Это получается оттого, что когда мы имеем дело с массой, то ее поверхность, будучи осязательно реальной, диктует нам движение вокруг предмета; когда же массы нет, то нет и внешней основы дви-

жения по той либо другой плавной поверхности, что позволяет нам осознать наш перед, наш лицевой поворот к миру. И поэтому всякая линейная трехмерная конструкция превратится в двухмерную, то есть мы выберем из нее линии, идущие мимо нас, как более простые и для нашего сознания наглядные.

И мы, проверяя себя на опыте, никогда почти не ошибемся в том, что в вещи будет характерным профилем, до того в нас живо двигательное восприятие, и особенно когда предметом восприятия является что-либо, имеющее тенденцию движения.

Таких профилей может быть и несколько. То, что, например, египтяне изображали форму только одним профилем, является, собственно, несущественным для понимания конструкции. Тут имеет значение древняя вера в предмет, за который цеплялись как за реальность, тогда как современное нам искусство, не считающееся с этой реальностью, дает одновременно разные профили.

Итак, египетский рисунок, да и всякая конструкция, имеет главной своей основой движение; но всюду в конструкции, особенно барельефной, как это было в древности, или живописной, как это мы видим сейчас, осязательное значение плоскости имеет громадное значение и выражается в разных фактурах поверхности. Стоит обратить в этом смысле внимание на ассирийские рельефы; у египтян же все рисунки и рельефы были раскрашены; причем, по-видимому, краска всякого цвета стремилась дать свой самый насыщенный тон и имела скорее осязательное, не зрительное значение.

Мне кажется, что принципы конструктивной изобразительной поверхности довольно ясно нами разобраны, и теперь мы поставим на очередь другой вопрос: о взаимоотношениях конструкции и композиции и о ценности последней, так как возможно такое поверхностное мнение, что композиция является какой-то роскошью, украшением конструкции, вроде как бы сладким орнаментом на пироге. Что это не так, попытаемся сейчас выяснить.

Мы видели, что конструкция есть либо двигательное построение поверхностей вокруг какой-то оси предмета, либо построение основных прочувствованных движений, строящих предмет,— это будет трехмерной конструкцией либо плоской конструкцией, которая строится на изобразительной поверхности, имеющей течение мимо нас и всегда к нам повернутой, параллельной нашему лицу.

Так, чтобы выяснить вопрос о связи конструктивного и композиционного начала, мы спросим себя прежде всего: может ли существовать чистая конструкция как трехмерная, так и плоская; а чтобы выяснить насущность композиции, спросим себя: все ли доступно конструктивному изображению и не привносит ли композиция чего-то нового?

Займемся первым вопросом.

Что касается конструкции на плоскости, мы должны сказать: уже то, что цельность линейного движения, уясняемая нами только как двухмерная, уже тем, что она создает какую-то поверхность, приближающуюся к зрительной, во всяком случае обладающую некоторыми удобствами обозрения, тем самым делает шаг в сторону композиционности.

Но что можно сказать о трехмерной конструкции? Конструкция вообще, не только в искусстве, есть нечто статическое, то есть все силы, которые в ней действуют, приведены в равновесие, поэтому мы ее и называем конструкцией. Но существуют в окружающем нас мире конструкции, которые принимают во внимание какую-либо силу, лежащую за пределами конструкции. Таких очень много. К ним будет относиться все движущееся как в органическом, так и не в органическом мире: человек, животные, автомобиль, аэроплан и т. д. и, кроме того, все наши инструменты; и это придает их форме целевой характер, в силу чего она, рассматриваемая сама по себе, будет казаться нелепой, и мы должны будем почувствовать в нее какое-то движение — и только тогда мы сможем пережить ее. Что касается человека и животных, то в них, конечно, выражена сильно и статическая конструкция в спокойном состоянии, и, может быть, этим объясняется, что древние умели так хорошо придавать статуям спокойные позы и отнюдь не придавать им движения.

Итак, конструкции с целевой формой могут переживаться только в движении.

Но если обратиться к конструкциям, которые из внележащих сил учитывают только силу тяготения, которая является пространственно типичной для нас, то мы увидим, что их форма принципиально будет другой. Мы можем и в нее почувствовать движение, но всегда к такой форме уже возможны композиционные подходы, что мы видим, например, в архитектуре.

Словом, такая форма, может быть, наиболее конструктивная, будет приближаться к формам пространственно типичным, например, к кубу, который выражает трехмерность и уже тем, что имеет плоскости и вертикаль и горизонталь, доступен зрению, а поэтому и композиционному подходу.

Мы можем сказать, что конструкция, развиваясь, невольно идет навстречу композиции.

Если нам нужно еще больше выяснить этот вопрос, то можно взять две конструктивные формы: пирамиду и куб. Первая будет отличаться от второй тем, что она не только преодолевает силу тяготения, но и двигается как бы вверх по вертикальному направлению, и поэтому уже она будет собственно не зрительной формой. Вы, воспринимая ее, всегда, незаметно для себя, будете стремиться к ее вершине и переживать ее как движение, что будет мешать ее зримости.

Куб будет сохранять только свою форму и не будет требовать от вас восприятия через какое-нибудь сильное движение, соскакивающее с него. И то, что вы имеете в нем плоскости, относительно вас в четырех поворотах фронтальные, будет служить основанием зрительного подхода, а следовательно, и композиционного.

Таким образом, относительно связи конструкции и композиции мы должны ответить, что чистая конструкция существует, но, развиваясь, сейчас же допускает в себя композиционный принцип.

Займемся теперь вторым вопросом: все ли доступно конструктивному изображению.

То, что конструкцией изображается предмет, — это вне всякого сомнения. Но может ли быть при помощи ее изображено пространство?

Что мы подразумеваем под этим, постараемся объяснить. Художественный предмет может существовать с нами в одном пространстве, а может быть и так, что он будет иметь свое художественное пространство, художественно оформленное. Тогда мы скажем, что в этом произведении искусства изображено пространство. Не надо смешивать здесь иллюзию пространства, которая есть продолжение нашего пространства; и в скульптуре, например, где всякая вещь трехмерна, мы можем иметь произведения либо пространственные, либо предметные.

В скульптуре круглой или в рельефе как первое условие пространственности художественной будет передняя фронтальная к нам плоскость, которая опирается на все выдающиеся точки формы и с которой зритель начинает смотреть вглубь. Такая плоскость, фактически не изображенная, всегда чувствуется в греческом рельефе и в микеланджеловских статуях; и такие вещи будут обладать пространством, будут не предметами, а кусками пространства. Но если бы было возможно уничтожить эту плоскость, то предметы вступили [бы] в наше пространство и стали бы только предметами и объемами.

Так вот, возможно ли конструктивное изображение пространства?

Если мы возьмем куб, то, понимая его как конструкцию, как объем, мы восприняли бы его двигательно, идя по его поверхности, осознали бы его ось и поняли бы его как предмет, как ограниченную массу. Но если мы воспримем его иначе, возьмем какую-либо из его плоскостей как нам фронтальную и двинем внутрь до совпадения с противоположащей, то, пройдя всю форму куба, она его как бы создала вновь и превратила в форму пространственную. Он воспринимался бы нами не как поверхность, замыкающая какую-то неведомую, темную для нас массу, а как форма пространства, в которой каждая внутренняя точка живет вместе со всеми другими одним каким-то законом, и такой куб мы бы назвали пространственной формой.

Но такой опыт осознания фронтальной плоскости и продвижение ее внутрь возможен только при условии, если мы воспримем плоскость как зрительно цельную и в нас возбудится зрительно цельное стремление в глубину предмета; а это все возможно только на основании композиционного принципа, то есть на основании зрительной цельности движения.

Итак, по-видимому, композиция привносит в изображение нечто свое, чего собственно конструкция не знает (пример греческий храм).

Но, может быть, не трехмерная, а плоская конструкция передаст пространство?

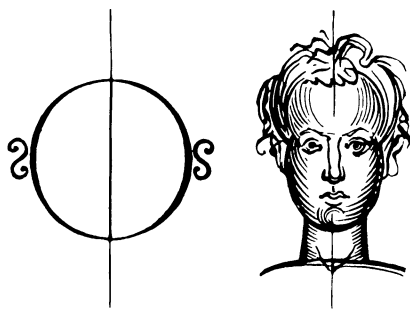
Мы уже знаем, что глубина на таковой изобразительной поверхности будет совершенно немыслима, а поэтому трехмерное пространство будет передаваться цельным, двухмерным, мимо нас идущим движением, и в этом будет его наибольшее художественное выражение; а в смысле его протяженности оно будет также от нас независимо, мы не будем художественно владеть им, как и действительным нашим пространством.

Но, может быть, перспективная проекция даст нам конструктивное изображение пространства. Но прежде надо решить, что такое она — конструкция или композиция. В ней есть передняя плоскость и точка схода, то есть сокращение этой плоскости в точку. Если мы

примем глаз как точку и будем конструктивно воспринимать переднюю плоскость, то мы ее воспримем двухмерно и у нас чувства глубины не возникнет; если же мы воспримем переднюю плоскость как зрительно цельную, то, двигая ее внутрь, мы не получим точки как ее сокращения, поэтому перспективная проекция есть собственно конструкция; композиционного или зрительного в ней будет только точка схода, а ее настоящее действие будет тогда, когда нарушается передняя поверхность, как это делается, например, в панораме, тем, что приставляются реальные предметы, или, как, например, на сцене, когда к заднику присоединяются скульптурные вещи, и тогда она, слившись с окружающим нас пространством, действует на нас как иллюзия, и то с большой неточностью. Сказать про нее в таком случае, что она изображает пространство, то есть дает нам его как зрительную или двигательную цельность, никак нельзя.

Итак, композиционность изображения дает нам возможность воспринять и изобразить пространство, что конструкция в чистом виде не в состоянии сделать.

Теперь рассмотрим последний вопрос: знаем ли мы примеры чистой композиции без конструктивных принципов. По-видимому, такого примера мы не найдем уже потому, что раз композиция есть приведение к зрительному образу движения или времени, то это движение и время все-таки будет существовать, и в каждой композиции мы будем иметь и конструктивную сторону, разве только мы возьмем как предел композиционности зрительную точку, которая ничего не видит, или пассивное цветное пятно.





ТРЕТЬЯ

ЛЕКЦИЯ

О том,
 как в конструктивном изображении
 организуется движение
 или время
 и каким образом
 возможна двигательная цельность

После двух лекций вступительного характера, в которых невольно приходилось забежать вперед и поэтому говорить о таких вещах, которые основательно выяснены могут быть только в будущем, мы перейдем к постепенному изложению предмета, и последовательность нам даст ряд различных типичных изобразительных поверхностей, которые мы встречаем в развитии изобразительных искусств.

Считая, что конструктивное изображение есть организация движения, являющегося элементом нашего восприятия, приведение этого движения к какой-то двигательной цельности, а композиционное изображение есть уже приведение этого движения к зрительному образу, мы сейчас можем наметить ряд изобразительных поверхностей, которые будут типичными и будут указывать [на] постепенное овладение зрением как двух измерений, то есть плоскости, так и третьего измерения, то есть глубины.

В первую очередь, как крайне конструктивную изобразительную поверхность, мы рассмотрим египетскую, затем, как зрительно более цельную — рассмотрим греческую изобразительную плоскость и затем, как еще более сильный пример плоскости зрительной возьмем византийское искусство.

Это будет первая часть, вторая, требующая от нас большей подготовленности, начнется со вступления в изобразительное искусство перспективы и с преобладания живописи.

Но, выбрав именно эти примеры, я не хочу сказать, что этими типами изобразительных поверхностей исчерпываются все случаи, но — что, разобравшись в них, как в типичных, мы легко разберемся в остальных, которые мы имеем в истории и которые могут еще родиться, так как, по-видимому, нет возможности предположить, что все случаи изображения исчерпаны.

Кроме того, надо принять во внимание то, что с нашим специальным подходом, то есть с подходом к изображению со стороны композиции, иначе: со стороны овладения движением через зрение, можно распо-

ложить эти изобразительные поверхности в известной последовательности, так как чувственные цельности, доступные, например, египетскому искусству, как композиционно совсем почти не развитому, войдут также и в композиционно более развитые изобразительные поверхности, но обратное — будет, по-видимому, невозможно.

Как пояснение может быть то, что если мы в Египте находим изобразительную плавную поверхность, а в Греции правильную поверхность, то есть плоскость, то последняя будет частным случаем первой, и поэтому почти все, что касается первой, войдет во вторую, но не наоборот.

Может быть, нельзя это сказать относительно всех явлений, но относительно большинства, несомненно, можно.

Итак, перейдем теперь к рассмотрению египетской изобразительной поверхности как наиболее конструктивной и посмотрим, дает ли она что-либо зрению, то есть будет ли в ней какая-либо композиционная возможность или же нет.

Возвращаясь к старому, мне очень хочется, чтобы все усвоили себе ясно, что сильное объемное восприятие мира обуславливает плоское изображение, то есть, проще сказать: кто воспринимает объем, тот рисует плоско.

Это мы наблюдаем на рисунках скульпторов, и то же самое мы должны сказать про египтян.

Следует это из того, что такая осязательная изобразительная поверхность в нашей психике имеет [как] основную — поверхность нашего лицевого поворота к миру, которая внутренне нами осознается, но не переносится нами во внешний мир, так как там, двигаясь всегда по поверхности предметов и имея их всегда нам фронтальными, мы эту фронтальность как обычную, всегда нам встречающуюся, не можем осознать. Это было бы возможно, только если бы мы могли бы это положение поверхностей сравнить с каким-либо другим, а именно, нам не фронтальным.

Итак, не имея сравнения, мы и не можем дать поверхностям, находящимся под углом, различное значение относительно осязательной изобразительной поверхности. Это было бы возможно только зрению, так как оно, осознав глубину, осознало бы и фронтальную себе плоскость, совпадающую с изобразительной поверхностью.

Обратив еще раз внимание на то, что египетская изобразительная поверхность будет все трехмерное изображать двухмерно, вспомним еще ее типичные признаки. Она не будет обладать глубиной, будет плавна, безгранична и будет вызывать сильное стремление двигаться по ней во все стороны, причем это движение не встретит принципиальных границ и будет более или менее цельно.

Вот это-то движение во все стороны — вправо, влево, **вверх** и вниз, которого настойчиво требует от нас изобразительная поверхность, и будет ее характеристической чертой; причем надо особенно заметить, что, двигаясь так и не имея перед собой предела, мы будем покидать какую-либо точку поверхности без надежды в нее вернуться или, во вновь достигнутой точке узнать что-либо о покинутой, кроме разве, что в нас будет осознаваться цельность движения.

Но то, что мы сейчас утверждаем, конечно, лежит в основе двигательной изобразительной поверхности как основе конструкции. Но, как мы увидим дальше, с этой разобщенностью точек сама конструкция начинает бороться именно тем, что так либо иначе организует движение.

Но об этом мы поговорим в дальнейшем, а сейчас выясним основу цельности движения или цельности египетской изобразительной поверхности.

Деля изобразительные поверхности на осязательные и на зрительные, мы также можем их разделять и на художественные и на не художественные. Основой художественных будет та либо другая активная цельность чувственности; поэтому мы можем иметь осязательно или зрительно цельную изобразительную поверхность.

Но, кроме того, мы можем встретить поверхности, в которых их чувственность не будет иметь принципиального значения, в восприятии не дойдет до требуемой искусством интенсивности, а поэтому, хотя они будут осязаться или по большей части видеться, но не для зрения или осязания, а для рассуждения, сопоставления, напоминания и так далее. Такие поверхности можно назвать умозрительными, и они, в этом их значении, не будут художественны, так как чувственной реальностью обладать не будут, а будут условны.

Так вот, в отличие от них, египетская изобразительная поверхность будет отнюдь не условной, а безусловной и художественной в силу ее чувственной реальности, а именно, осязательной, поэтому все, на ней изображенное, должно непременно совпадать с ее внешней поверхностью, иначе не будет художественно, не будет чувственно реально.

Итак, египетская изобразительная поверхность воспринимается цельным по чувству осязательным движением, живым в нас, и дает поэтому возможность получить представление о поверхности, о последовательности движения, то есть в нас будет память о прошедшем и предвкушение будущего, но и то и другое уходило бы в бесконечность и возврата к прошлому не было бы возможно, не было бы возможно цельное восприятие начала и конца, если бы художественная организация движения, то есть конструктивное изображение объемов, не давала бы неких оазисов в этой пустыне безграничного движения.

Но оставим пока эти оазисы и поглядим, какими движениями, главным образом, строится изобразительная поверхность, во всех ли направлениях движения одинаково ценны. Возможно, что она уже не такая пустыня; возможно, что по ней есть какие-то пути и дороги, проходя по которым, мы более или менее ясно сознаем, где находимся, и потому уже несколько владеем поверхностью.

При рассматривании стен храмов, покрытых рельефами, мы сразу видим, что возможно и очень естественно движение по горизонтали вправо и влево. Имеет ли преимущество то либо другое из этих направлений, я не берусь судить. Про себя скажу, что я бы всегда, машинально, колонну, покрытую связным поясом рельефа, стал обходить, двигаясь против солнца.

Но так либо иначе на египетской изобразительной поверхности существует движение по горизонтали и горизонталь сознается.

Затем, мы ясно видим цельное и естественное движение вверх по вертикали. Я осмеливаюсь утверждать, что противоположного, то есть вниз по вертикали, не существует как художественно цельного. По вертикали вверх располагается третье измерение предметов, нарисованных в плане; по той же вертикали располагаются предметы, лежащие друг за другом.

Итак, мы имеем в египетском изображении горизонталь и вертикаль, которые основным образом строят поверхность, но тут надо заметить, и это касается, главным образом, горизонтали, что, не имея границ, будучи без конца и начала, она может быть и не прямой, относительно глубины, а сечением цилиндра или какого-либо другого объема, что дает возможность изобразительной поверхности быть плавной.

Мы осознаем только небольшой кусок горизонтали, а как она идет дальше — нам неизвестно. Мы верим, что она относительно нас остается горизонталью, а что она прямая — это для нее необязательно.

С вертикалью, по-видимому, дело обстоит иначе, в нас существует больше уверенности, что она остается прямой, уже потому, что мы имеем над ней больше власти, имеем какое-то начало и конец движения по ней, выражающееся в египетской стене в многоэтажности рельефа.

Итак, мы имеем цельные движения по горизонтали и по вертикали и, кроме того, сознание, что они там или тут пересекаются или, во всяком случае, в возможности, имеют общую точку. Таким образом, пустыня движения перед нами проясняется; при помощи этого угла мы держим хотя бы кусочек этой безграничной поверхности в наших руках, сознательнее опираемся на нее.

Но на такой изобразительной поверхности мы имеем только вертикаль и горизонталь в том качестве, как я сейчас объяснил, и никаких других направлений, то есть принципиальных направлений. Чтобы это было ясно, сделаем следующее предположение: возможно ли при египетском изобразительном методе движение по диагонали, по наклонной?

Начнем это движение. И у меня получается впечатление, что я проваливаюсь в какую-то бездну, я падаю, все рушится со мной, почва ускользает из-под ног, изобразительной поверхности не существует. Мне кажется, что для египтянина это движение по диагонали было также невозможно и немислимо, как для нас движение по четвертому измерению.

Чтобы яснее показать вышесказанное, сделаем такой опыт: нарисуем на листе бумаги какую-нибудь наклонную линию, при ее восприятии у вас сейчас же явится насущная потребность ясно ощутить границы листа и отнести их к вертикальному или горизонтальному относительно вас положению, тогда только наклон этой линии будет для нас определен и только тогда будет возможно движение по этой линии.

Но ведь на египетской изобразительной поверхности мы не имеем принципиальных границ, а имеем только небольшие кусочки вертикали и горизонтали, доходящие до нашего сознания, а для твердой уверенности в диагонали нам необходимо, по-видимому, пересечение ее с двумя различными вертикалями или горизонталями.

По-видимому, возможен только ступенчатый подъем по диагонали. Итак, для уверенности в изобразительной поверхности мы имеем даже не крест, а прямой угол, составленный вертикалью и горизонталью.

Но теперь, вспомнив указанные выше качественные различия вертикали и горизонтали — о том, что в первой мы почти уверены, а последняя может и не быть прямой,— мы в них увидим типы, возникшие из нашего осязательного движения вокруг какого-либо предмета, какого-либо объема. Горизонталь будет порождена тем круговым движением вокруг объекта осязания, а вертикаль — отражением той оси, которую мы сознаем в предмете, а также и в нас самих.

Итак, мы имеем движение по горизонтали преимущественно направо и движение по вертикали по преимуществу вверх.

Но ведь вертикаль и горизонталь, как уже сказано, мы воспринимаем различно по качеству, и это происходит оттого, что само движение по ним качественно разное. Как уже сказано, горизонталь, оставаясь относительно нас горизонталью, может и не быть прямой, а вообще ракурсом какой-либо плоскости, хотя бы круга, относительно нас горизонтальной. Движение по ней похоже на далекое путешествие в неведомые страны без воспоминаний о прошедшем, с жадной жаждой будущего, нам еще неизвестного, законного возврата по этому пути нет, так как и обратно мы пойдем якобы по новому месту; возможны только замедления и, может быть, остановки.

С вертикалью дело обстоит совсем иначе. Вертикаль не может быть безграничной, иначе она перестанет быть вертикалью. Для того, чтобы воспринять горизонталь, мы должны по ней двигаться, не надеясь достичь границы, для того, чтобы воспринять вертикаль, мы должны мысленно расти, а это невозможно до бесконечности. Отсюда и получается то, что вертикаль мы должны получить с какими-то границами.

Но хотя и у египтян мы ее встречаем ограниченной, воспринимаем мы ее все-таки как движение, но движение, не похожее на далекое путешествие без надежды увидеть когда-либо конец.

Я уже сказал, что у египтян мы наблюдаем движение по вертикали вверх, и это движение свойственно не только им, а и нам в высшей степени, но тогда мы скажем: как же, ведь этому будет противоречить хотя бы процесс чтения страницы у нас и процесс чтения страницы хотя бы у китайцев; в то время как у китайцев на их художественных изображениях несомненно существует цельное стремление вверх по вертикали.

Постараемся доказать, что здесь нет противоречия. Дело в том, что движения по вертикали вверх и вниз будут не равноценны, будут качественно различны. Если вы путешествуете по горизонтали вправо или влево, вы проходите путь как бы снова в ту или в другую стороны, идя же по вертикали вниз, вы проходите как бы уже знакомый путь.

Возьмем пример. Вы рассматриваете, например, колокольню или башню. Прежде всего вы почувствуете, что ваш глаз остановился на вершине ее, вероятнее всего, у корня шпиля, но вы не прямо туда бросили свой взгляд, а совершенно машинально от самого низа быстро-моментажно пробежали ее взглядом до самой вершины. Если вы,

остановив взгляд на шпиле ее, спросите [себя]: видели ли вы фундамент,— то вы скажете, что видели,— это уже следует из чувства высоты, на которую вы мысленно взобрались.

Это первый момент, но затем вы начинаете ее рассматривать. И тут вы, идя по этажам уже сверху вниз, чувствуете, что вы идете против какого-то течения, вас все время мысленно отшибает обратно к шпиле, вы как бы делаете два шага вниз и шаг вверх. Получается то, что пройденное у вас во власти, вы не потеряли того места, из которого вышли, не забыли его и, дойдя до первого этажа, захватили тот шпиль, от которого начали исследование, с собой.

Такое движение качественно иное, чем горизонталь, дает нам вертикаль. Уже потому, что оно не безгранично, и потому, что, воспринимая вертикаль, мы как бы елозим по ней взглядом, мы в большей степени обладаем вертикалью как цельной линией, и по всему этому мы должны будем сказать, что она более зрительна, чем горизонталь, которая зрительной цельностью почти не обладает.

Я думаю, что именно этим объясняется наше свойство считать что-либо сверху вниз, то есть при каком-то сопротивлении нам легче держаться на определенном, нам в данный момент нужном месте и затем следовать далее.

Вот еще пример. Если мы возьмем какой-либо продолговатый, удлиненный предмет, в котором выражены какие-то пропорции, например, винтовку, саблю или какой-либо инструмент, то чтобы оценить его пропорциональность, мы придадим ему невольно вертикальное положение. Если же мы возьмем предмет, концы которого принципиального значения не имеют и сам этот предмет разделен на равные части, например, линейку, то мы ее будем рассматривать, невольно, держа горизонтально, будем, так сказать, течь по ней в ту или другую сторону, будем чувствовать ее протяженность; если же эту линейку поставить вертикально, то мы ясно сознаем, что это отрезок, будем сразу ощущать оба ее конца, останавливая взгляд на верхнем или на нижнем.

Отсюда, очевидно, и следует, что орнамент с каким-либо определенным, безразличным в смысле направления ритмом, понятнее нам в горизонтальном положении, чем в вертикальном.

Возьмем еще пример, уясняющий различное восприятие вертикали и горизонтали. Пример разительный, особенно если бы вы потребовали от себя более интенсивного наблюдения. Попробуйте написать в каком-либо натюрморте вертикально поставленную шахматную доску, и вы тогда увидите, что восприятие квадратов, черных и белых по горизонтали и черных и белых по вертикали, совершенно различно. В горизонтальном направлении вы будете постепенно считать весь ряд и соседний квадрат не будет вам мешать рассматривать другой, в результате чего вы получите какое-то представление о последовательности; по вертикальному направлению эта последовательность так ясно, так чувственно не получится. По вертикальному направлению у вас все время будет происходить наложение черных квадратов на белые и белых на черные, и при долгом смотреии вы будете убеждены, что весь столбец какого-то одного цвета. Это происходит оттого, что, тогда как по горизонтали мы идем последовательно, не

оглядываясь назад, от момента к моменту, по вертикали мы пробуем и туда и обратно, всегда помня о каждом ее месте, о каждой ее точке.

Для графиков такая острая зависимость черного и белого по вертикальному направлению будет очень важна как одна из основ композиции.

Чтобы кончить, приведем еще пример. Если вы нарисуете, например, рамку и проштрихуете ее равно друг от друга отстоящими штрихами, параллельно краям рамки как с боков, так и наверху и внизу, то вы всегда получите разницу в горизонтальных частях и в вертикальных, тон их будет качественно различен. Вам будет казаться, что они не равномерно светлы. Это происходит оттого, что, имея перед собой горизонтальную штриховку, вы все время перескакиваете с одного штриха на другой по вертикальному направлению и у вас может скоро зарябить в глазах; тогда как при вертикальной штриховке мы смотрим каждую линию отдельно и с трудом привключаем к ней остальные.

Все это доказывает наибольшую зрительную цельность движения по вертикали, и естественно поэтому, что египтяне на этом движении строили третье измерение.

Но продолжаем наши рассуждения. Итак, мы имеем в изобразительной египетской поверхности какие-то большие дороги для движения, а именно, горизонталь и вертикаль. Та и другая совершенно различного качества: тогда как горизонталь есть образ того кругового пути, который мы делаем вокруг предмета, объема, осязая его, вертикаль есть образ нашей собственной, а также и предметной оси, вокруг которой строятся как наши поверхности, так и поверхности предмета. Кроме того, хотя обе они — и вертикаль и горизонталь — переживаются движением, но движением качественно различным; в результате чего вертикаль нами воспринимается зрительно цельней, тогда как горизонталь доходит до нашего сознания как нечто текучее, непрерывное и равномерное.

Поэтому, например, на египетском стенном рельефе мы видим все изображение расположенным в виде строк или этажей, которые считаются по горизонталям, а третье измерение — глубина, строится по вертикали вверх.

Теперь как будто мы уже не можем заблудиться в пустыне двигательной изобразительной поверхности, во все стороны не имеющей принципиальных границ; во всяком месте она может нам родить и вертикаль и горизонталь, с которыми мы уже не заблудимся.

Но этого мало, и конструкция продолжает работать над тем, чтобы то и другое направление еще больше себе уяснить, еще больше ими овладеть.

В горизонтальном направлении мы уже имеем изобразительный ряд, но кроме того мы встречаем чисто конструктивный подход к тому, чтобы организовать это горизонтальное движение в орнаменте. Только исключительный орнамент, имеющий стремление в одну сторону, может занимать вертикальное положение, а в сущности типичное положение орнаментальной ленты — это горизонтальное. На этой прямой различными средствами достигаются ритмические замедления, что дает нам убеждение в том, что она всюду та же, всюду равномерна, и

этим самым еще больше выражается ее безграничность. Мы никогда не чувствуем, что находимся сразу в нескольких местах, но что мы едем по какой-то украшенной дороге, где нас останавливают на момент какие-либо прелести. Правда, что в орнаменте из волют есть уже некоторое удовольствие от внутреннего раздвоения воспринимающей точки; когда мы идем по главному стеблю и встречаемся с загибом волюты, мы, продолжая двигаться, тем не менее в то же время забегаем в спираль отростка и, как я уже сказал, как бы по инерции раздваиваемся; но дальше этого раздвоение наше не идет или, иначе, на горизонтали мы не можем уподобить два места одно другому, так как все они одинаковы.

Таков орнамент, который по правде мы можем назвать организацией горизонтали.

Но обратимся теперь к вертикали; как она еще помогает нам овладеть двигательной изобразительной поверхностью? Она уже и так в этом смысле много для нас сделала, но кроме того, она именно дает возможность возникнуть тем конструкциям объемов, предметов, которые мы назвали оазисами. Займемся теперь ими.

Ведь она есть образ оси, как нашей, так и тех объемов, которые мы осязательно воспринимаем, а поэтому вокруг нее, правда, мысленно присутствующей, строится конструкция вертикальных объемов, главным образом человека; как мы уже говорили — конструкция объемов при помощи профилей.

Если мы рассмотрим египетское изображение человека, то мы увидим, что все части тела: голова, грудь, ноги, руки и так далее — изображаются в характерных поворотах, по большей части в профилях, и что линии, которые выражают эти профили, несомненно относятся к какой-то основной вертикали, которая фактически не нарисована, но мысленно несомненно присутствует. Таким образом, мы уже во всякой фигуре имеем кое-что от симметрии, и это получается естественным путем от присутствия вертикальной оси.

Но вообще, как человек, так и животные изображаются при помощи профилей, и уже это одно могло как будто требовать от них движения; и действительно, насколько египетская скульптура неподвижна, настолько же подвижны изображения на плоскости. Ведь египетское скульптурное произведение, как я уже говорил, не обладает художественным пространством и старается сохранить цельную простую поверхность объема, тогда как перед профильной двухмерной конструкцией лежит доступное ей двухмерное пространство, которое она может и должна завоевать своим движением. И в этом смысле она и действует, и завоевывает пространство наподобие орнамента, правда, по большей части только в одну сторону от той вертикали, которая этой конструкции служит осью. Ее движения оживляют поверхность на довольно далекое расстояние, но кроме того, ценностью этого движения будет то, что оно не отрывается от своей оси, являющейся тем местом поверхности, держась за которое, мы чувствуем наибольшую уверенность в обладании ею (пример: буква К).

Таким образом, мы в какой-либо фигуре имеем профильное движение по горизонтальному направлению и ось, от которой это движение совершается. Надо обратить внимание на то, что как ось без движения,

так и движение без оси, то есть то и другое разобценное, не имело бы той значительности, которую они приобретают вместе. Получается такое преимущество, что якобы, закрепив за собой позицию вертикалю, мы посылаем разведчиков в горизонтальном направлении для того, чтобы овладеть близлежащей местностью.

Но мы пока берем случай послыки разведчиков в одну сторону; а может возникнуть вопрос: не послать ли нам их в обе стороны от вертикали?

И действительно, как египтяне, так и ассирийцы, да и все древние народы предпринимают это, соединяя два профиля, смотрящие в разные стороны. Древняя эпоха породила много двухголовых чудовищ и гербовый орел есть не что иное, как их дальний потомок. ([Пример: буква] Ж.)

При помощи такой конструкции мы закрепляем за собой вертикаль и овладеваем пространством в ту и в другую стороны от оси. Но ведь это будет то, что мы называем симметрией, будет ли это гербовое чудовище или орнамент — все равно.

Но дает ли она что-либо новое, а если дает, то что именно?

Симметрия является высшим достижением конструктивного египетского искусства, высшим его чудом потому, что дает нам возможность совершать движение от оси конструкции вправо и влево *единовременно*. Мы сразу можем находиться в двух врозь лежащих подобных точках конструкции.

Чтобы ее оценить, нам надо опять представить себе ясно ту пустыню двигательной изобразительной поверхности, которую имел перед собой египтянин, и тогда ясно будет, что симметрия представляла высокий момент овладения этой поверхностью, [была] неким фортом, опирающимся на вертикаль и распространяющим свое влияние сразу в двух горизонтальных направлениях.

На какой-либо другой изобразительной поверхности она, может быть, и будет архаична, так, например, заключение ее в прямоугольную раму будет звучать так, что как будто кто-либо стал зажигать свечу, когда светит солнце. Ведь симметрия завоевывает с трудом вертикаль и горизонталь и распространяет их действие кругом себя, и поэтому, как остров среди океана — она понятна, но если она [действует] на поверхности, которая уже давно стала правильной плоскостью, то есть сквозь и сквозь проникнута вертикалью и горизонталью, то ее неведение будет, может быть, и неприятно. Недаром ампири заключал ее в круг. Точно так же ее несомненное место и на знаменах или материи, так как, хотя они и прямоугольные, но все время нарушают правильность поверхности своими складками.

То есть чистая симметрия будет откровением на неизведанной двигательной изобразительной поверхности, но будет терять свое значение на чисто зрительной.

Сказав это, мы подняли вопрос, который нам надо решить: что такое, в сущности, симметрия — конструкция или композиция; то есть будет ли она только двигательного порядка или зрительного; есть ли она организация движения в цельность или приведение движения к зрительному образу?

В египетской симметрии, которая является чистейшим случаем ее,

мы зрительно цельной можем считать только, пожалуй, одну мысленную ось конструкции, то есть ту вертикаль, про которую мы раньше говорили, и то она имеет больше значения как двигательная ось, чем как зрительно цельная вертикаль. Движение же симметричной конструкции вправо и влево — несомненно, не зрительного порядка, а только видимого.

Зрительного порядка это движение было бы тогда, когда мы могли бы, оставив вертикаль на ее месте, в то же время двинуть ее вправо и влево, то есть иметь одну и ту же вертикаль в двух различных местах. Это было бы композиционно и зрительно, так как тут движение было бы приведено к зрительному образу.

Но одно несомненно, что симметрия, являясь высокой конструкцией, дает уже возможность композиционно подойти к ней, то есть сделать разные моменты зрительно цельными и едиными, что мы наблюдаем уже в греческом искусстве, например, на фронтонах композициях храма Афины Парфенос и храма Зевса в Олимпии.



ЧЕТВЕРТАЯ

ЛЕКЦИЯ

*О зрительной цельности
изобразительной плоскости
в двух измерениях
и о глубине
О законах рельефа*

Прошлый раз мы говорили о том, как конструкция, то есть организация движения, завоевывает двигательную изобразительную поверхность.

Говорили о движении по вертикали, по горизонтали, об их различии. Тогда как горизонталь характеризуется как время, как равномерное движение и может мыслиться безграничной и поэтому будет не зрительной; вертикаль, наоборот, будет зрительна, движение по ней вверх и вниз будет качественно различно; и тогда как, двигаясь по горизонтали вправо или влево, вы всегда проходите ее как бы вновь, по вертикали вы как бы двигаетесь по знакомому месту, сохраняя в памяти то, с чего вы начали свое движение. Вы сразу воспринимаете оба конца вертикали, и поэтому она хотя тоже будет восприниматься

как движение, но движение зрительно цельное. Возможность пересечения этих двух типичных направлений, вертикального и горизонтального, дает уверенность в изобразительной поверхности, служит как бы опорой для дальнейших завоеваний.

Также мы говорили, что тогда как горизонталь есть порождение нашего кругового движения вокруг предмета, вертикаль есть та ось, которую мы сознаем в предмете и которую сознаем в себе.

Тут интересно будет заметить, что такое параллельное осознание хотя бы вертикали как в себе, так и в предмете ведет за собой бóльшую нашу сознательность по отношению к ней, которая и выражается в большей ее зрительности. То же самое мы будем иметь и относительно плоскостей, но это потом.

Итак, вертикаль есть осознанная нами ось объема в конструктивном изображении. В этом ее значение. Но не надо забывать, что ей, как строящей изображение, придается полная значительность только тем, что она есть часть изобразительной поверхности, и если мы говорим о конструктивной изобразительной поверхности, то часть исключительно зрительная, то есть через нее все остальные линии, проведенные не в принципиальных направлениях, получают твердые места во всей конструкции.

Получается, как я уже говорил, что, закрепив за собой вертикаль, мы посылаем разведчиков в горизонтальных направлениях, и если мы эти движения в обоих горизонтальных направлениях строим подобно, то получаем симметричную конструкцию.

Как мы уже говорили, симметрия сама по себе не будет композиционна, а будет конструктивна, и ее значение будет в том, что она позволяет нам совершать движение по изобразительной поверхности в двух горизонтальных направлениях одновременно.

Но, являясь высоким проявлением конструкции, она уже позволяет к себе композиционный подход.

Об этом потом, а сейчас мне бы хотелось расширить ваше представление о конструкции.

Ведь мы говорили о египетском искусстве как наиболее характерном примере конструктивного изображения, но это не значит, что мы не могли бы встретить и других подобных случаев конструкции в искусстве, нам более близком.

Во-первых, как вы, должно быть, заметили, в конструкции нам пришлось говорить о простом движении, то есть как бы движении точки, что на изобразительной поверхности выражается линией.

А линейное изображение мы иначе должны будем назвать графическим. Правда, такое двигательное, двухмерное, конструктивное изображение, какое мы встречаем у древних, не составляет всей графики: они еще не знают построения линией плоскости, движения ее в глубину и так далее — и поэтому всю графику нельзя рассматривать как принципиально двухмерную. Но, во-первых, даже всякую зрительную, имеющую глубину, изобразительную плоскость мы можем, рассматривая односторонне, видеть как двухмерную двигательную, и часто художник, независимо от того, что строит глубину и придает изобразительной плоскости зрительную цельность, будет озабочен

хотя бы двигательной цельностью силуэта и т. п. Так что двухмерная двигательная цельность может встретиться и на зрительно цельной изобразительной плоскости.

Но затем мы имеем предоставленные нам бытом изобразительные поверхности, [...] имеющие много общего хотя бы с таким пониманием изображения, какое мы видим у египтян.

Много общего с изобразительной поверхностью древней, как вы уже сами могли заметить, имеется в нашей книге, в той странице, с которой вам придется иметь дело. Та же ясно выраженная горизонталь строки, текучая, непрерывная, ведущая от момента к моменту. А если вы рассмотрите русскую букву, то вы найдете в ней и присущую конструкции ось, именно штаб, и те располагающиеся вокруг нее движения, которым будут соответствовать усики той или другой буквы.

Словом, страницы, обложка или что-либо другое книжное будет часто требовать от вас цельности через организацию движения; и вы, заботясь о равновесии, о цельном движении по обложке или странице, можете и не затрагивать композиционных задач. Это сохранит странице и вообще всякому куску книги ее текучий характер, который в словесном изображении очень понятен. Словом, вам, может быть, еще придется задуматься, нужно ли придавать какому-либо куску зрительную цельность, то есть композиционность, так как это может лишить двигательной цельности всю книгу. Поэтому, может быть, симметричные буквы, как, например, «Ж», — а ведь конструкция, становясь симметричной, идет навстречу композиционности, — производят в тексте впечатление некоторой остановки, которая может быть неприятна. И поэтому большинство букв, являясь в отдельности неравновесными, тем не менее своей устремленностью в том или другом горизонтальном направлении очень хорошо согласуются с движением строки.

Вот на это я хотел обратить ваше внимание.

Теперь будем говорить о симметрии.

Итак, симметрию составляют вертикальная ось и горизонтальное движение, развивающееся в обе стороны подобно, что дает нам убеждение, что мы двигаемся вправо и влево одновременно. Всякая точка такой симметрии будет иметь себе подобную, и мы будем находиться как бы сразу в двух различных точках конструкции.

В египетском искусстве мы имеем строгую симметрию, но если мы обратимся к греческому развитому искусству, то там мы видим уже отступления от строгой симметрии, которыми достигаются бóльшая двигательная цельность и тем самым большее овладение двухмерной поверхностью. Примером может служить фронто́н храма Зевса в Олимпии. Там мы имеем уже сложную симметрию. Она более проникнута единством, и какая-либо правая точка, уподобляясь левой, через нее уподобляется своей соседке на правой стороне. Получается, что правая точка сразу едина двум другим точкам левой стороны и одной правой.

Но хотя такая организация движения способствует зрительности линий движения, тем не менее [она] еще не может создать зрительно

цельной плоскости, так как двигается точка и мы зрительно цельной получаем только линию, а не плоскость.

Чтобы достигнуть последнего, мы должны были бы двинуть не точку, а целую линию. И вот, в тех же фронтовых композициях мы встречаем такой пример. Естественно, что в первую очередь является возможным двинуть вертикаль, как наиболее зрительно цельную [линию]. Для горизонтальной линии этот момент возможен только при очень сильном зрительном развитии плоскости.

Но посмотрим, как это происходит.

Примером нам может служить фронтовая композиция храма Афины Парфенос. Там получается, что, имея основную ось фронтона, мы имеем, кроме того, еще две оси подобных же фронтонов, как бы съехавших с основного вправо и влево. Здесь уже мы имеем не единство точек движения, а единство трех мысленных вертикалей, находящихся в различных местах. А именно, ведь Афина опирается, как симметричная фигура, сразу на две оси и этим делает их едиными, так что мы осознаем два момента как один. Иначе сказать, мы, оставив вертикаль на месте, тем не менее двинули ее по плоскости в горизонтальном направлении, и весь этот путь для нас зрительно целен. Таким образом цельное движение линии во втором измерении сделало более зрительной уже не линию, а плоскость.

Но разберемся, что из этого момента следует, каков характер изобразительной поверхности — конструктивный или композиционный, двигательный или зрительный. По-видимому, не чисто конструктивный, но еще вопрос, чисто ли зрительный и композиционный.

Представим себе, что какую-либо поверхность мы можем воспринять, двигаясь по ней не как точка — оставляя линейные пути, а двигаясь вместе с целой линией, хотя бы вертикалью.

Может ли быть такая поверхность неправильной? Может ли она быть безграничной и в каких направлениях; а если будут для нее необходимы границы, то какие?

На все эти вопросы нужно ответить, что если она есть движение по второму измерению вертикали, то, естественно, что она будет и правильной, и если мы в некоторых примерах найдем отступления — то это не должно нас смущать, так как по большей части это все-таки будет цилиндрическая поверхность, которая из плавных будет наиболее простой. Но в большинстве случаев в греческом искусстве мы находим, что изобразительная поверхность становится правильной, то есть плоскостью; это следует из самого восприятия ее как движения вертикали.

Но отсюда уже само собой следует, что она будет ограничена, так как плоскость мыслится нами всегда ограниченной, и ограниченной вертикально и горизонтально. Таковы почти все рельефы греческого искусства, кроме только исключительных случаев фриза. А в большинстве мы в метопах и надгробиях имеем ограниченную изобразительную плоскость.

Итак, следовательно, тут мы уже имеем изобразительную поверхность правильную, то есть плоскость, проникнутую насквозь вертикалью и имеющую принципиальные границы. Это дает нам возможность не думать о ее границах и спокойно останавливаться взором

в каком угодно месте, в нас не будет возбуждаться движения, чтобы исследовать ее, — она нам уже двигательно известна.

Вследствие такого восприятия плоскости она зрительно для нас будет уже более цельной, и это будет связано с тем, что мы сможем, найдя ее в предмете, который мы воспринимаем, уподобить ее нашей внутренней плоскости, соответствующей нашему лицевому повороту к миру. Ведь когда мы имели дело с египетским изображением, то там мы, правда, осознавали в себе внутреннюю отражающую поверхность, а в воспринимаемых предметах мы ее не осознавали, так как там для нас все поверхности были фронтальны и мы сами все время были в движении, но только не по плоскости, а большей частью в круговом движении. Здесь же мы, правда, двигаемся, но только в плоскости, и поэтому уже и является сознание не только нашего поворота к предмету, а и поворота предмета к нам, является сознание того, что в предмете какая-то сторона будет соответствовать плоскости восприятия, то есть в предмете мы находим поверхности, нам фронтальные.

Но исследуем эту изобразительную плоскость со стороны ее зрительной цельности и со стороны движения.

Создалась она как движение вертикали, представим ее себе покрытой рядом таких вертикалей, все они подобны и, двигаясь, создают плоскость, но может ли какая-либо из них отвечать за все, может ли быть так, что, воспринимая одну из них, мы тем самым воспринимаем остальные, будет ли какая-нибудь из них главной, центральной, к которой стремятся все остальные? По-видимому, нет.

В греческом рельефе мы можем двигать вертикаль и вправо и влево и нигде не будет она приобретать какое-либо исключительное значение. Всякое место в нем, для восприятия его как плоскости, будет одинаково. Мы как бы перед каждым моментом этой плоскости будем стоять лицом к лицу и только будем помнить, что все остальные моменты на этой плоскости будут параллельны друг с другом, будут подобны, будут в той же плоскости восприятия.

Итак, мы имеем здесь очень интересный пример изобразительной плоскости, стоящей на границе двигательной и зрительной цельности, она создана движением, по движению цельна, но таким образом, что это не мешает зрению, так как движение строится в плоскость, с другой же стороны, она и зрительно цельна, но не настолько, чтобы встать в противоречие с движением, то есть ничто в ней не является зрительно главным, она не искажается, стремясь быть особенно зрительной. Ведь наше зрение, если бы только от него зависело, потребовало бы вогнутой сферической поверхности, или даже сжатия ее в точку, и таким бы образом исказило бы правильную плоскость. Но в греческом рельефе мы видим как бы согласие между движением и зрением, между конструкцией и композицией создать такую изобразительную поверхность, которая удовлетворяла бы обе стороны.

Так значит мы, воспринимая греческую изобразительную поверхность, сознаем ее всю цельно по движению как правильную плоскость и в то же время как бы стоим перед каждым ее отдельным моментом. То есть, если в египетском изображении мы можем считать глаз точкой, совершающей движение кругом предмета, следовательно, по

плавным плоскостям, то в греческом изображении мы можем глаз представить себе как плоскость, видящую соответственную плоскость рельефа: как бы все лучи нашего зрения были направлены параллельно. При этом надо твердо помнить, что такая зрительная плоскость не могла бы быть создана только во имя зрительной цельности, а является для зрения как бы наиболее приемлемой из конструктивных [поверхностей].

Но, как-никак, эта плоскость уже зрительно обладает значительной цельностью. Мы не можем наложить один ее момент на другой, как мы увидим в произведениях более поздних, но осознаем ее ограниченной и, следовательно, цельной. А раз она воспринимается уже нами не линейно, а плоскостно, и наши лучи зрения как бы параллельны, и мы осознаем в предметах какие-то поверхности нам фронтальными, то, следовательно, изображение на такой плоскости будет уже проекционно и будет близко к ортогональной проекции, в которой как раз лучи зрения идут параллельно. И поэтому мы уже не встречаем в греческом искусстве изображения человека при помощи профилей, а уже — человека в профиль или в фас, первое преимущественно.

Из проекционности изображения следует то, что мы встречаем пересечение линий, очерчивающих различно удаленные формы, и, следовательно, понятие о глубине.

Это же следует из цельного восприятия плоскости, которую как цельную мы можем двинуть в глубину и таким образом зрительно воспринять третье измерение.

Но надо заметить, что, завоевав плоскость при помощи вертикали, искусство как бы теряет к ней вкус. И это естественно, так как теперь оно имеет дело непосредственно с плоскостью, и действительно, на греческих рельефах вертикаль теряет свое решающее значение в конструкции предмета. На первый план выступает плоскость. Вертикаль же мы опять увидим, когда будем разговаривать о византийском изображении.

Итак, про греческую изобразительную поверхность мы должны сказать, что она композиционна в силу своеобразной конструктивности, в силу того, что двигательная конструкция ограничивает себя. Уже то, что плоскость имеет границы, есть уступка со стороны конструкции, есть, так сказать, частный случай конструкции.

С другой стороны, плоскость, хотя бы и ограниченная, хотя бы и подчиненная зрению, тем не менее оставляет за собой какую-то текучесть, мы не встречаем центров, которые могли бы сжать всю изобразительную поверхность на себя.

Словом, пределом двигательной цельной поверхности будет шаровая скульптурная поверхность, пределом зрительной — будет сфера, видимая изнутри.

Так, греческое изображение останавливается посредине, удовлетворяя тому и другому.

И это естественно, так как, несомненно, предмет, понятый конструктивно, в греческом искусстве завоевывает себе пространство.

Если вы сравните греческие статуи с египетскими, то вы сразу

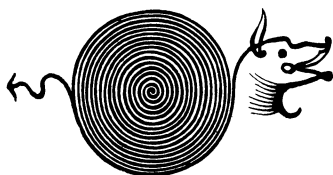
увидите, что египетские лишены движения и лишены художественного пространства, тогда как греческие уже подвижны и своим движением, пока оно художественно, создают пространство для себя.

Так как — я уже говорил [об этом] — мы осознаем в предметах фронтальную нам плоскость, то и движение, главным образом, разбивается во фронтальном нам направлении. Это движение как конструктивное могло бы быть направлено во всех направлениях, хотя бы на нас, но, чтобы стать композиционным, оно должно быть направлено в направлении фронтальной нам плоскости. Но, кроме того, это движение не может не иметь предела, идти вправо или влево, не встречая препятствий, так как тогда бы оно опять-таки перестало быть зрительным; и поэтому всякое движение уравнивается другим, движение как бы возвращается, и поэтому остается зрительным и становится композиционным. Таким образом, мы видим, как конструкция, становясь равновесной, становится в то же время композиционной.

Но, таким образом, в древнем искусстве, в основе которого лежит конструкция, а именно, конструктивное изображение человека, композиция получается как результат движений человека, органических движений, как бы какого-то своеобразного танца по плоскости; но этот танец, выражающийся в движении линий, мы можем зрительно воспринять, так как характер изобразительной плоскости таков, что мы можем воспринять зрительно цельно не только всячески направленную линию, но и отношения их друг к другу. Мы можем одни [линии] воспринимать сразу как параллельные, другие — как встречающиеся под углом и противоречащие друг другу.

Следовательно, в силу того, что изобразительная плоскость нам зрительно знакома, и в силу ее зрительной однородности конструктивные движения могут стать композиционными. Как это происходит, ставит вопрос о композиционной плоскости. Но, как я уже сказал, раз мы имеем зрительно цельную плоскость, мы имеем возможность двинуть ее внутрь и таким образом осуществить восприятие третьего измерения цельным зрительным движением, то есть композиционно.

Вот этими двумя вопросами: о композиционности плоскости и композиционности глубины — мы и займемся в будущий раз.





ЛЕКЦИЯ

*Закон рельефа,
компромиссность изображения
Компоновка
Типы линий*

Сегодня мы должны говорить о законе рельефа. Самое существенное в этом законе то, что если мы имеем изобразительную плоскость, правильную, принципиально ограниченную и зрительно цельную, то мы можем эту плоскость зрительно двинуть вглубь.

Разберемся, каким образом это получается.

Если мы воспринимаем какой-либо предмет и осознаем в нем фронтальную плоскость, конечно, мысленную, и это особенно возможно, когда какие-либо выпуклости предмета действительно строятся в плоскость, то именно с этой плоскости, нами осознанной, мы начинаем его смотреть и смотреть вглубь в направлении от нас. Если мы, имея в предмете такую плоскость, имеем, кроме того, какую-либо деталь, выступающую сильно на нас, то тогда мы эту деталь воспринимаем уже обратным особливим движением, от фронтальной общей плоскости к себе, и она выпадает из цельного считывания предмета вглубь и будет воспринята как [находящаяся] по сю сторону фронтальной границы нашего зрения.

Поэтому некоторые предметы, не дающие нам такой плоскости, с трудом будут восприняты цельными по глубине, а по большей части будут восприняты как объемы, идущие на нас, и тогда мы уже не будем двигать мысленную плоскость из глубины к нам, а будем получать представление, как будто бы из этой плоскости вырастают объемы, находящиеся в нашей сфере деятельности. Они будут уже не едины по глубине, будут по восприятию двигательны и поэтому будут и зрительно не цельны.

Вот на этом основывается рельефное скульптурное изображение, которое выработало главным образом греческое искусство и которое имеет значение как композиционный принцип, так как ведет изображение к зрительной цельности.

Как я уже говорил, в рельефе мы имеем два момента: во-первых, фронтальную нам плоскость и, во-вторых, движение ее в глубину.

Займемся сейчас вопросом: какая изобразительная плоскость будет обладать рельефной глубиной.

Как я уже говорил, это будет поверхность, созданная плоскостным движением и уже этим самым дошедшая до известной зрительной цельности.

То, что она есть правильная, то есть плоскость, именно показывает, что она равномерно и двигательна и зрительна или конструктивна и композиционна. Только в этом случае она всегда может мыслиться правильной. Кроме того, она и однородна, то есть, конечно, в ней есть разница, если мы двигаемся по вертикали или по горизонтали, но, исключая это, она соизмерима, так как если бы она не была таковой, то опять-таки спокойного и цельного движения вглубь мы бы не могли ей придать и движение ее вглубь было бы в разных местах разное.

Если теперь мы обратимся к какому-либо греческому рельефу, то мы сразу увидим эту мысленную фронтальную нам плоскость, лежащую на всех передних выпуклостях изображения. Конечно, не надо понимать так, что если бы мы наложили на рельеф стекло, то оно бы в действительности коснулось этих выпуклостей, несомненно, некоторые из них не прильнули бы к нему. Но та плоскость, о которой мы говорим, есть мысленная, и поэтому ряд отклонений в ту и другую сторону покажет нам ее место где-то между ними.

Как мы увидим дальше, предметы изображаемые будут подставлять этой плоскости свои широкие стороны, а кроме того происходит некоторое искажение предмета во имя цельности этой плоскости — как бы мы нечто мягкое прижали стеклом, и поэтому что-либо одиноко выпуклое и небольшое теряет в своей выпуклости и подчиняется общей плоскости, которая основывается главным образом на больших массах. Правда, это происходит с не сильно выпуклым, последнее не подчиняется общей плоскости и выпадает из рельефа.

Таким образом в рельефе создается передняя плоскость. Теперь, каким образом мы можем двинуть ее в глубину?

Представим себе какой-либо предмет, например лошадь, стоящую к нам в профиль, и рассечем ее бесчисленным количеством фронтальных нам параллельных плоскостей. Каждая из этих плоскостей, или, во всяком случае, большинство их, будет так либо иначе выражено в плоскостях предмета и будет для восприятия обладать той же цельностью, как и передняя. Конечно, наибольшей цельностью будут обладать те из них, которые найдут много опор в форме предмета, но в силу того, что другие будут как бы промежуточными, то, будь они хотя бы и не ярко выраженными, их поддержат остальные. И таким образом мы будем иметь бесчисленный ряд таких плоскостей, таких сечений какого-либо тела. (Пример: метод работы Микеланджело над статуей «Давида».)

Но почему мы не будем мыслить их отдельными, а будем воспринимать их как движение одной и той же [плоскости]? Это происходит оттого, что все они подобны, то есть представляют из себя плоскости нам фронтальные, а кроме того, они зрительно будут цельны, независимо от того, на какой бы они глубине ни находились. То есть при проецировании они совпадут одна с другой.

Поэтому передняя плоскость рельефа будет идентична самой последней, иначе сказать, задней.

Кстати, мы заговорили о задней плоскости — необходима ли она или

нет и какова ее роль? В греческом рельефе она всегда существует и высказана всегда даже радикальнее или во всяком случае так же сильно, как и плоскость передняя.

В греческом рельефе к тому же она очень близка, то есть сам рельеф — независимо от того, будет ли это ба[рельеф] или горельеф, — очень неглубок, глубина его соответствует, по большей части, одной человеческой фигуре, действующей на нем. Это, конечно, объясняется тем, что в Греции рельеф создан как арена действия человеческой фигуры; но во всяком случае только такой, то есть неглубокий рельеф и с сильно выраженной задней поверхностью может обладать цельным глубинным движением.

Представим себе, что в рельефе задняя плоскость либо очень удалена (мы говорим тут не о фактическом удалении, а о переработке ее изобразительной как далекого, как это мы встречаем в пейзажных рельефах позднегреческих, римских и в наше время), либо совсем отсутствует. В том и другом случае мы ее не найдем, но тогда как в первом случае мы будем идти вглубь все дальше и дальше и потеряем, наконец, чувство цельности нашего движения, во втором — не найдя ее совсем, вернемся к передней плоскости и там остановимся, так как только там мы будем иметь цельное восприятие всего рельефа.

Итак, задняя плоскость, кроме того определенная и непроницаемая, так же необходима в рельефе, как и передняя.

Вопрос об этой плоскости очень важен и интересен, так как он касается не только скульптурного рельефа, а и вообще рельефного восприятия глубины, и может быть, особенно остро стоит в пейзаже.

Существенно то, что если мы будем продолжать движение вглубь до бесконечности, как это, например, происходит в перспективе, то тогда композиционность этого движения, то есть его зрительная цельность, утрачивается, мы уже не двигаем плоскость, а превращаемся в точку, которая путешествует в бесконечности, и такое движение будет уже не зрительным, а двигательным, да и в таком своем качестве не будет обладать достаточной цельностью, будет похоже на путешествие в далекие края без воспоминаний.

В противовес этому мы видим в пейзажах, Сезанна хотя бы, что хотя конструктивно и дан горизонт и дана бесконечная глубина, но композиционно далекому при помощи цветовой тяжести придана и непроницаемость и близость, и в силу этого мы получаем зрительно цельное движение вглубь.

Итак, в рельефе мы имеем переднюю плоскость двигательную и зрительно цельную, движение этой плоскости вглубь и заднюю [плоскость] непроницаемую и близкую. Вот общие черты рельефного изображения. Нарушение как передней, так и задней плоскости, нарушает движение в глубину. И точно так же отступление передней плоскости от тех качеств, про которые мы говорили раньше, то есть сильный уклон ее в сторону двигательной цельности, как и уклон в сторону крайней зрительности, делает это движение, в первом случае, невозможным, во втором случае — не однородным по всей плоскости.

Такое рельефное изображение имело всеобъемлющее значение в греческом искусстве и, конечно, влияло очень сильно как на итальян-

ское, так и на более поздние искусства. Но, имея одно преимущество, оно тем самым становилось часто неприемлемым, несоединимым с духом других эпох и, если применялось, то по большей части непонятое и уже тем самым нарушенное.

Преимущество этого изображения состоит в том, что изображающийся предмет, помещаясь в данном ему пространстве, тем не менее не страдает в своей форме, не искажается восприятием общего пространства, это то же, про что мы говорили раньше, в этом выражается равновесие между конструктивностью и композиционностью.

Если мы возьмем перспективу, которая основывается не на конструкции предмета, а на конструкции пространства, или обратную перспективу, которая есть композиция пространства, то и там, и тут мы находим интересы предмета нарушенными, они в форме своей страдают для какой-то другой, вне их лежащей цели. А в греческом рельефе мы видим и пространство, которое, правда, скорее является сферой действия предметов, и предметы, конструктивно не нарушенные.

Такое равновесие, которое напоминает какое-то блаженное существование, для многих эпох было соблазнительно, и поэтому античное искусство, правильно или не правильно понятое,— последнее чаще,— многих людей привлекало.

Но это равновесие всегда нарушалось, по-видимому, потому, что, изображая так, нужно было относиться к миру, как к человеку, антропоморфично, строить весь мир как разумный человеческий организм, духовно и физически уравновешенный и нормальный. А так как это не совпадало с верой подражавших грекам эпох, то в итальянском Возрождении привело к иллюзионизму, а позднее привело к ложному классицизму.

Кроме того, это преимущество греческого изображения, что касается ложного классицизма особенно, наградило искусство довольно слабым принципом, а именно: композицией, понятой в смысле расположения фигур, их движения, как бы их ритмической пляски, что, приближаясь все больше и больше к характеру сценической постановки и в то же время теряя в типичности актеров, в их пространственной и зрительной типичности, привело к театральности изобразительного искусства.

Но разберемся в этом основательней.

В египетском конструктивном искусстве мы, имея изобразительную поверхность, не имели в предмете, который изображали, ей соответствующую фронтальную нам плоскость. Всякая плоскость в свою очередь могла для нас стать фронтальной; мы не имели ни точки, ни плоскости зрения, мы кружились вокруг воспринимаемых предметов, и все это или то, что было в восприятии главным, характерным для конструкции предмета или для его движения, изображалось на художественной поверхности.

Для такого искусства не существует ракурса, всякое конструктивное движение развивается в плоскости, а также и движение предметов превращается в плоскую конструкцию.

Поэтому, хотя и были излюбленные позы, но принципиально все,

что воспринималось двигательно, могло быть и двигательно изображено.

Но если мы имеем проекционную изобразительную плоскость, то на ней возможно и даже необходимо такое явление, как ракурс.

Ракурс, как вам наверно известно, есть возможное сокращение проекции предмета при расположении его в третьем измерении. И если мы возьмем линию, плоскость и объем, то пределом такого сокращения линии будет точка, пределом сокращения плоскости — линия, а объема — плоскость.

Имея, таким образом, в руках проекционную изобразительную плоскость, мы можем встретиться с такими случаями, что точка нам будет дана вместо линии, линия — вместо плоскости и так далее. Следовательно, то и другое будет собственно неизобразимо или во всяком случае, если перед нами не будет крайности, поворот будет в смысле выявления формы совершенно нехарактерный.

Что же может последовать из такого затруднительного положения и что следует?

А то, что мы, оставив свое изобразительное занятие, идем в натуру и передвигаем вещь, предмет или, если это организм, то заставляем его двигаться, — то, что мы делаем, сажая модель или ставя натюр-морт. Но если мы должны придать движение человеку, то только тогда, когда его сфера действия художественно очень прочна, только тогда, когда и его мы понимаем художественно типично и согласно с пространственным типом — мы уберігаемся от греха. А грех уже стережет нас в том, что мы, действуя организмом, вживаясь в человека, вживаясь в органические и психические мотивы его поступков, можем забыть о формальной цельности и поставить себе задачей непосредственно заражать, при помощи живописных актеров, чувствами, настроениями и так далее. Тогда эти произведения уже, конечно, не будут обладать ни зрительной, ни двигательной и никакой, доступной изобразительному искусству, цельностью. Таковы «Неутешное горе», «Иоанн Грозный» и так далее и так далее.

Но что касается греческого искусства, то там мы наблюдаем, как сказано, поразительное равновесие, которое не нарушается, и это можно объяснить только тем, что человек в изображении и его пространство создались одновременно и представляют собой нечто до того цельное, что в противоречие встать никак не могут.

Итак, грек должен был во имя изобразительности двигать фигуры, ставить их в такие позы, которые соответствовали бы характеру изобразительной плоскости, то есть подставляли бы широкие плоскости зрению и принимали бы на себя последовательное движение плоскости в глубину. Как указатель на то, что плоскость однородна и двигательна, мы, как я уже говорил, встречаем профиль; но, как сказано, это не изображение объема при помощи профилей, а человек, повернутый в профиль.

Но профильное изображение на греческой изобразительной плоскости, вызванное ее двигательным характером, тем не менее может и нарушить эту плоскость.

Постараемся это выяснить.

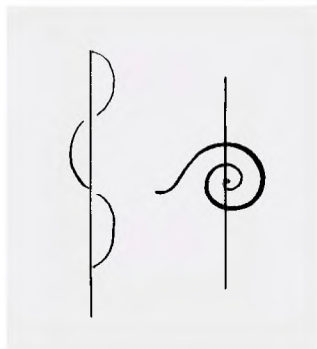
Профиль является несомненно конструкцией, но конструкцией, не

заклученной в самой себе, а имеющей тенденцию движения в одну сторону. И на чисто двигательной изобразительной поверхности такая профильная конструкция, имеющая тенденцию движения, будет прямо необходима для овладения через движение поверхностью и в своем движении не встретит границ, не встретит препятствий; на зрительно цельной изобразительной плоскости она так либо иначе встретит границы и, двигаясь бесконечно, может их нарушить, может убежать из рамы. И поэтому в греческом рельефе мы, почти как правило, встречаем профили, поставленные друг к другу в направлении движения, как раз обратно тому, что мы видим в геральдических изображениях. Это необходимо для сохранения зрительно цельной плоскости. Тут конструкция, сделавшись равновесной, работает для композиции.

Если мы дальше будем наблюдать, как двигается фигура человека для того, чтобы стать изобразительной, то мы заметим, что она пользуется законами равновесия и это отражается и в рельефе, если, например, выдвинуто правое плечо, то выдвигается левая рука, и так далее.

Тут интересно заметить, что не только в египетском конструктивном изображении мы имели сильно выраженную вертикаль, от которой исходило движение и на которой строилась симметрия, такое же громадное значение вертикали мы будем наблюдать и в византийском искусстве; в греческом [искусстве] ее значение теряется, и если мы ее встречаем, то как ось вращения движения человека, то есть человек двигается, подставляя изобразительной плоскости противоположные свои стороны.

Таким образом строится цельность рельефа.



Но тогда как относительно движения в глубину, относительно цельности этого движения дело обстоит довольно просто, [то] в плоскости для ее цельности человеческие фигуры ищут какие-то линии, которые являются основой, и в этих линиях, по преимуществу композиционных, мы должны разобраться.

Остановимся прежде всего на различном восприятии нами кривых и прямых.

Кривые линии, особенно если они ритмичны, мы по большей части воспринимаем двигательно (это не касается замкнутых линий), тогда как прямую мы можем воспринять и так и иначе, то есть и зрительно; и прямая может быть понята как движение, а может быть воспринята целиком как зрительно цельная. Поэтому прямые имеют несомненно

большое значение для композиции. Расположенные по ним формы воспринимаются зрительно цельней.

Но если мы теперь обратимся к относительному положению прямых линий, то здесь мы можем наблюдать два момента: это когда прямые находятся под прямым углом и когда они под острым.

Рассматривая первый случай, мы не предполагаем возможности движения этих линий в стороны, мы, наоборот, ощущаем движение по этим линиям или стояние их, и поэтому такое взаимоотношение линий легко может быть понято как конструктивное. Поэтому мы и на рельефах видим, что движение одной прямой преграждается другой, поставленной к ней под прямым углом; таким образом, как я уже сказал, конструкция работает для композиции.

Если же мы будем рассматривать прямые, находящиеся друг к другу под острым углом, то мы можем их понять и конструктивно; но у нас может возникнуть очень легко движение этих линий вокруг общей им точки; и тогда мы поймем этот угол как движение одной линии и поэтому воспримем две линии как одну, что придаст всей плоскости угла зрительную цельность.

Такого рода линии мы наблюдаем на многих греческих рельефах, и при помощи их изображаемое приобретает плоскостную зрительную цельность.

Кроме того, надо отметить, что на зрительной изобразительной плоскости будет иметь сильное значение диагональ, что мы и видим на греческих рельефах, так как диагональ, будучи линией и определяя только две точки плоскости, тем не менее определяет всю плоскость, то есть как бы дает три точки. Происходит это оттого, что если дана вертикаль или горизонталь, то зрительно возможно движение вокруг этих линий; вокруг диагонали такое движение плоскости менее возможно.





ШЕСТАЯ

ЛЕКЦИЯ

*О греческом линейном
(ортогональном)
рисунке*

О светотени и контррельефе

Прошлый раз мы говорили о законах скульптурного рельефа. Если мы повторим [то] существенное, что мы по этому поводу выяснили, то это сведется к очень простому. Изобразительная плоскость известной зрительной цельности, принципиально ограниченная, правильная и в своей правильности не нарушаемая ни чрезмерной зрительностью, ни крайней двигательностью, может получить глубинное движение, но это движение не может быть безгранично, так как оно тогда бы уже не двигало плоскость, а стало бы движением точки и зрительно было бы не цельным. Если все это высказать в виде правила, то мы должны сказать, что в рельефе мы будем иметь цельную переднюю плоскость, движение ее вглубь, и заднюю [плоскость] — определенную и близкую.

Вот все, что определяет рельеф. И рельеф, понятый как цельное движение в глубину плоскости, не может поступиться ни передней, ни задней плоскостью, так как тогда это движение немислимо.

Мы уже говорили, что если изобразительно задняя плоскость слишком удалена или ее совсем не существует, то, при наличии выраженной передней плоскости, мы имеем восприятие, близкое по восприятию к силуэту, в котором изобразительная плоскость теряет в зрительности и приобретает в двигательности; но подробнее об этом когда-нибудь потом. Этот вопрос может быть интересен в связи с пейзажным изображением.

Сегодня нас будет занимать другое нарушение рельефа: это случай отсутствия, невыраженности передней плоскости. При этом, как мы увидим, движение в глубину тоже невозможно, но также невозможна и остановка на передней плоскости, которая ведь отсутствует, и поэтому начало восприятия мы найдем в задней плоскости, и все, что на ней возвышается, мы будем уже воспринимать идущим на нас, выступающим из нее, и будем считать как движение поверхностей объемов, движущихся на нас. То, что мы таким образом получим, уже будет в основе чем-то совершенно другим, будет вообще лишено чувства глубины, будет по восприятию не композиционно, а двигательно, будет основываться на других законах, можно сказать, в

общем противоположных, и поэтому может быть названо хотя бы контррельефом.

Я не берусь сейчас судить о том — соответствует ли то, о чем мы говорим сейчас, тому, что Татлин называет «контррельефом», но, в отличие от типичного рельефа, такое название может быть употреблено.

Но к выяснению того, каким образом получается такое изображение, такой метод, к которому при известных условиях по необходимости приходит искусство, мы подойдем в конце этой лекции, а сейчас обратимся к другим вопросам, требующим объяснения.

Мы все время говорили о скульптурном рельефе, то есть, правда, о плоскостной, но, тем не менее, скульптуре, имеющей в себе третье измерение уже как данное в средствах изображения; но ведь все то, что мы о нем говорили, может и не касаться графического или живописного греческого изображения, и оно в действительности полностью и не касается, так как рельеф в камне имеет нечто, чего в графическом изображении нет, — именно переднюю плоскость, которая выделяется и осознается тем, что все остальное фактически углубляется, и мы получаем ее реальной в том либо в другом материале. Эту переднюю плоскость, как особенно выделенную, мы в графическом и живописном изображении не имеем. Мы должны ее завоевать: в камне она существует как данная, здесь же мы должны еще создать материал для нее. Но нам нужно было остановиться на законах скульптурного рельефа, так как то, что касается его, будет касаться, конечно, не буквально, и плоскостного изображения, уже оперирующего созданной цветом или чем-либо другим изолированной передней плоскостью.

Примеры этого мы встретим в завоеваниях тона у Рембрандта и после него у Пуссена, Шардена и так далее до Веласкеса, и там мы часто, как, например, у Рембрандта и Пуссена, найдем много аналогий греческому рельефу. Не будет ли та темнота, непроницаемая сгущенность тона, которая покрывает задние планы рембрандтовских картин, подобна непроницаемой и близкой задней плоскости греческого рельефа?

Вообще, если мы обратимся не к скульптуре, а к плоскостному изображению, то там изобразительная плоскость не будет существовать как данная, а будет, так сказать, лишь в возможности, и ее еще надо завоевывать.

Так, например, то, что она будет ограничена какой-то рамкой, круглой или прямоугольной, придаст и всей заключенной в ней плоскости определенный характер, во втором случае — зрительный; но еще много надо наносить на нее следов того либо другого характера, строящихся в ту либо другую систему, прежде чем мы завоюем на ней все возможные движения и прежде чем мы получим как реальность плоскости и поверхности предметов; для этого мы пользуемся линией, пятном, цветом, светотенью, тоном и т. д.

Обратимся теперь к греческому плоскостному изображению.

Живописи греческой, архаической и поры расцвета, то есть до 5 века,

мы не знаем. Эта живопись нас бы интересовала как современная строгому рельефу, о котором мы говорили в прошлой лекции. Нам остались только вазовые рисунки, которые скорее могут быть названы графическими. Была ли стенная и станковая живопись подобна живописи на вазах, мы не беремся судить, но для нас и вазовые рисунки во всяком случае могут представлять тот тип греческого изображения, который нас интересует.

Каков же, собственно, этот тип изображения?

Прежде всего надо сказать, что все, что мы говорили о равномерно зрительной и двигательной изобразительной плоскости, несомненно касается греческого графического изображения. На ней возможны двигательные построения, то есть линейные конструкции форм, возможно и окрашивание, выделение созданных таким образом плоскостей цветом. Изобразительная плоскость принципиально ограничена, на ней вертикаль и горизонталь укоренились, и поэтому возможна уже диагональ и так далее. Но если мы будем рассматривать ее с точки зрения движения вглубь и сравнивать ее графическое изображение с рельефным, то здесь мы найдем некоторое различие.

В рельефе изображаемое движение вглубь передается действительным движением, настоящим углублением камня.

В графическом изображении мы передаем глубину не фактическим подражанием, хотя бы и введенным в определенный художественный закон, а какими-то другими средствами, и, в зависимости от этих средств, и выражение ее будет различно.

То, что касается передачи глубины в греческом графическом изображении, то ее можно выразить понятием проекционности, то есть что в изображаемом предмете осознается фронтальная нам сторона и что в этом направлении, этой своей стороной предмет отражается, проецируется на изобразительную поверхность.

У греков изображение было близко к ортогональной проекции, то есть такой, у которой лучи зрения идут параллельно либо, иначе, глаз должен мыслиться не как точка, а как плоскость. Но, как я уже говорил, при таком изображении неизбежен ракурс, то есть сокращение проекции при расположении предмета по третьему измерению. И надо заметить, что раз он неизбежен, то мы и в графическом изображении встречаем поворот предмета характерной его стороной, для человека таким поворотом будет профиль.

Но тем не менее, поворачивая предмет, так сказать, прежде чем его изображать, мы тем не менее не можем избежать сокращения форм, расположенных по третьему измерению. Но как передаются эти сокращения?

Они передаются ракурсом, а также пересечением линий, и то и другое, располагаясь на плоскости, передает нам третье измерение. Чувствуя по смыслу общей формы, когда линия изображена в ракурсе, мы испытываем, воспринимая ее, двигаясь по ней, некоторое замедление и таким образом переживаем сокращение. Сокращение линий, ограничивающих формы различных планов, тоже дает нам представление о глубине, очень непосредственное и довольно сильное. Но если все это мы сравним со скульптурным рельефом, то, конечно, масса предмета, данная в границах замкнутой линии, не дает нам

подобной реальной передней плоскости и нам непосредственным образом недоступны поверхности предметов, уходящие вглубь; зато в зрительной цельности различных планов нам уже не приходится сомневаться, тут, можно сказать, линия, изображающая предмет, совершает одновременно как бы два движения — вглубь и по изобразительной плоскости, и последнее движение не вызывает никакого сомнения. Но опять-таки эта плоскостная цельность изображения возможна только при условии небольшой глубины изображаемого, как оно и есть в греческом изображении, где это не идет дальше перекрещивания двух человеческих фигур.

Тут мы можем вспомнить, что греческое изображение, будучи и конструктивным и композиционным, правда, передает пространство, но передает его предметами, так что конструкция предметов является все-таки ударным моментом изображения. Но надо сказать, что если в Египте изображение могло обойтись без помощи режиссерского искусства, иначе — предварительной компоновки фигур, то в греческом изображении без этого невозможно обойтись, так как проекционность дает возможность воспринимать линию, идущую по различным планам глубины, как плоскомерно цельную, что, конечно, является моментом композиционным, и, собственно, при известном усилении этого момента, возможно нарушение изображения как объемной конструкции, что в греческом изображении не наблюдается в силу уравновешенности восприятия; но что вообще в проекционном изображении ведет к зрительной пассивности. То есть искусство уже не пытается привести воспринимаемое движение к зрительной цельности, а как бы отрицает движение, не переживает его активно.

Здесь можно вспомнить понятия видимости и зрительности, о которых мы говорили раньше. И надо сказать, что если, с одной стороны, чистая конструкция является чем-то не зрительным, а видимым, то при изолировании нашего глаза от других наших чувств, при его пассивности, что может получиться при чрезмерном значении глаза, результат тоже может перестать быть зрительным и стать только видимым. И если мы про чистую конструкцию могли сказать, что она выражалась плоско, то и про выражение пассивного зрения мы должны сказать то же самое.

Но пойдём дальше.

Когда и каким образом — мы не можем сказать, — но греческое искусство столкнулось со светотенью, и мы уже в позднем проявлении видим это в греческих городах Южной Италии и в римском искусстве. То, что мы там видим, мы вправе в большей части назвать, как мы условились, контррельефом, то есть изображением объема без выраженной передней зрительной плоскости. Возможно, что это только характерная черта упадочного искусства, но мы попытаемся доказать, что, вообще, светотень сама по себе не может привести к рельефному изображению, зрительно цельному по плоскости и по глубине, а логически приводит к объемному изображению, вырастающему на вас из плоскости и таким же образом воспринимаемому.

Но откуда же это следует?

Разберемся в характере светотени.

Если мы воспринимаем объем, то воспринимаем его вообще двигательно. Нам при этом помогает наше движение, движение глаз и таким образом — различные повороты предмета относительно нас; а также и светотень, но при этом светотень зрительно нами не осознается, мы воспринимаем ее как поворот предмета относительно источника света, и это сознание дает нам еще большую ясность движения его поверхностей. Воспринимая так, мы во всяком месте предмета, всякую его сторону — как тeneвую, так и световую — прочувствуем как ясно выраженную, твердую и в восприятии определенную. Различия принципиального световых и тeneвых сторон в этом смысле не будет. Поэтому мы сможем осознать и плоскость, нам фронтальную, и [плоскости], уходящие в третьем измерении, и при таких условиях восприятия мы сможем подойти к объему как к цельному по глубине и изобразить его в рельефе, конечно, если мы сможем придать фронтальной нам передней плоскости предмета художественную реальность.

Но если мы зададимся целью изобразить светотень и возьмем для этого краску, карандаш или уголь, то тогда светотень уже осознается нами как зрительно воспринятая. Мы, взвешивая темноту или светлоту, уже отвлечем ее несколько от объема, который она выражает, и она тем самым потеряет в своей двигательности, но кроме того, при обычном изображении, как это вы можете наблюдать и над собой, для вас реальность приобретает тень, а свет воспринимается как отсутствие тени. Это обуславливается тем, что плоскость предмета мы зрением легче всего воспринимаем в полутени, а не в свету, не в блике, а также и не в рефлексе, а это происходит и по той причине, что ваша рука вооружена тенью, когда она держит темную краску, карандаш или уголь. Итак, при зрительном осознании светотени тень приобретает почти исключительное значение, и свет мы воспринимаем как отсутствие тени, в редких случаях наоборот. Может быть, для этого свет должен быть для нас необычно цветовой, как, например, лунный или какой-либо из искусственных.

Останавливая зрение на светотени, мы отдаем преимущество в реальности тeneвому пятну (свет только в редких случаях может быть назван как пятно), а предметы, нами созерцаемые, если, конечно, мы имеем возможность выбрать относительно них точку зрения, воспринимаются, главным образом, со световой стороны, и мы не обратимся сразу к световой стороне, нам более или менее фронтальной, а остановимся на одной из уходящих от нас боковых сторон, на которой лежит тень, и от этого уже места будем двигаться по форме как в направлении блика, и это по преимуществу, так и в направлении рефлекса, что будет уже сокращено самим ракурсом плоскостей. Итак, как же мы тогда будем выстраивать объем? Главным образом на себя.

То, что я сказал сейчас, можно как раз наблюдать в стенной живописи Помпей и Геркуланума, а также у Пикассо.

Итак, по-видимому, сама светотень, принятая в метод изображения, приводит всю систему к конструкции объема на зрителя. Основой будет изобразительная плоскость, в данном случае стена, а все, что

изображено, будет лезть вперед и не будет подчинено передней зрительной плоскости и, следовательно, не будет восприниматься как глубина.

Мы уже говорили, что при помощи рельефного изображения несомненно изображается и пространство, то есть предметы, изображенные в рельефе, будут находиться в своем пространстве, отличном от того, в котором находится зритель. Но представим, что возможно было бы эту переднюю зрительную плоскость уничтожить, нарушить эту фронтальную границу нашего зрения. Что бы тогда получилось? Наше пространство ворвалось бы в рельеф, и предметы и объемы, там изображенные, оказались бы в нашем пространстве, вместе с нами или, иначе сказать, совсем без пространства, так как ведь наше пространство не есть художественное. Итак, пространство было бы не изображено.

Про такое светотеневое изображение, про которое мы здесь говорим, мы должны тоже сказать, что там передается объем предметов, но ни в коем случае [не] пространство.

Кроме того надо сказать, что такое изображение будет, собственно, объемно-конструктивным, будет поэтому не зрительным, а только видимым, и это в данном случае особенно существенно.

Если мы египетское изображение должны были признать объемно-конструктивным, то есть строящим изображение на организации движения, то там всякая линия воспринималась хотя и зрением, но как движение, и это зрительное движение очень ясно нами осознавалось. Поэтому глаза наши, служа передатчиком каких-то внешних впечатлений для осязания или мускульного чувства, воспринимали отвлеченно и не могли, так сказать, выпасть из связи всего воспринимающего субъекта. Словом, будучи применены как орудие восприятия, они свою работу как самоцель не могли признать; поэтому хотя мы и получали цельное представление формы, но эта цельность получалась у нас как нечто внутреннее, а иллюзии, то есть обмана какого-либо из наших чувств, не получалось.

Но со светотеневой конструкцией дело обстоит иначе, здесь, когда зрение воспринимает объем предметов при помощи движения, то тень или свет нами воспринимаются и помогают понять объем. Но как только мы изображаем тень и таким образом доводим ее до зрительного сознания, то сделать это мы можем, восприняв тень как пятно, то есть отвлекаясь от ее двигательного значения и уничтожив в глазу сознание движения, то есть придав зрению пассивный характер, иначе сказать, сделав зрение чисто физическим, сделав его камер-обскурой.

Что же из этого следует? А то, что, при таком значении зрения, оно выпадает из всей системы воспринимающего субъекта и, оставаясь как одно из наших пяти чувств, легко может быть введено в обман, и тогда мы будем иметь зрительную иллюзию.

Вот чем объясняется то, что такое светотеневое изображение, будучи по существу конструкцией, воспринимаемое двигательно, не обладающее никакой зрительной цельностью, может тем не менее неодушевленный пустой глаз ввести в обман.

Можно проще сказать, что зрительное в изображении не приводит к иллюзии, тогда как видимое — очень легко.



С Е Д Ъ М А Я

ЛЕКЦИЯ

О восприятии контррельефа

О точке зрения

О зрительной [композиционной] изобразительной поверхности

Прошлый раз мы говорили о контррельефе. По-видимому, пока в средствах изображения искусство ограничивается линией и плоскость изображается, только характеризуясь ее границами, мы имеем дело с методом, близким к ортогональной проекции, и восприятие такого рода произведения будет близко к восприятию рельефа, причем только будет очень усилено двухмерно-двигательное, то есть мы такой рисунок будем очень сильно воспринимать как движение по изобразительной поверхности, правда, ведущее к большой зрительности этой поверхности; а движение в глубину, сравнительно с переживанием ее в скульптурном рельефе, будет гораздо отвлеченнее. Мы не будем точно воспринимать различие планов, но в то же время будем радоваться, что все эти планы выражаются одной изобразительной поверхностью, проецируются на нее одним движением и тем самым становятся воспринимаемыми зрительно цельно.

Итак, пока мы выражаем плоскость только ее границами, мы, с одной стороны, не имеем ясного отчета в изображении глубины, но, с другой стороны, мы имеем ясную фронтальную плоскость, совпадающую с изобразительной поверхностью, и поэтому произведение будет зрительно цельным. Но дело меняется, если мы получаем возможность изображать ракурс плоскости не только ракурсом линии, а и светотенью.

Как я уже говорил, при помощи светотени мы воспринимаем движение поверхностей и таким образом объем, но когда мы доводим до зрительного сознания светотень, то в нашем восприятии темное является как существующее, а светлое — только как отсутствие тени. Поэтому мы воспринимаем предметы, почти как норма, со световой стороны, то есть с такой, для которой мы в зрении материала не находим, пока не вооружимся цветом, не переведем светотень на цветовые отношения. И получается, что мы не имеем в световой стороне основы для зрительной фронтальной нам плоскости, так как свет, блик будет областью, недоступной зрительному сознанию.

Из этого следует, что светотенью мы можем выразить объем, но этот объем будет считываться нами не с передней фронтальной нам поверхности предмета, а из глубины на нас. Мы будем исходить не из света,

а из тени и идти к свету, тогда сам метод восприятия (и аналогичный ему метод изображения) не приведет к рельефному изображению, дающему зрительно цельное переживание глубины, а даст объем, идущий на нас и переживаемый двигательно, причем каждая его вершина, идущая на нас, будет воспринята особливо, равно как и каждая боковая сторона, то есть мы можем сомневаться в двигательной цельности такого изображения.

Словом, как мы говорили, мы получим в результате изображение, которое мы назвали контррельефом. Этому изображению недоступно будет пространство; объемы, изображенные таким методом, будут находиться в том же физическом пространстве, в котором находимся и мы, и будут лишены художественного пространства.

Остановимся теперь внимательнее на том, как будет восприниматься такое изображение.

Когда мы говорили о египетском изображении или греческом изображении, то всегда изобразительный метод, развиваясь, доходя до известной цельности, не противоречил изобразительной плоскости, а наоборот, с помощью изображения она становилась цельной либо в двигательном, либо в зрительном отношении. Изображение, так сказать, завоевывало изобразительную поверхность для осязания или зрения. Это было как в конструктивном египетском рисунке, так и в греческом — уже зрительно цельном, а также и в рельефном скульптурном изображении.

В контррельефном изображении мы впервые встречаем тот факт, что изображение нарушает плоскость, противоречит ей, вступает с ней в спор. Ведь фактически мы имеем изобразительную поверхность, из которой нам навстречу вырастает объем. Уже из этого одного, что весь объем лежит между нами и изобразительной поверхностью, следует то, что мы этот объем не воспринимаем зрительно, а осязаем; но ведь в египетском рисунке мы осязаем объем вместе с изобразительной поверхностью, вернее, тем самым осязанием воспринимаем и объем и поверхность. Здесь же изобразительная поверхность просит нас двигаться по ней, но тем самым мы отвлекаемся от изображения, и мы, так сказать, разрываемся между течением по поверхности стены и считыванием объема движением на нас.

Происходит это до тех пор, пока мы не получим иллюзию физического пространства, то есть уже не воспримем изобразительной поверхности, а изображенные объемы воспримем как действительные; но они тогда, так же как действительные, будут лишены изобразительной цельности, а следовательно, и цельности по восприятию.

Как мы увидим потом, возможна борьба с этой двойственностью восприятия светотеневого, возможно такое отношение к светотени, которое уберет нас от контррельефного изображения, разрушающего изобразительную поверхность.

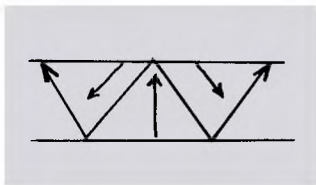
И надо сказать, что это на себя берет графика, то есть гравюра как деревянная, так и медная, которая, изображая поверхности движением линий, тем самым откровенно относится к светотени как к моменту не зрительному, а двигательному, уничтожает принципиальное различие между светом и тенью, воспринимая как то, так и другое как движение

поверхностей и передавая это движение динамикой линий, [что] делает само изображение плоскостным, то есть не разрушающим изобразительную плоскость, а воспринимаемым совместно с ней и через нее. Но об этом — в свое время. Сейчас же займемся еще контррельефом.

Итак, контррельефное изображение по восприятию двигательно, а если зрительно, то пассивно зрительно или физически зрительно.

Как в том, так и в другом отношении оно по восприятию не цельно, так как по движению оно разрывается между считыванием объема и путешествием по изобразительной плоскости, из-за чего цельности не получается, особенно потому, что плоскость, в силу большой двигательности, становится почти безграничной, а по зрению оно опять-таки не цельно, так как пассивный глаз не может мечтать о цельности. Но в этом разберемся сейчас поподробнее.

Когда мы говорили о египетском или греческом изображении, о чисто конструктивном и о смешанном — конструктивно-композиционном, мы не встречали ничего, указывающего на точку зрения. В египетском изображении это было принципиально невозможным, так как изображение было вовсе не зрительным; в греческом хотя и зрительно цельном изображении, как мы видели, конструкция согласно сочетается с композицией, и поэтому мы встречаем правильную плоскость, которая удовлетворяет как двигательной, так и зрительной цельности. Мы имеем изображение, близкое к ортогональной проекции, в которой лучи зрения идут параллельно друг другу, и глаз отнюдь не может рассматриваться как неподвижная точка, а может быть сравнен с плоскостью, соответствующей изобразительной плоскости.



Итак, ни о какой точке зрения не могло быть и речи, у египтян было плавное воспринимающее движение вокруг предмета; у греков была зрительная плоскость, созданная движением, но зрительно цельная, когда же мы начинаем разбираться в контррельефном изображении, мы видим иногда попытку, а иногда твердое установление точки зрения, хотя бы относительно отдельного предмета. Попробуем выяснить, откуда это происходит.

Прежде всего постараемся дать себе отчет в том, какую роль в изображении играет точка зрения. Мы уже видели, что, переживая глубину, мы должны двинуть плоскость, нами зрительно осознанную, вглубь от нас. Тогда мы наш глаз будем осознавать как плоскость, будем переживать всякий ракурс поверхности относительно этой плоскости; но ведь плоскость, которую мы наблюдали в рельефе и которая есть в ортогональном изображении, была создана движением и была зрительно цельна как простое ясное движение.

Но, может быть, возможна еще бóльшая зрительная цельность?

Представим себе, что какую-нибудь поверхность мы могли бы воспринять, не осознавая глаз как плоскость, то есть не совершая им ка-

кое-то движение, а нанизав все ее точки, все ее моменты на один луч зрения; и если бы это было исполнимо, то тогда бы мы получили наиболее цельное зрительное восприятие этой поверхности.

В греческом изображении глаз есть плоскость, то есть он двигается к каждой точке изображаемой поверхности; если бы он перестал двигаться, то восприятие этой поверхности было бы возможно только при движении отдельных точек, отдельных моментов изображаемого к точке, через которую проходит луч зрения; иначе это невозможно, без этого условия всякое установление точки зрения будет всегда в корне противоречивым, точка зрения будет существовать только как условность, противоречащая восприятию предмета, которое, таким образом, станет сырым, неорганизованным двигательным восприятием.

Но, с другой стороны, надо заметить, что точка зрения осознается нами особенно резко, когда мы двигаем вглубь от нас не плоскость, а точку, пронизываем вещи одним лучом зрения; но этот луч, исходя хотя и от глаза, становится сразу зрительной отвлеченностью и поэтому сознается нами не как зрение, а как движение в крайней своей чистоте.

Итак, получается противоречие: точка зрения является как бы желанной целью для зрительно цельного изображения; с другой стороны, когда она буквально достигнута, ее зрительное значение теряется, зрение как бы убивается, и в результате получается движение в крайней своей форме.

Но интересно, что, дойдя до точки зрения, до неподвижности, изображение как бы отделяется от нас, становится предметом, во всем равным другим, от нас не зависимым, и поэтому может быть понято движением как условный чертеж, без внимания к точке зрения, ни двигательным, ни зрительно не цельным; с другой стороны, [оно] может вызвать в пассивном глазу иллюзию, которая является как бы произвольным движением самого физического глаза, его игрой.

Именно такой не цельный, а поэтому сложный и запутанный момент мы наблюдаем в контррельефном изображении.

Мы встречаем там точку зрения, которая является результатом того, что мы строим объем на себя и при этом не двигаем заднюю фронтальную нам плоскость, а, так сказать, лепим его движением на нас, в результате чего мы можем выяснить положение поверхностей только относительно луча зрения, у нас нет ничего другого, относительно чего мы могли бы почувствовать их ракурсы. Таким образом, мы занимаемся двигательной постройкой, которая пассивному глазу неподвижному доставит возможность обмануться. Словом, раз нет передней двигательной и зрительно цельной фронтальной нам плоскости, мы по необходимости при изображении объема теряем зрительную плоскость и приходим к зрительной точке.

Все это касается, главным образом, рисунка и живописи, а не скульптуры, где и в контррельефе точка зрения необязательна.

Но уже в силу того, что само создание такого изображения было бы не целью, а условно, то есть создавалось двигательным, при условии единой точки зрения, то и восприятие, как я уже говорил, не может быть целью для зрения.

Считывая на нас объемы, изображенные в контррельефе, мы не получим зрительного образа; идя от точки зрения, мы будем погружаться

глазом в отдельные впадины, будем скатываться по ракурсам поверхностей с той и с другой стороны объема, и движение по правой стороне будет мешать нам двигаться по левой и наоборот. Самые выдающиеся точки, близкие к нам, будут все время нас звать назад и в то же время не будут давать нам никакой остановки глаз, так как не будут восприниматься нами как плоскости, фронтальные нам, а будут осознаваться нами как результат схода плоскостей, как точки.

Таким образом, воспринимая контррельеф, пытаясь найти в нем какую-то цельность, мы всегда будем грешить и относительно цельного восприятия глубины, и относительно цельного восприятия плоскости, так как не будем находить ее следов в самом изображении объема; и к этому, как я сказал, присоединится еще безграничная материальная поверхность, если таковое изображение будет находиться на стене, что мы как раз и находим в позднегреческом, римском и раннехристианском искусстве.

Таким образом, изобразительное искусство создало собственно не художественное произведение, а подобие определенного случая стояния перед нами пространственной природы, с его раздражающими наше зрение моментами, но в смысле цельности не дающее ничего, в смысле художественной типичности совершенно не переработанное и потому могущее быть названным натуралистическим в самом скверном смысле этого слова.

Получается то, что если мы задаемся цельностью восприятия, то мы относительно такого изображения будем в таком же положении, как и относительно подобного момента в природе, да еще, пожалуй, в худшем, так как относительно природы мы имеем возможность движения, а относительно такого изображения мы связаны точкой зрения и двигаться вокруг предмета не можем, не можем найти цельности в движении.

Так сказать, точка зрения, к которой, как мы говорили, якобы может стремиться изображение, ищущее зрительной цельности, стала мертвой точкой и умертвила в художественном смысле изображение.

Выход отсюда простой — отказаться от точки зрения; но, может быть, возможен другой, может быть, возможно оживление точки зрения, уничтожение ее пассивности и придание ей активности восприятия.

Мы видели, что если мы буквально подчинимся единой, неподвижной точке зрения, то мы приходим к изображению, цельно не воспринимаемому; но если мы построим все движения восприятия так, чтобы они стремились стать точкой, если мы точку зрения возьмем как центр какого-то объемного движения, то результат получится совершенно другой. Точку зрения мы будем рассматривать как зрительный центр, и тогда мы не придем к абсурду, что зрение, становясь точкой, ничего не видит.

Каким же образом мы к этому приходим?

Представим себе объем, выступающий из стены и идущий на нас; как я уже сказал, мы будем скатываться по уходящим плоскостям и пропускать возвышенности, так сказать, между глаз, нас будет притягивать основная изобразительная плоскость; с другой же стороны, у нас будет впечатление, что мы тонем, до тех пор, пока мы не сможем

остановиться и закрепиться на высоком, близком к нам месте объема; но эта остановка возможна когда? Только тогда, когда нам не надо будет уходить в глубину, скатываться до основной плоскости, а когда либо поверхность стены пойдет нам навстречу и станет более или менее в уровень с высокими местами, либо мы сможем вмять высокие места в стену и сделать изображение опять-таки плоскостным.

Каким же образом это возможно?

Это возможно, если мы точку зрения будем рассматривать не как совершенную неподвижность, а как сжатие движения до наикратчайшего момента, причем движение не будет уничтожено, а, наоборот, дойдет до чрезвычайной энергии; и в то же время, так как будет стремиться к точке в смысле времени, то оно, от такого сжатия становясь энергичным, тем самым приобретает наивозможную зрительную цельность.

Ведь мы имеем два глаза, и поэтому в нашем практическом зрении [даже] в самые спокойные моменты присутствует движение. Двумя глазами мы как бы смотрим с двух сторон на предмет, а относим результат зрения к одному какому-то общему мысленному глазу или хотя бы к одной точке зрения, отсюда получается, что якобы не мы двигаемся вокруг предмета, а объем сам стремится подставить нам ту и другую свою плоскость. Он как бы развертывается удаленными частями на нас, обнаруживая при этом некоторую вертикальную ось этого движения. Эта ось есть не что иное, как ось, проходящая между нашими глазами и могущая быть осознанной при сохранении точки зрения. А так как точка зрения как бы исключает сознательность движения, то мы это движение переносим на предметы, которые мы воспринимаем, и там, куда мы смотрим, мы налагаем на это место вертикальную ось, данную нам бинокулярностью нашего зрения.

Следовательно, если мы будем фиксировать на чем-либо зрение,— а мы уже говорили, что в объеме это будут те части, которые больше всего выдаются на нас,— то мы эти места будем считать центром зрения и осознать там вертикальную ось зрительного движения поверхностей. Нам уже не надо будет скатываться по поверхностям, а эти поверхности получат вращательное движение вокруг оси и пойдут нам навстречу. И, таким образом, движение, бывшее иначе разобщенным путешествием по правой и левой уходящей от нас поверхности объема, превратится в движение самого объема во имя зрительной цельности.

Это движение объема не будет физическим движением, не будет режиссерским приемом для большей доступности предмета изображению, а будет лежать в средствах самого изобразительного метода, и поэтому мы сможем сказать, что мы время или движение не только организовали, сконструировали, а изобразили, дали ему зрительный образ, и поэтому такое изображение будет в высокой степени композиционным.

То, о чем мы сейчас говорили, называется обратной перспективой и встречается главным образом в византийском искусстве и в русских иконах.

Какова же должна быть изобразительная поверхность, на которой возможно такое явление, как обратная перспектива?

В египетском конструктивном изображении мы имели цельную плав-

ную двигательную изобразительную поверхность, всюду однородную. В греческом изображении мы имели правильную плоскость, имевшую возможность движения в глубину, и эта плоскость тоже была хотя и зрительно цельной, но тем не менее по своей поверхности всюду однородной.

Византийская изобразительная поверхность уже не однородна и не может быть однородна, так как появляются точки зрения, прилагаемые к ней в различных местах. И там, где эти точки зрения прикладываются, образуются центры зрения, выражающиеся в вертикальной и горизонтальной осях, которые становятся осями движения изобразительной плоскости вокруг них.

Таким образом, эта плоскость уже не будет однородной, она будет правильной плоскостью, будет в то же время иметь тенденцию движения на определенной оси зрительного центра, и поэтому, будучи плоскостью, одновременно будет и неправильной, так как она стремится сложиться, сжаться в точку или пятно.



ВОСЬМАЯ

ЛЕКЦИЯ

*Некоторая сводка
Пределы конструкции и композиции
Вчувствование и абстракция
Мотивы конструкции
и композиции*

Можно сказать, что мы прошли некоторый отдел. Мы рассмотрели египетское, греческое и византийское изображения, которые служили нам типичными примерами изобразительных поверхностей. Все эти методы изображения ограничивались древним искусством, то есть искусством до Ренессанса.

Египетское искусство дало нам пример чистой двухмерности — наиболее наглядный пример конструктивного изображения, греческое искусство в рельефе, который наиболее чисто выразился именно тогда, позволило нам рассмотреть пример согласно- и равномерно-конструктивного и в то же время композиционного подхода. И на нем мы могли наблюдать изображение трехмерности. Но то и другое изображение, то есть египетское и греческое, давало нам поверхность, которая долж-

на была восприниматься организованным движением зрителя, так что движение как таковое входило в оба изображения.

Если мы вспомним признаки этих двух поверхностей, то мы яснее представим себе роль движения как в этих двух изобразительных поверхностях, так и значение движения в византийской поверхности, в которой оно и строится и воспринимается совершенно иначе.

Египетская изобразительная поверхность характеризуется как плавная, безграничная, двухмерная, то есть не имеющая глубины, и равномерная, то есть более или менее соизмеримая. Все эти признаки обуславливают друг друга.

Именно: если мы имеем безграничную поверхность, то таковую мы не можем себе представить как правильную. Правильной мы представляем себе только ограниченную поверхность, да и то, может быть, только ограниченную вертикалью и горизонталью. Следовательно, безграничная поверхность воспринимается нами как более или менее плавная.

Затем, безграничная поверхность целно может быть воспринята только движением, причем движение должно быть совершенно целно, а поэтому уже всякое сколько-нибудь сильное движение в глубину нарушило бы целность движения по поверхности, что можно наблюдать на какой-либо круглой поверхности, например, на кувшине или вазе, где всякая глубина будет мешать воспринимать всю форму по поверхности. Итак, все признаки, а именно: плавность, безграничность и двухмерность — связаны друг с другом непосредственной связью и обуславливают друг друга.

Из этого краткого воспоминания признаков египетской изобразительной поверхности уже ясно, какую роль в восприятии подобного изображения играет движение. Собственно, только при движении безграничном, не имеющем ни сферы, ни каких[-либо] границ, кроме плавности, возможно восприятие подобного изображения.

Итак, мы воспринимаем и стенопись и египетскую скульптуру какдвигающаяся по определенным направлениям точка.

Если мы теперь обратимся к греческой изобразительной поверхности, мы встретим уже другие признаки, обуславливающие другое восприятие. Греческая изобразительная поверхность будет уже правильной, то есть плоскостью, она будет также принципиально ограниченной и, кроме того, будет иметь глубину.

Опять-таки все эти признаки будут друг друга обуславливать. Наибольшая зрительная целность возможна только при ограниченной поверхности, которая кроме того и ограничена принципиально, то есть вертикалью и горизонталью. Но именно эта ограниченность поверхности дает возможность осознать ее как зительно целную и поэтому характеризует ее нам как фронтальную и, следовательно, правильную, и как следствие всего этого делает возможным движение ее в глубину.

Это движение будет особливим, так как, во-первых, оно будет принципиально по третьему измерению, во-вторых — оно будет однородно по всей плоскости, так как это правильная поверхность, и главным образом будет движением плоскости, то есть движением какой-то зрительной целности, что дает нам обладание и глубиной как зительно целной.

Таково греческое изображение хотя бы в рельефе. Точно так же и здесь мы сразу видим роль движения, как оно организовано. По-видимому, греческое изображение близко к ортогональной проекции, и этим самым очень сильно характеризуется та равномерность конструктивного и композиционного, о которой мы говорили раньше. Ведь то, что греческая поверхность правильна, то есть что она есть плоскость, указывает на то, что весь изобразительный метод вчера еще был конструкцией, а завтра уже будет преобладанием композиции. Сегодня же мы наблюдаем в нем удивительное равновесие, которое и обуславливает правильность изобразительной поверхности. Так как будь она более двигательна — она была бы плавной, будь она более зрительна — она была бы, может быть, сферической или во всяком случае не однородной.

Итак, изобразительная плоскость по восприятию есть организованное в плоскость движение, дающее нам эту плоскость зрительно цельной, но в то же время во всем, хотя бы в ее однородности и соразмерности, сказывается ее двигательная природа.

Словом, в таковой изобразительной плоскости мы имеем, как воспринимающие, плоскость зрения. Наш глаз как бы организуется в плоскость.

Если мы теперь перейдем к византийской изобразительной поверхности, мы там уже встретим точку зрения или во всяком случае много точек зрения.

Точка зрения должна как бы исключать из восприятия движение. Но, грубо говоря, имея глаз неподвижной точкой, а изображение — на плоскости, мы не восприняли бы его, если бы плоскость сама не приобрела возможности движения, которое позволило бы ей иметь тенденцию сжаться в точку или, во всяком случае, уменьшиться, сократиться или хотя бы стать сферой, центром которой будет глаз, что позволит ему свести движение до такого рода, который уже не осознается как движение, а как чистое зрение.

В результате такого движения получается, что как бы мне самому, то есть моему глазу, нет необходимости осознавать в акте восприятия время или движение, организовывать это время-движение в какой-то метод, а сама изобразительная плоскость, имея тенденцию движения, может нам, одновременно воспринимающим, *изобразить* время-движение, дать и вчера и сегодня. Своим движением она преподносит нам боковое или далекое, к чему мы должны были бы совершить путешествие, уже как пройденное, пережитое, оставшееся позади нас в прошлом.

Такова роль движения в византийской изобразительной поверхности.

Таким образом, мы в общих чертах вспомнили нами пройденное.

В дальнейшем мы должны перейти к изобразительному методу, в котором будет играть большую роль перспектива, и вот, имея в виду предстоящие нам примеры и вопросы, мы, временно откидывая помпейскую живопись, должны сказать, что во всех этих трех методах изображения, при всем их различии, тем не менее имеем и нечто общее. И главное, это общее, характеризующее всю эту группу изобразительных методов, очень резко противопоставляет ее искусству Ренессанса и искусству Европы после Ренессанса.

Что же это такое?

Во всех этих трех методах изображения мы не встречаем нарушения принципа изобразительной поверхности. То есть если мы в египетском искусстве имеем двухмерность, то прежде всего сама изобразительная поверхность является образом двухмерного пространства. В греческом искусстве плоскость дает нам уже образ трехмерности, но этот образ плоскостного характера, так что изобразительная плоскость ни в коем случае не нарушается. Ведь то, что она становится принципиально фронтальной и зрительной, если она имеет тенденцию движения в глубину, только изменяет ее качества и ни в коем случае не противоречит цельности ее как плоскости. То же самое можно сказать и относительно византийской изобразительной плоскости, которая в сущности есть даже отчасти реконструкция изобразительной плоскости, нарушенной контррельефным изображением.

Контррельефное изображение, нарушив цельность плоскости, ввело в восприятие неорганизованное время-движение, а византийское изображение дало этому движению плоскостной образ и, считаясь уже с точкой зрения, построило плоскость как неоднородную, то есть имеющую центр и области бокового зрения; причем последние, являясь конструктивно чем-то вторичным, далеким и будущим, в силу композиционного движения плоскости либо на центр, либо по сфере, стали как бы прошлым, пройденным, лежащим еще ближе центра (как бы областью заднего пространства).

Словом, и византийское искусство в сущности не нарушило изобразительной плоскости, а как бы ее восстановило, и она есть, несомненно, плоскостной образ, может быть, и четырехмерного пространства, то есть, во всяком случае, и времени.

Итак, все эти изобразительные методы заключают в себе и принцип изобразительной поверхности, если не плоскости, и принцип этот является коренным.

Если мы можем назвать египетскую изобразительную поверхность осязательной, греческую — осязательно-зрительной, а византийскую — почти чисто зрительной, то это будет чрезвычайно существенным, так как, по-видимому, каждая из этих поверхностей является цельной и реальной для нас по какому-либо или по группе каких-либо чувств. Так что сама изобразительная поверхность есть прежде всего осязательный или зрительный образ пространства.

Как мы увидим дальше, плоскость перспективной проекции не реальна для нас ни в каком чувстве и поэтому как плоскость, во всяком случае, не цельна.

Но что же это значит, почему же возможна тогда перспективная проекция? По-видимому, это возможно, когда какая-либо поверхность не будет составлять основы изобразительного метода, а будет, так сказать, более или менее случайной ареной, будет условной плоскостью для нанесения на нее знаков, реальных совсем в другом порядке, а не в осязательном и зрительном. Такую плоскость можно назвать хотя бы умозрительной или условной.

Ведь в сущности нельзя думать вообще, что неотменимым условием всякого изображения будет поверхность или плоскость. Мы видим,

даже на рассмотренных нами примерах, что изобразительная поверхность переживала различные видоизменения. У египтян она была неопределенной безграничной поверхностью, в дальнейшем она стала плоскостью и так далее.

Ее характер, по-видимому, зависел от того, какую роль на ней играли вертикаль и горизонталь. Уже на египетской поверхности и та и другая имеют вполне выясненную физиономию, друг от друга отличную.

Вертикаль является наиболее зрительной, а горизонталь — наиболее двигательной.

Но несомненно, что эти два направления могут постепенно терять между собой качественное различие, и мы, в конце концов, будем иметь перед собой только два движения, направленных друг к другу под прямым углом; а, может быть, даже и это потеряет свое пространственно принципиальное значение, и тогда, пожалуй, мы потеряем поверхность как нечто цельное, а будем как реальным и цельным обладать только двигательным направлением. По-видимому, примеры этого мы можем найти в орнаменте, который часто лежит на плоскости или на поверхности, но художественно целен и по чувству реален только в одном измерении.

По-видимому, таковой же пример мы можем найти и в письменном искусстве, где иногда весь процесс происходит, собственно, в одном измерении и где, если и имеется фактически плоскость, то она в цельности восприятия может и не участвовать.

Отсюда видно, что возможно такое изображение, в которое как основа метода плоскость или поверхность не входит. И если даже таковая имеется, то она будет не художественного, а умозрительного или условного порядка.

Вспомним теперь самую первую нашу лекцию о двигательном и зрительном восприятии предмета. Как мы тогда выяснили, чисто зрительное восприятие будет очень часто, относительно ясности формы, в случайных условиях и поэтому может не дать нам знания формы. Последнее дает нам двигательное восприятие, в результате которого мы получаем возможно более ясное знание о форме вещи. Это знание формы мы тогда назвали отвлеченным представлением формы, то есть не реальным ни в каком чувстве; и если это не совсем верно или просто грубо, то, во всяком случае, можно усомниться в том, что, воспринимая какой-либо объект таким путем, мы получим уже и образ этого объекта.

Во всяком случае мы должны признать, что таким способом мы приобретаем наиболее отвлеченное, насколько это нам возможно, представление формы; оно отвлечено и от цвета, и от материала, и от веса, и, кроме того, от чувства зрения, и, хотя бы отчасти — от осязания.

Так вот, если мы возьмем это знание о форме, что, собственно, и есть для нас сама вещь с ее формальной стороны, то мы можем сказать, что всякое изображение вещи будет чем-то больше и чем-то меньше этого знания либо самой вещи. По-видимому, при изображении чем более цельный образ вещи мы получаем, [тем более] вместе с тем утрачиваем ясность ее формы; но, с другой стороны, что-то приобретаем новое, и

это новое будет нам дано тем чувственным методом, природой наших чувств, на цельности которых будет строиться образ, и эти новые черты будут делать вещь типичной пространственно и временно, чем собственно отвлеченное представление не обладало.

Но последнее мы можем утверждать только говоря грубо, а, по-видимому, раз мы имеем представление, то оно будет уже по какому-то чувству реальным, и, очевидно, первая возможность реализовать эту форму нам будет предоставлена двигательным чувством.

На этом последнем мы основываем конструктивное представление вещи, которое по преимуществу будет двигательным, и тут, по-видимому, мы имеем предел конструкции. Предел этот будет в виде механического знания формы, если, конечно, таковое возможно.

Но если мы разберемся основательнее в конструктивном изображении, то встретимся с двумя понятиями, а именно: вчувствование и функция. По-видимому, в двигательном переживании формы играет большую роль вчувствование. Мы, переживая вещь как произведение движений, вчувствуем себя в эти движения, и поэтому главным материалом для такой формы являемся мы сами — наш организм, способный к движению.

Но если мы возьмем следующие конструкции: куб, пирамиду и хотя бы паровоз — все их мы можем двигательно пережить, а следовательно, и дать им какой-то двигательный образ, но нам будет при этом существенно то произведение сил, которое получается из многих входящих в них движений, и только по этому произведению мы и получим цельное представление.

Куб, в таком случае, может быть примером конструкции, тратящей все силы на то, чтобы сохранить свою форму, и считающейся только с силой тяготения. Мы называем это замкнутой конструкцией. Пирамида вся устремляется в вершину и изображает движение вверх по вертикали и таким образом не только противодействует силе тяготения, но и проявляет активность в вертикальном направлении. Паровоз уже просто немислим без того движения, для которого он, собственно, предназначен, и вся его форма понятна только тогда, когда мы знаем об этом; и, чтобы вчувствовать себя в него, мы должны вчувствовать себя в его движение. Но это движение мы во всяком случае можем рассматривать как его функцию. Благодаря функциональности формы паровоза, как мы можем наблюдать, нам особенно легко себя в него вчувствовать, причем малейшая деталь его формы будет нами пережита в общей конструкции, но такую конструкцию мы должны назвать раскрытой.

Итак, какая-либо вещь, с выраженной формально функцией, переживается нами двигательно и приобретает таким образом реальность в нашем двигательном чувстве.

Полученная таким образом чувственно реальная форма очень близка к тому механическому знанию, о котором мы выше говорили, но, несомненно, мы приобретаем тут нечто новое, а именно реально чувственно переживаем ее функцию, то есть движение, и как бы приобщаем вещь к какому-то функциональному пространству, которым все вещи связываются. Мне приходила мысль — не этим ли можно объяснить то,

что ребята так любят все двигающееся и так любят принимать участие в нем и цепляться за все, что движется? Возможно, что, не имея чувства определенной реальности пространства двухмерного и трехмерного, они только при помощи движения могут соединить разрозненные вещи и в движении чувуют намек на пространственную связность вещей.

Итак, хотя конструкция, пережитая таким образом, и будет очень близка к отвлеченному представлению формы, но тем не менее [она] будет уже реальна по чувству движения и, по-видимому, приобретет какую-то еще типичность в смысле функционального движения, которая приобщи́т ее как бы к некоторому функциональному пространству.

Но что это за функциональное пространство? По-видимому, это такое [пространство], в котором все направления одинаковы, то есть не существует ни вертикали, ни горизонтали, и т. п., в силу чего мы, может быть, имеем право назвать такое пространство одномерным, потому что в скольких бы измерениях ни распространялась какая-либо форма, она приобретает реальность только по функции, то есть в одном измерении.

Следовательно, рассматривая такие формы, как паровоз или хотя бы паролод, пережитые нами как конструкции, мы видим, что главенствующую роль играет вчувствование и в связи с этим точно так же имеет большое значение и функция.

К пирамиде точно так же возможно применить понятие функции, что касается ее стремления вверх, и поэтому возможно вчувствовать себя двигательным в ее форму. Этим самым она приобщи́тся к пространству всего растущего и будет совместна с деревьями, цветами и т. д.

Но, по-видимому, относительно куба или шара мы будем иметь нечто другое, и если будет вчувствование, то о функции мы здесь разговаривать не можем. Ибо стояние, сохранение формы — не настолько выраженное действие, чтобы мы могли называть его функцией куба и шара. Но тем не менее вчувствование возможно, только иного порядка.

Чувственным материалом функциональной конструкции является наш организм в своей способности движения и в способности запоминать это движение, так что мы с руками, с ногами, с головой и т. д., с сознанием двигательной цельности нашего организма переживаем какую-либо вещь.

Но возможно другое вчувствование, именно тогда, когда мы себя сознаем как объем, как замкнутую поверхность, как кожу; и тогда во вчувствовании нашем в какую-либо вещь будет уже играть роль осязание, которое, по-видимому, отличается от двигательного чувства тем, что может уже запоминать не одномерность, а двухмерность. Двигательный человек, обладая двумя руками, тем не менее сознает себя усложненной точкой, и поэтому одновременность двух точек ему недоступна; тогда как объемный, осязательный человек может осознавать сразу свою поверхность и поэтому сразу несколько точек одновременно. Такое восприятие вещи будет очень близко к конструкции и точно так же довольно близко к тому знанию о вещи, к отвлеченному представлению, о котором мы раньше говорили.

Но вещь, воспринятая или изображенная так, приобретает еще некоторое качество и в то же время теряет свободу функции.

Действительно, если мы воспримем ее как замкнутую цельную поверхность, то, будучи облечена этой осязательной поверхностью, вещь

уже как конструкция не будет открытой и поэтому потеряет возможность участвовать в функциональном пространстве, будет не одномерна, а двухмерна, но, в силу этого последнего условия, приобретет новую пространственную черту, которая объединит ее в двухмерности со всеми другими вещами.

Что касается изобразительности, то, по-видимому, в чистой функциональной конструкции [мы] имеем возможность скульптурно либо архитектурно изобразить открытую конструкцию и двигать ее в физическом пространстве либо изобразить само невещественное, непредметное движение — хотя бы в орнаменте; соединение того и другого, по-видимому, художественно невозможно.

При объемном изображении дело обстоит иначе, так как, правда, в скульптурном изображении всякое движение как одномерность, не координирующаяся с поверхностью двухмерного объема, будет художественно исключено, но возможно уже изображение конструкции, типизированной на основании осознания в двухмерность и поэтому изобразимой на поверхности, на которой возможность движения для вещи является открытой, так как сама вещь и пространство движения, так сказать, одного закона, одной цельности.

Так что в первом случае, то есть в случае функциональной конструкции, движение собственно не изобразимо, оно натуралистично, а изобразимо только тогда, когда мы имеем конструкцию, типизированную пространственно как двухмерность (египетское искусство).

В силу вышесказанного, конструктивное изображение по функции будет, собственно, почти не изображением, а скорее созданием вещи как таковой, живущей в моем пространстве, участвующей в моей практической жизни; объемно же конструктивное изображение лишит вещь натуралистического значения, лишит ее безграничной свободы одномерного движения, но зато даст нам образ пространства, правда, образ неясный, безграничный и до известной степени темный, но тем не менее реальный по чувству осознания и поэтому чувственно более реальный, чем одномерное пространство, в котором мы живем.

Если мы таким образом пойдем все дальше и проследим последовательное развитие изобразительности, мы увидим, что с развитием зрительности связывается трехмерность изображения, что с еще большим развитием зрения связано изображение четырехмерное. Но, по-видимому, изображение, как мы уже говорили, будет привносить нечто новое в смысле типичности пространственной и в то же время предмет будет терять в смысле двигательной самостоятельности, подчиняться пространственным движениям, терять в индивидуальности и будет, в конце концов, настолько проникнут пространством, что границы его, как границы предмета, потеряют определенность.

Таков путь изображения в сторону композиционности, в сторону зрительности, но интересно: каков же предел этого движения?

Исторически, по-видимому, пределом такого движения в сторону композиционности будет пассивное зрение. И этот предел является тогда как нечто абсурдное и возвращает нас обратно к механическому знанию о вещи. Ведь осознание и зрение, как психический метод восприятия, дали нам, в отличие от двигательного и мускульного чувства,

возможность осознать пространство и место вещи в пространстве. Так как особенно зрение может быть активным без возможности для человека осознать себя как двигательный организм, поэтому [оно] может быть отделено, вынесено за пределы нашей физической личности. Поэтому [зрение] привносило в представление формы новые качества, делающие вещь частью мира, но это происходило, пока зрение было активным; когда же оно стало пассивным, оно не смогло остаться самоцелью, а стало средством, которое стало уже служить нашему умозрению и иллюзии.

Таким образом, если мы представим себе весь изобразительный ряд, то на конструктивном конце его мы пределом будем иметь механическое воспроизведение конструкции предмета, а на композиционном конце встретимся с механически-иллюзорным воспроизведением пространства, то есть с перспективой; как то, так и другое не может быть названо в собственном смысле изображением, так как и там и тут мы не будем обладать образом, а в первом случае будем иметь товарища по практической жизни, а во втором случае — иллюзию жизненного пространства. Как там, так и здесь перед нами будет натурализм, только первый будет активный, подлинный, а второй — ложный, иллюзорный.

Между прочим, как противоположность вчувствованию обычно употребляется понятие абстракции. По-видимому, этот последний момент именно становится сильным в осязательном искусстве, а в зрительном становится главенствующим.

Что такое абстракция? Это, по-видимому, и есть понимание формы независимо от нашей физической личности *, и понимание ее самой не как личности, но как формы пространственного, то есть мирового характера.

Тут надо напомнить, что пирамида, например, не являясь ни одушевленной, ни растительной формой, то есть [будучи] как бы отвлеченной, в художественном смысле не будет абстракцией, так как доступна вчувствованию.

Но, по-видимому, художественная абстракция только и возможна в таком чувстве, которое может быть как бы вне нашей физической личности [...] что возможно в зрении и невозможно в двигательном чувстве.

Кроме того, по-видимому, двигательному чувству, осязанию и зрению в очень неодинаковой мере доступна композиционность. Композиционность, собственно, заключается в том, чтобы осознать движение и время как единовременность. И это доступно, по преимуществу, зрению, а без этой способности, в силу которой нечто сложное воспринимается нами как простое, невозможно изображение пространства. Потому что как осознать третье измерение зрительно цельно, если мы не имеем уже за собой сознания цельной плоскости двухмерной, не как результат двигательного восприятия, а как простую, элементарную и неделимую.

Теперь, выяснив все эти вопросы, мы можем ответить на то, каковы мотивы конструкции и композиции, стремящихся к своим пределам.

Но прежде вернемся к, может быть, еще неясному вопросу о том, что,

* То есть не путем вчувствования (*Прим. ред.*).

с одной стороны, возможно изображение, в которое не войдет изобразительная поверхность, с другой стороны, возможно и таковое, где будет фактически присутствовать поверхность, но художественно она не будет участвовать в изображении, сама не будет образом пространства, а будет только условной плоскостью; поэтому все, на ней нанесенное, может быть вовсе не плоскостного принципа, следовательно, и не пространственно, а предметно и конструктивно. В силу этого мы на такой умозрительной плоскости непосредственно даем вещи либо объемного характера, либо даже одномерного пространства. Словом, на такой умозрительной плоскости возможно изгнание всякого композиционного начала и проведение предельно чисто конструктивного.

Напомним об этом, для нас в дальнейшем существенном, перейдем к разбору вопроса о мотивах конструктивного изображения и композиционного — что дает то и что дает другое.

Мне кажется, что в этом вопросе существенным будет переход от внутреннего пространства, то есть конструкции, через объем, через нашу поверхность, к внешнему зрительному пространству. Кроме того, вопрос в том, будет ли внутреннее пространство сознаваться нами всегда одинаково или по-разному. По-видимому, в одном смысле мы можем осознавать самих себя как физическую личность двигательную цельную и, следовательно, [как] предмет, вещь; в другом смысле, а может быть, и во многих других, мы можем осознавать внутреннее наше пространство как некоторый мир, построенный не как вещь, но реальный для нас, собственно, не в пространстве, а во времени. Это последнее сознание нашего тела есть сознание его как арены мысли, чувств и так далее, что выражается в поэзии, в музыке и т. п.

В таком случае нанесение каких-либо знаков на плоскость не будет художественно необходимым актом, так как художественная цельность такого переживания будет требовать форму во времени, а не в пространстве, и поэтому то, что будет на плоскости, будет, собственно, условным знаком.

Как случай такого условного пользования плоскостью будет нанесение на нее силовых линий и пространственных отношений, реальных в мысли нашей, а не в чувстве. И опять-таки как частный случай возможна иллюзия физического пространства. Последнее не будет как-нибудь художественно влиять на плоскость, делать ее по какому-либо чувству реальной, так как плоскость будет либо понята условно, либо пропадет для нас совсем. Таким образом, мы получим иллюзию пассивного зрительного пространства, которое если и живо для нас как таковое, то только как арена временных переживаний. Словом, мы будем иметь под рукой портативное подобие физического пространства, дающее нам возможность упражняться в функциональном направлении. Это с одной стороны. С другой — если мы откинем иллюзорность, то мы сможем заниматься символикой в грубом смысле слова.

Так вот, если мы должны говорить о мотивах изображения, то такое условное изображение или иллюзорное само по себе как метод, очевидно, не будет отвечать за цельность нашего переживания, не будет требовать от нас художественно ответственной активности, а допустит и в искусство беспорядочность и неясность наших функциональных переживаний; и именно в этой свободе, более даже полной, чем в обы-

денной жизни, будет полагать всю свою ценность. Словом, такое искусство — если только оно искусство (я говорю про иллюзию) — будет нужно людям, не только не сомневающимся в иллюзорности функциональной жизни самой по себе, но и согласным пользоваться заведомо иллюзорным подобием природы.

Что касается условного, но не иллюзорного — оно либо будет откровенным знаком, как, например, в начертательной геометрии, цельность которого будет чисто внутренняя, изобразительно не обусловленная; либо будет ареной уже чувственных знаков-эмоций при помощи цвета, движения и т. д., не складывающихся в пространственный тип.

Конечно, нечто совсем другое будет лежать как мотив в двигательной конструкции. Мне кажется, что она будет чувственно реальной, то есть будет двигательным образом, когда она будет создана по нашему образу и подобию, то есть будет вещью, либо будет пространственным одномерным движением. В последнем случае это будет попыткой утвердить за собой власть над временем и пространством, хотя бы через одно измерение. В первом случае это будет, как я уже говорил, собственно, не изображение, а создание вещей, нам сосуществующих, и такое создание вещей будет утверждать нашу функциональную жизнь, будет через функции этих вещей как бы давать нам в руки само движение.

В последнем случае существенным является то, что в основу отношения к двигательной конструкции должно всегда входить вчувствование.

Как мы уже говорили, и относительно объема вчувствование будет играть большую роль, но здесь посредством него мы знакомимся с предметом, замкнутым в себе, почему этот предмет уже абстрагируется нами от функционального, от движения, а двухмерная изобразительная поверхность сама по себе тоже является кожей, поверхностью мира, а потому содержащиеся в ней движения становятся уже пространственными. Встречаясь с такой формой, мы сознаем себя если и личностью, вещью, то во всяком случае типичной вещью, родственной миру, самой являющейся почти миром, то есть абстрактной от функциональных частных.

Идя дальше по пути изобразительности, мы приходим к трехмерности, к четырехмерности, то есть к сильной композиционности, и, по видимому, имеем дело с абстракцией и, кроме того, имеем дело с пространством по преимуществу и с вещью как пространственным явлением, отсюда следует то, что мы потеряем личную активность, которая была присуща вчувствованию, но зато с несомненной реальностью получим мир, закон его, поглощающий личность в ее частном, но делающий ее участницей мира художественно цельного.





ДЕВЯТАЯ

ЛЕКЦИЯ

[О византийской изобразительной
поверхности]

Мы уже говорили о ней однажды в связи с помпейской живописью. Последняя, как контррельефное изображение, нарушила изобразительную поверхность, но в то же время породила вместе с перспективой понятие о точке зрения, которая получилась как результат построения формы из плоскости на зрителя. Византийская плоскость, которая была в ближайшем соседстве с позднеклассической живописью через раннехристианскую, которая была тех же принципов, должна была как бы реконструировать изобразительную плоскость, оставив и поновому обосновав принцип точки зрения.

Постараемся, как сможем, разобраться в ее принципах.

Египетская и греческая изобразительные поверхности были равномерны и однородны; конечно, различие вертикального и горизонтального направлений там уже было, но и они почти что были соизмеримы, и, во всяком случае, если мы исключим вертикальное направление, то во всех остальных — поверхность была совершенно равномерна.

Египетская поверхность могла принять в любом месте вертикаль, греческая — была часто даже движением вертикали, и то, что она по преимуществу ограничивалась вертикалью и горизонталью, делало ее зрительно цельной, но в то же время она оставалась равномерной по горизонтальному направлению.

Но, по-видимому, не принимая во внимание глубину, двухмерная поверхность сама по себе может быть неоднородной, неравномерной, и это зависит от движения вертикали, которое осознается все более и более не как движение, а как единовременность, то есть все более и более усиливается принцип композиционности. То, что мы, встречая в двух различных местах плоскости вертикаль, считаем ее, собственно, одной и той же (не то что случаем одной и той же, она буквально как одна и та же присутствует в разных местах единовременно), есть именно крайне композиционный принцип, так как движение здесь не осознается как таковое, в нашем сознании нет его, нет и времени, и этим уже само время закрепляется на плоскости, получает не временной, а чисто зрительный образ.

Из этого основного принципа следуют и дальнейшие случаи вертикали на изобразительной плоскости. Если мы можем осознавать одну вертикаль находящейся сразу в двух местах, то отсюда будет понят-

ным, что эта вертикаль вовсе не должна обязательно быть ограничена какой-то определенной толщиной, толщиной хотя бы математической линии: она может быть шириной в вершок и больше, и всю эту полосу мы будем принимать за одну вертикаль; точно так же она может быть и тоньше математической линии, то есть ее толщина тогда будет отрицательной.

Эта возможность, что толщина вертикали будет отрицательна, и обуславливает такое явление, как сдвиг, который мы наблюдаем в иконописи. Но о нем подробнее поговорим в дальнейшем.

Затем, такое композиционное отношение к плоскости позволяет признать продолжение вертикали в кусках, лежащих в стороне от отвесного направления. Это естественно, так как мы все время занимаемся сложением отдельных вертикалей в одну сумму или, вернее, в одно произведение.

Таким образом, вся поверхность проникнута сплошь вертикалью, а по ширине может быть растянута и может мыслиться как одна вертикаль.

Но такой характер ее мог бы придать неустойчивость всей изобразительной плоскости, если бы мы не имели возможности придавать иной вертикали особое значение.

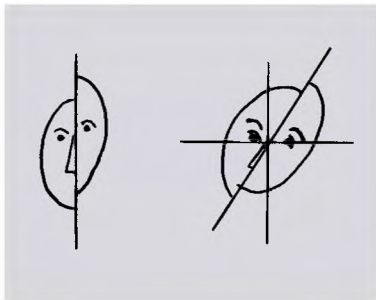
Всякая плоскость, которую мы знали до сих пор, воспринималась организованным движением, но при восприятии не было никакого разговора о зрительной точке. В византийской же [поверхности], как мы уже и говорили, принцип точки зрения вводится и, следовательно, должно разговаривать о зрительном центре.

Но что такое зрительный центр и играет ли в нем какую-нибудь роль вертикаль?

Мы знаем ее как центр объема, как образ движения нашего вокруг предмета, и тогда она является чем-то не зрительным, а двигательным. Но и в нашем чисто зрительном акте вертикаль участвует и есть, собственно, тоже ось движения. Но так как это движение не осознается как таковое, то она тут играет роль не оси движения объема, а уж если говорить о движении, то движения пространства. Происходит все это от бинокулярности нашего зрения, мы ведь смотрим двумя глазами одновременно, мы как бы сразу берем вещь с двух точек зрения, а так как вещь не перемещается, то получается некоторое вращение вокруг вещи по радиусу расстояния от нее; таким образом, вещь как бы совершает движение вокруг оси, которую мы на нее накладываем, навстречу нам; эта ось есть наша глазная ось, которую мы переносим на предмет, однако, так как движения нет, ведь мы занимаем две точки одновременно, мы, если и сознаем движение, то не как нами совершаемое, а как движение предмета. Но кроме того, так как присутствие этой оси на определенном месте зависит по большей части не от объема предмета, а от того, на каком месте мы фиксируем наш взгляд, мы можем нанести ее зрительно на любое место, начиная с центра и кончая контуром.

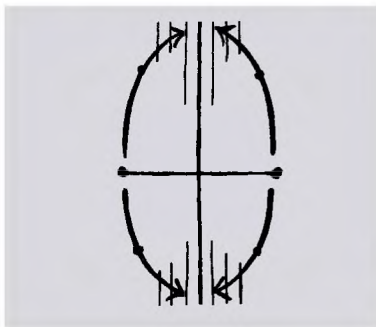
Итак, раз мы на изобразительной плоскости имеем центр, то, по-видимому, он не представляется нам безразличной точкой, а точкой, прежде всего оборудованной вертикалью, которая становится осью

зрительного движения, зрительного вращения. Кроме того, эта точка зрения оборудована и в смысле горизонтали, которая участвует в качестве этого центра, то есть мы на вертикали имеем точку, которая и есть центр, и так как вертикальное направление становится осью, то понятно, что и горизонтальное сознается нами определенно.



Это легко можно наблюдать над двойным зрением, когда мы будем наклонять голову в ту или другую сторону или получим для восприятия какой-нибудь объем с наклоненной объемной осью. Если объем симметричен и наклонен хотя бы направо, то правая его сторона будет под горизонтом, а левая — над горизонтом; таким образом, вертикаль как ось зрительного движения будет терять свое значение, так как ведь если она есть ось вращения, то рычагом этого вращения будет горизонталь; и вот, чтобы восстановить вертикаль, симметричные части объема стремятся к горизонтали и в этом стремлении могут даже перейти ее. В этом сдвиге выскажется и ось объема, так как по ней происходит движение, по ней смещаются части, с другой же стороны, восстанавливается горизонталь как рычаг вращения и вертикаль — как зрительная ось.

Если мы возьмем симметричный объем с вертикальной осью, а сами почему-либо должны будем наклонить голову, то мы наблюдаем такое же стремление стороны нижнего глаза подняться выше, а стороны глаза, который выше горизонта, — понизиться. Тут, собственно, наше зрение считается с наклоном как с чем-то случайным и противодействует ему, восстанавливая и подчеркивая своим сдвигом вертикаль.

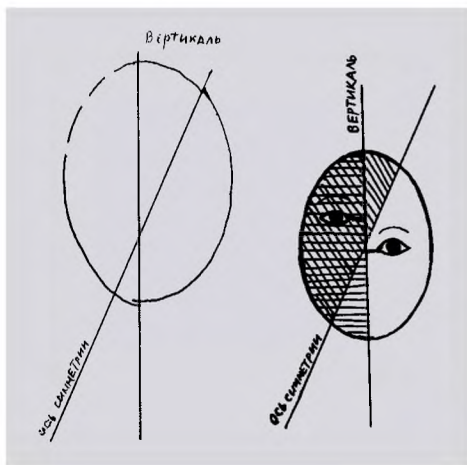


Итак, мы имеем центр зрительного вращения, оборудованный как осью вертикалью; вращение происходит в плоскости горизонта, и, конечно, естественно, что чем большую тяжесть и чем с большим рычагом мы будем иметь, тем вращение этой стороны будет сильнее; сторона с меньшим рычагом и с меньшей тяжестью будет гораздо слабее или, по контрасту, даже совсем не выразительна.

Наиболее зрительным будет, конечно, то, что попадет на вертикаль, а движение вокруг даст как бы тенденцию плоскости справа и слева сродниться с ней, присоединиться к наиболее зрительной области.

Но вращение совершенно ясно именно на горизонте. Здесь оно совершенно правильно, но поэтому вертикаль воспринимается особенно остро, как бы сухо и сжато; выше горизонта точки зрения вертикаль как бы распухает, как бы лучится, и поэтому в этих областях происходит движение к вертикали по радиусу, центром которого будет точка зрения. Таким образом, весь овал зрения проникнут разнородными движениями, но все они имеют целью так либо иначе попасть на вертикаль.

Но рычагами движения могут быть сразу и различные горизонтالي, и в этом случае интересно то, что верхняя горизонталь, при остальных равных условиях, имеет более сильную тенденцию движения вокруг вертикали, имеет как бы бóльшую тяжесть на конце рычага. Это происходит, по-видимому, потому, что возникает представление об оси симметрии, и так как выше горизонта плоскость для нас подлиннее и нагляднее, то к верхней плоскости присоединяется новый кусок площади до оси симметрии, чем, собственно, движение усиливается, тогда как от более низкого рычага отнимается та же плоскость. Относительно нижнего куска такой же формы этого почти не происходит или наблюдается очень слабо.



Итак, по-видимому, мы можем иметь вертикаль и движение правой и левой сторон как одинаковое, так и различное; может быть так, что с какой-либо стороны мы почти не имеем движения, тогда изображенное здесь будет на уровне вертикали и будет видаться вместе с вертикалью.

Кроме того, мы можем иметь не вертикаль, а целую область вертикали. Это будет плоскость, не имеющая тенденции вращения, но зато чрезвычайно напряженная по горизонтальному направлению, будет именно такое движение вертикали, которое воспринимается как одновременность. Такая плоскость будет в высшей степени зрительна, так как будет порождена вертикалью. По границам ее может возникать такое же движение, как вокруг простой вертикали.

Но что же достигается этим движением? В иконах мы встречаем зрительную ось по большей части почти совпадающей с осью объема

и лежащей на части, к нам наиболее близкой, именно на той, которая в контррельефном изображении более всего выступала.

Это показывает, что иконное изображение считается с предметом, признает его, но в то же время то, что мы в предмете берем таким образом что-то за центр зрительный, а другое — не за центр, а за боковое, — этим самым предмет, оставаясь каким-то пространственным ядром, пространственным ударом, в то же время как бы расплывается в пространстве; его боковые стороны принадлежат уже окружающему пространству и вместе с ним участвуют в движении вокруг зрительной вертикали.

В иконе, по большей части, сколько фигур, столько и вертикалей вращения, зрительных вертикалей, а следовательно, и центров или точек зрения, но все они подчиняются одной, по большей части центральной или тематически важной.

Подчинение это происходит таким образом, что вращение с одной стороны вертикали, расположенной ближе к центру, либо совсем отсутствует, либо очень слабо проявляется, что позволяет нам этот вторичный центр легко присоединить к главному через композиционное движение, так как равномерное вращение обеих сторон сильно закрепляет вертикаль на месте и не позволяет ей никуда двигаться. Отсюда, по-видимому, и происходит тот специфически иконный полуоборот, который придает фигурам деисусного ряда справа и слева от Христа. В таких изображениях зрительная ось — не в центре фигуры, а ближе к Христу, причем бо́льшая область [фигуры] — в стороне от главного центра и имеет бо́льшее вращение, а меньшая область — со стороны центра и имеет либо очень малую тенденцию вращения, либо никакой. Таким образом вторичные зрительные центры соподчиняются главному.

Интересно, что, встречая как типичный для иконы полуоборот фигуры и лица, мы в то же время совершенно не встречаем строгого фаса, а профиль если и встречаем, то с ним происходит нечто такое, что делает его совершенно отличным от понимания профиля на других изобразительных плоскостях.

Типичной формой объема являются формы, созданные вращением, например: токарные формы, со всех точек зрения симметричные. Положение фаса для человеческой головы и для всего человека выявляет очень сильно как форму объема, так как фас симметричен.

Но если мы берем строгий фас и получаем форму вращения и через это — восприятие объема и если фас взят не пассивно зрительно, то он является формой не зрительной и освобожденной от изобразительной плоскости, но в то же время не нарушающей этой плоскости, так как вовсе не тянет за собой в своем движении окружающего пространства.

Такая форма была бы совсем не в стиле иконной изобразительной поверхности, и поэтому мы не встречаем там строгого фаса. Этим путем была бы опасность создать форму не зрительную, обособленную от окружающего, не пространственную, а предметную.

Если же фас взят зрительным движением, то, кроме того, и зрительное движение должно было бы быть симметричным и равномерным, что лишало бы его выразительности в силу отсутствия контрастности.

Все это вместе взятое не допускает, по-видимому, на подобную изобразительную поверхность чистого фаса, и мы должны, по-видимому, сказать, что чистый фас есть форма объема, а формой пространства иконного будет контрастный фас, то есть соединение мягких полуоборотов и полуоборотов.

Но как дело обстоит с профилем? По-видимому, профиль есть форма плоскостной конструкции, и поэтому место его — на безграничной поверхности; он, правда, утверждает двухмерность, но в то же время нарушает ограниченность плоскости и тем самым лишает ее зрительности. В нем объемная ось чрезвычайно слабо выражена и в египетском изображении только поддерживается симметрией плечей и торса.

Правда, профиль может быть воспринят и пассивным зрением, но тогда его строгость будет странна и нарочита.

Но мы сказали, что в иконном изображении встречается профиль, но он совершенно преобразен именно тем, что к нему приложена зрительная ось и по большей части отрицательной протяженности по горизонту, так что мы воспринимаем профиль как пытающуюся сжаться на вертикаль поверхность, и профиль по большей части не будет зрительно сколько-нибудь значителен. Он становится симметричным, что могло бы его сделать вертящейся формой объема, но самое плоскостное существо профиля борется с этим, и в результате этой борьбы получается то, что профиль, оставаясь плоскостным, теряет беспредельность движения.

Итак, из всего предыдущего рассуждения видно, что на византийской изобразительной поверхности мы имеем зрительный центр и движение боковых областей плоскости на этот центр. Следовательно, мы имеем какую-то область — будь то только вертикаль или поверхность, напряженная между двумя вертикалями, либо просто находящаяся на уровне вертикали, — и все это мы воспримем как особенно зрительное, дающееся нам в первую очередь. Но все остальное относится таким образом к боковому зрению. Если бы не было зрительного движения вокруг вертикали, то эти области должны были бы ждать, что мы, восприняв главное, подойдем и к ним, они даже тянули бы нас к себе, так как нас, наше зрение тянет все, что в глубине, и все, что в стороне; мы не можем оставить невоспринятым то, что попадает в область нашего зрения. Следовательно, такие области были бы восприняты потом, мы пришли бы к ним в конце, ими бы заключили наше зрительное движение; и если оно имело намерение быть цельным, у нас получился бы спор между главным — что вначале нам бросилось в глаза, и тем, чем мы заключили обзор.

Но если мы имеем зрительное движение вокруг центра, то получается, что области бокового зрения сами двигаются и попадают на центр. Мы их воспринимаем, воспринимая центр. Тем, что центр стоит спокойно, а они торопятся нас встретить, получается, что мы их как бы уже восприняли; «потом» превращается в «раньше», и нам нет надобности самим идти им навстречу.

Своим движением эти боковые области стремятся попасть на луч зрения. Но могут ли они таким образом заслонить центр? Ни в коем случае, так как его мы видели непосредственно перед нами, в самой

интимной зрительной близости, а поэтому боковые стороны как бы обтекают нас с обеих сторон и попадают как бы на продолжение луча сзади нас, как бы на пройденный уже зрительным лучом путь. Поэтому-то мы и можем сказать, что здесь время получает зрительный образ, то есть что мы можем дать времени изображение.

Вот в общих чертах принципы византийской изобразительной плоскости. Помимо всего остального для нас интересно взвесить, какое значение на ней имеет предмет, в смысле своей активности.

Если на египетской поверхности, чтобы не выпасть из нее, предмет должен был быть двухмерно активен; если на греческой изобразительной плоскости предмет при помощи жеста соединялся с другим предметом и с окружающим пространством, то на византийской плоскости уже одно то, что мы берем предмет как зрительный центр, а поэтому и пространственный центр, делает его самого как бы сгустком пространства и в то же время, подчиняя центру окружающее пространство, подчиняет его предмету. Получается, что пространство входит в предмет и наоборот; так что в сущности нельзя строго различить, где кончается одно и начинается другое; это что-то неразрывно спаянное друг с другом, входящее одно в другое.

Поэтому наималейший жест, даже взгляд или спокойная поза распространяют свое действие в пространстве, и для связи предметов жест сам по себе даже может быть не необходим, а отношение может быть выражено строем пространства, пространственным движением.

И настолько сильно желание каждого предмета наложиться на другой, соединиться, совпасть с другим, что, может быть, только фас оберегает предмет от чрезмерного влияния остальных и придает ему некоторую замкнутость.



ДЕСЯТАЯ

ЛЕКЦИЯ

*О перспективе и о возможности композиции
при перспективном изображении*

О перспективе вы слышали очень много, и поэтому хотелось бы про нее сказать как можно определеннее и подробнее, о том, в силу чего она, собственно, возникла и что нового вошло вместе с нею в искусство.

Вы уже знаете из лекций Флоренского, какую позицию занимает

перспективное изображение пространства по отношению к времени; перспектива, как вы знаете, исключает время, игнорирует его и в этом полагает свое достоинство, свою объективность; но это и является ее слабой стороной, по словам Флоренского, таким образом она лишается возможности изобразить реальность.

Но мы в данной лекции подойдем к вопросу о перспективе с другой стороны.

Мы спросим себя: чем является перспективная проекция, композицией или конструкцией, и насколько она цельна, есть ли она действительно художественное изображение пространства или же нет, на какой изобразительной поверхности она возникает, какова природа этой поверхности, и может быть, прежде всего, каковы мотивы такого изображения.

Как мы видели, между композиционным изображением и конструктивным есть глубокое различие. В конструкции мы творчески переживаем то соотношение сил, которое создает данный предмет, данную форму, так что элементом изображения становятся силы движений и тяжести, и дальнейшее изображение строится из их отношений. Таким образом, непосредственно нам данным являются эти силы, а сама конструкция, правда, воспринимается нами через чувство, но в общем строится на какой-то конструктивной логике, которая при нашем восприятии обнаруживается и своим обнаружением не мешает восприятию, наоборот: эта логичность конструкции и является ее художественной цельностью.

Композиционное изображение основывается на другом, там мы, собственно, строя какое-то движение, добиваемся того, что все целое уже не воспринимается нами как хотя бы и логически проведенное движение, а весь результат мы встречаем уже не как созданный из элементов, а как сам по себе непосредственно нам данный элемент, с которым мы можем производить, если хотим, дальнейшие эволюции.

Например, если мы возьмем объем, то для его восприятия и для его изображения нам потребуется уже некоторая композиционность. Только одномерным движением, как элементом нами все время сознающим, мы ничего не добьемся, нам нужно заручиться движением поверхности, а это мы можем сделать только тогда, когда поверхность сознается нами уже как элемент, то есть что-то нерасчленимое, и тогда наше движение, хотя бы и линейное, будет происходить на поверхности, вместе с ней, то есть в двухмерном пространстве, которое мы осознаем композиционно, то есть не расчленивая, хотя бы и логически, на что-то более элементарное.

Точно так и в дальнейшем, если мы хотим воспринять и изобразить третье измерение или глубину, мы еще цельнее должны осознать плоскость, ее исключительное фронтальное положение относительно нас, и только тогда, когда она будет нерушимым элементом, только тогда мы сможем ее двинуть вглубь; но даже и тут, когда дело идет о движении плоскости в глубину, мы работаем на то, чтобы это движение не осознавалось как таковое, а было насколько возможно единовременным, а следовательно, и вся глубина переживается нами не как логично построенное движение, а как масса пространства, данная нам как цельность, то есть непосредственно.

Таким образом, и в подходе к объему, форме двухмерного пространства, а особенно к трехмерному изображению пространства мы постепенно все более и более сложные формы осознаем как элементы, доступные нам непосредственно.

Если мы теперь обратимся к византийскому изображению, строящемся на обратной перспективе, то там, анализируя, мы, правда, можем говорить о пространственном движении, но эти движения опять-таки даны нам как различные качества данного пространства и опять-таки логике восприятия не подлежат, а воспринимаются как нечто непосредственно данное.

Итак, есть большое различие между конструкцией и композицией. По-видимому, в конструкции нам непосредственно дано только одно измерение, иначе — движение, а в композиции — и два, и три, и четыре; и все это не как соединение, имеющее ясное отношение между своими частями, а как что-то неделимое. Поэтому конструкция и будет организацией движения в двигательную цельность, а композиция — приведением движения к цельному зрительному или какому-либо другому образу.

Кроме того, рассуждая о конструкции, приходится встретиться с такими понятиями, как функция и вчувствование.

По-видимому, конструкция всегда функциональна — будет ли это грубо утилитарно, или будет это просто движение по горизонтали, или какое-либо сложное, или, наконец, хотя бы движение вверх; только тогда, когда мы можем воспринять ее функциональность, мы можем говорить о конструкции.

Все, что не будет воспринято по функции, то и не будет конструкцией. Поэтому, если мы встречаемся хотя бы с кубом, который движения не выражает, а заботится только о сохранении формы, его мы уже не воспринимаем как конструкцию, а как объем или как пространство.

Но есть, конечно, формы, которые, действуя как объемы и как пространство, в то же время имеют и конструктивную сторону; например: колонна может быть воспринята и пространственно и по функции, что она что-то подпирает, и в последнем случае мы будем иметь дело с конструкцией. Несомненно, что ее массив, крепость материала не будут нам в этом мешать, но мы не будем воспринимать их пространственность, а будем воспринимать колонну как некоторую сумму сил, направленную на одну функцию — держать балку, так что в таком ее качестве воспримем ее двигательно-конструктивно.

По-видимому, мы имеем конструкции, различные по функции: иногда, как в колонне, силы ее будут только выдерживать тяжесть, а не поднимать, и тогда это будет замкнутая конструкция. Иногда же конструкция будет стремиться к беспредельному движению, будет вызывать беспредельное движение, таковой будет стрельчатая башня или что-либо подобное. Если идти дальше, то можно указать на всякий инструмент, как, например, иглу, и еще дальше — на автомобиль или аэроплан, которые предполагают беспредельное движение. По-видимому, большинство конструкций без этого предположения немислимы, и, следовательно, для их восприятия, во-первых, необходимо безграничное движение (если это не встреча движений), которое иначе может

быть определено как одномерное пространство; во-вторых, необходима определенная организация конструкции, подобная организму.

В первом случае мы имеем нечто, что соединяет все конструкции, налагает на них некоторую типичность; во втором случае подчеркивается, что конструкция является предметом, организмом, чем-то, что имеет силовой центр, и [существует], так сказать, отдельно от другого.

Но кроме того, по-видимому, в связи с функциональностью конструкции и двигательностью или пространственной одномерностью стоит возможность восприятия через вчувствование.

Все, что вчувствованию не подлежит, уже не будет конструкцией.

Но также через вчувствование мы воспринимаем и одномерное пространство, то есть орнамент.

Несомненно, в таком восприятии имеет значение наш организм, он дает ему все качества и формирует самый метод восприятия. Организм есть соединение не однородных, а различных по функциям частей в одно, где каждая часть, будучи в каком-то смысле отдельной, подчиняется целому, и такое соединение должно заключать в себе внутреннюю логику, которая во внешнем виде сказывается в пропорции. Поэтому такие понятия, как пропорция или грация, будут именно принадлежать предметам как конструкциям.

Но значит, такое двигательное восприятие конструкции через вчувствование обуславливает, по-видимому, то, что мы не можем отделаться от участия в нем всего нашего организма, что, может быть, обуславливается и тем, что двигательное наше чувство мы не можем отделить от нашей физической личности в какой-то определенный орган, а органом в данном случае является весь человек со всей его физической структурой.

По-видимому, то, что и осязание, которым мы воспринимаем объем, и зрение, которым мы воспринимаем пространство, могут быть выделены, последнее особенно, в какие-то отдельные органы, приводит к тому, что человек зрительный может и забыть, что он обладает руками, ногами и тому подобным, или во всяком случае, если он и помнит о возможности движения, то помнит об этом отвлеченно, вне своего физического строения.

И поэтому, если восприятие объема основывается на осязании, а органом осязания является наша кожа, то хотя и присутствует еще момент вчувствования, но мы вчувствуем себя не как конструкцию, не как организм, не как физическую личность, но как объем, лишенный индивидуальности и ставший типичной формой двухмерного пространства.

В собственно зрительном восприятии момент вчувствования отсутствует, мы забываем себя как организм, а, основываясь на законах зрительных, данных нашему восприятию, достигаем в них композиционности, то есть цельного образа того, что нам физически дано как сложная сеть движений, и сознаем пространственную типичность законов нашего зрения, то есть имеем дело с чем-то по отношению к нашей физической личности абстрактным.

Из всего вышесказанного, по-видимому, выясняется то, что трехмерное пространство не может быть воспринято через вчувствование,

ему не присуща никакая функция, кроме разве функции цельного образа, поэтому между пространственной формой и нами не существует никаких личных отношений, кроме счастья сознавать закон пространства и самих себя присущими этому закону.

Следовательно, изображение пространства будет композиционно, а не конструктивно. Но ведь композиционное изображение является некоторым чудом, а именно: когда мы что-либо нам два раза данное воспринимаем как одно, неделимое на части, и когда мы движение воспринимаем как единовременность и так далее. Таким образом, нам при восприятии не открыта логика этого изображения, изображение является [как бы] иррациональным. Но кроме того, ведь и предметы изображенные, как мы видели, приобретая в пространственной типичности, страдают в своей конструктивной личности, становятся абстрактными пространственными формами, теряют в функциональности, и подход к ним по методу вчувствования может быть либо сильно ограничен, либо совершенно запрещен.

Все это в общем, может быть, объяснит то, что, несмотря на видимую невозможность, тем не менее возникла попытка конструктивного изображения пространства по функции дали, что привносит в изображение нечто подлежащее учету рассудка, делает возможной беспредельную глубину, освобождает предметы от пространственной типичности, заставляя их только участвовать в сокращении, но оставляя им все их функции и не подчиняя последние никаким законам и ограничениям.

К такому изображению, как кажется, мы можем подойти не как зрительные, абстрактно настроенные души, а как физические личности, обладающие органической индивидуальностью, мы можем уже вчувствовать себя в пространство, а также и во все предметы, которые там изображены. Я говорю о перспективе.

Несомненно, иррациональность композиционного изображения и возникший страх за угнетенность отдельных конструкций подвигли на то, что был открыт такой способ изображения пространства. По-видимому, была мысль построить его как конструкцию. Но посмотрим, чего же добились таким путем.

Оставляя пока без внимания иллюзорность перспективного изображения, рассмотрим, какой результат получается при вчувствовании в подобное изображение.

Перспектива пытается дать нам третье измерение как чистое движение, которое мы сознаем как таковое. Но возможно ли это без какого-то нарушения двухмерности? Ведь в рельефе, хотя бы в греческом, мы хотя и говорили о движении передней плоскости, но ведь это говорилось нами в плане анализа, а собственно, сознавали мы и переднюю и заднюю как одну и всю глубину как нераздельно единую. В перспективном же изображении мы должны пережить глубину движением, вчувствовать себя в движение и для этого мысленно летим туда, превращаясь в точку. Как же тогда будет обстоять дело с двухмерностью, данной нам в изображении? Что ж, мы ее разве можем оставить про запас, так сказать, консервировать ее, сами превратившись в нечто такое, что не может уже воспринять двухмерность как нечто целое? Конечно, нет; а как только мы остаемся двухмерными, чтобы воспринять эту двух-

мерность, мы уже не можем участвовать в переживании третьего измерения.

Итак, в результате всего сказанного, получается, что перспектива, думая дать нечто конструктивное, дает двигательно только одно третье измерение, то есть является не трехмерностью, а одномерностью.

Но кроме того, эта одномерность может ли равняться одномерности первого измерения, то есть горизонтали? Последняя — ясна, проста, непрерывна, ритмична и соизмерима, а движение по третьему измерению есть как бы трамплин, от которого отталкивается прыгающий в бесконечность и не знающий, что с ним там будет. И поэтому-то перспективы далее всегда ведут к тому, что человек уносится в фантазию, совершенно оторвавшись от изображения, не руководимый им, захватив только с собой некоторые внешние признаки темы.

Недаром такие изображения очень ценятся людьми литературными, людьми мысли, живущими, собственно, в одномерном пространстве или во времени.

Итак, по-видимому, перспектива, рассмотренная как конструкция, не выдерживает оценки с точки зрения организации двигательной цельности. Кроме того, и относительно предметов она вовсе не так уж безвредно ведет себя. В сущности, она их искажает, что противоречит вере в устойчивость их формы и предметному подходу к ним. Но кроме того, лишив их пространственной типичности, освободив от гнета трехмерности и предоставив нам вчувствовать себя в эти конструкции, она лишила их даже двухмерного пространства, которое бы организовало и сделало бы художественно реальными их движения, как это мы видим у египтян; она лишила их всякого пространства и предоставила нам за это право влезать в картину и налаживать там при помощи вчувствования тропинки без всякой системы, по одной нашей прихоти движения.

Словом, мы совершенно свободны как находящиеся в пустоте, так что мы сейчас же выскакиваем оттуда в фантазию, искать какую-либо другую страну с немного более ощутимыми законами.

Такова перспектива как конструкция, и поэтому, может быть, уход в иллюзию, иллюзорность перспективы, в некотором смысле, даже спасает положение. По крайней мере мы возвращаемся как бы до некоторой степени к тому куску природы, от которого мы исходили. Интересен тот факт, что перспектива, заручившись математикой, кроме того, основывается на моменте пассивного зрения и поэтому возможна иллюзорность.

Горе только то, что это не подлинная природа, а только пассивный зрительный образ, в котором зрение участвовало только как физическое, выкинув активные двигательные представления и будучи совершенно пассивным.

Следовательно, зрительный акт тут никак не организовал движение, поэтому с первого взгляда может показаться, что здесь мы имеем кульминационную точку композиционности. На самом же деле мы этот акт не можем даже назвать зрительным, это просто проецирование каких-то пятен и линий, так что этому акту недоступно никакое пространство, кроме разве цветовой двухмерности, так что мы тут сталкиваемся с элементом, который еще не есть форма.

Следовательно, перспектива не цельна и произвольна по восприятию как конструкция, пассивна и не сознательна как зрение и поэтому не может рассматриваться как композиция.



О Д И Н Н А Д Ц А Т А Я

ЛЕКЦИЯ

*О ненормальностях,
которые являются вследствие появления
условного и иллюзорного изображения
в связи с перспективой*

*О возможности воспроизведения предмета
без подчинения его какому-либо пространству*

О функциональном, нарушающем образ

О различных функциональных пространствах

Как мы уже говорили, с введением в изображение перспективы являются в искусстве новости и следствием этих новостей, так сказать, знаком нового отношения будет нарушение изобразительной плоскости. (Тут надо заметить, что греческий рельеф или что-либо подобное нельзя рассматривать как нарушающий плоскость, так как в данном случае принцип плоскости сохранен, только содержание ее расширено плоскостным пониманием глубины.)

В древнем искусстве, а также в искусстве детей мы не наблюдаем нарушения плоскости или поверхности, так как последняя является одним из главных факторов изображения, создающим художественный образ и еще до этого момента в нас по какому-либо чувству реальным.

В силу этого, будь перед нами плавная поверхность колоды, лист бумаги или доска мрамора для рельефа, или даже кусок скалы, реальный своей массой,— мы еще до изображения предмета начинаем строить образ пространства, и поэтому как самый предмет, так и его функции либо приобретают пространственную типичность, либо совсем не получают образа как немислимые в данном пространстве. Последнее служило часто к тому, чтобы относиться со снисхождением ко многим древним эпохам, обвиняя их в несовершенстве изображения, тогда как на самом деле это указывает только на цельность мирозерцания, для

которого многие вещи существовали только как шумы, тьма, нечто реально не воспринимаемое.

Итак, тот факт, что древнее изображение сохраняло принцип плоскостности или поверхности, служит признаком действительного изображения, доведения до художественного образа, реального по какому-либо чувству.

Если художник имел перед собой какую-либо поверхность или плоскость, то понимал ли он ее осязательно-двигательно, или осязательно, или зрительно-двигательно, или зрительно, то все восприятие предмета через какое-либо чувство или через комбинацию чувств строилось согласно той основе, тому строю, который давался первичной основой изображения, то есть плоскостью или поверхностью; все двигательные, осязательные или зрительные представления согласовались с их основными законами.

Таким образом, и предмет и его функции могли быть изображены только согласно с пониманием всего мира, и только при условии понимания всего мира, а иначе не могли быть восприняты.

То же самое нужно сказать и про скульптуру, так как всякой работе над статуей предшествовала встреча с подлинно существующей массой камня и работа над типичностью ее куска, формируемого еще до собственно изображения то как объем, то как пространство, то еще как-либо.

Следовательно, этот изобразительный принцип касался как поверхности или плоскости, так и массы в скульптуре.

В дальнейшем мы еще вернемся подробнее к этому вопросу, когда будет разбираться в различных функциональных пространствах, а теперь рассмотрим, каким образом возможно изображение предмета без такой прежде данной формальной основы, прежде данного пространственного понимания.

Такое изображение предмета необходимо получится, когда мы весь процесс переведем в область чисто механическую, то есть когда не будет иметь значения ни наша духовная активность, ни даже цельность нашей физической личности, а воспринимающий аппарат выпадет из общей связи и ограничится только ощущениями. Тогда-то в области ощущений и возможна иллюзия, то есть обман наших чувств, отделенных от душевной нашей жизни.

Но, по-видимому, относительно зрения и осязания будет существовать различие.

Вопрос в том, может ли осязание выпасть из общей связи восприятия, превратиться в чисто механическое, не получить никакой пространственной основы, происходить без какой-либо нашей общей настроенности. По-видимому, нет, так как осязание всегда потребует от нас осознания некоторой поверхности, хотя бы в малой степени. Первичным элементом осязания будет не точка, а как бы осязательное пятно, имеющее много общего с цветовым пятном, убеждающее нас сразу в существовании поверхности и таким образом дающее нашему ощущению пространственность. Кроме того, эта пространственность, то есть связь отдельных моментов в одно целое, по существу проста и есть форма двухмерного пространства.

Так вот поэтому отделение механического от сознательного в процессе осязания, по-видимому, невозможно, так как форма и содержание в осязании сливаются в одно целое.

Другое дело в зрении. Там мы имеем тоже поверхность, на которую все отображается. Следовательно, в основе зрения будет тоже двухмерность, но эта двухмерность, только встречая поддержку в изобразительном процессе, в какой-либо материальной плоскости, доходит до нашего сознания как что-то действительно существующее.

В зрении, таким образом, мы сразу встречаемся с расхождением формы и содержания. Форма слишком элементарна, и поэтому между тем, что видит физический глаз, и тем, что понимаем мы в доставленной им плоской картине, существует громадная пропасть, которая должна быть чем-то заполнена. Следовательно, физическое зрение дает недостаточную форму и понимание должно само создать форму восприятия.

Такое создание формы может происходить по нескольким направлениям.

Мы можем заимствовать ее у осязания и все, что мы видим плоской картиной, понимать в плане (этому в практическом зрении будет помогать движение).

Но тогда мы, так сказать, хищнически отнесемся к акту зрения, ограбим его для создания незрительной формы.

Но во всяком случае мы получим форму, и наше восприятие приобретет пространственный смысл на основе осязательной плановой поверхности. Тогда как зрительная двухмерность совершенно не войдет в построение формы.

В другом случае мы, найдя в процессе изображения что-либо, подтверждающее зрительную плоскость, как-то: поверхность камня или цветовую двухмерность, — можем ее развить, усложнить в плоскостную трехмерность и так далее, и тогда у нас получится действительно зрительная форма. То есть наше понимание получит пространственность, включающую в себя зрительный акт, не пренебрегающую им, то есть пропасти между зрительным актом и пониманием не получится.

Но может существовать и третий случай. Мы видели, что можно эксплуатировать зрительный акт для создания осязательной формы, то есть в зрительный акт, чисто физический, духовное войдет, облеченное в форму осязания, сама же зрительная картина будет ограблена — использована, опустошена и выброшена.

Другое, когда мы, пользуясь элементарной формой зрения, берем ее за основу нашего понимания, мы доводим последнее до понимания углубления все той же зрительной формы. Но это возможно, по-видимому, только при поддержке материальной изобразительной плоскости. В таком случае зрительный акт ни в коем случае не может рассматриваться как механический, и духовность его, пространственная типичность, родится на основе самого зрительного акта.

Но, как я уже сказал, может быть третий случай, когда зрительный акт не дойдет до нашего сознания как форма, следовательно, не родит сам по себе формы и в то же время не будет использован для создания формы другого характера. Тогда зрительная картина возьмется нами только как знак, как знак, говорящий нашему практическому рассудку

и инстинкту. Тогда зрение не будет использовано для формы сознания, и в то же время и на какой-либо другой основе не построится ничего подобного, так как мы будем пользоваться зрением только как знаками, на которые будем отвечать чисто практически только по инстинкту или по рассудку.

Словом, механическое зрение доставит нам знак, хотя бы и заразительный, который мы поймем только функционально, или по инстинкту, или по рассудку.

Такая механическая зрительная картина, точно воспроизведенная, и может вызвать иллюзию, то есть известное наше раздражение на какую-либо функцию, чисто инстинктивно или рассудочно. При этом, в лучшем случае, мы получим представление вещи и некоторую местную пространственную ориентацию, но при таком функциональном понимании какого-либо качества, или вещи, или отношения между вещами у нас не возникнет никакой общей формы в смысле пространства, вещь не получит пространственной типизации и функции ее, на которые мы будем отвечать в картине, не будут иметь пространственной формы.

Словом, таким образом возможно дать подобие вещи и в то же время не оформлять его в смысле пространственном. Можно воспроизвести вещь без всякого понятия о мире как о целостной форме, можно просто даже не знать вещь с ее какой-либо формальной стороны.

Таким образом создается иллюзорность в искусстве или, иначе сказать, натурализм, и это же может характеризоваться термином «литературность», то есть когда нет собственно формы, а есть только знак, и содержание связывается с ним одной только точкой, именно функцией, и фантазируется зрителем в хаосе и смуте.

Таким образом, мы видим, что при помощи точного воспроизведения пассивной зрительной картины возможно добиться иллюзии, то есть заразительных знаков, раздражающих нас на функциональное.

Примеров этому можно подобрать множество в натуралистических произведениях 19 века.

Итак, натурализм будет создавать не образ, а зрительное подобие вещи без пространственной основы, так сказать, некоторый заразительный знак, заразительный функционально.

Но может быть и такое изображение, где знак этот не будет заразителен, а будет понятен рассудку только на каких-либо условиях, то есть возможно условное изображение.

Но в условном изображении, так же как и в иллюзорном, функция, предмет, вещь тоже может не получить пространственной основы, и это в силу того, что плоскость, на которой мы будем изображать, превратится в умозрительную и тем разрушится ее зрительная реальность.

Как в иллюзорном изображении она разрушается иллюзорностью, так в условном изображении она теряет реальность как умозрительная. Но поэтому-то, что и там, и тут плоскость нарушена, мы можем получить либо иллюзорное, либо условное подобие предмета, не обладающее пространственной типичностью, а сам предмет — как голый в этом смысле, как бы вещь саму по себе, без отношения к чему бы то ни было, вполне подвластную нашему корыстному отношению.

Но самое зло получается в дальнейшем и не от условного изображения, а именно от иллюзорного, когда ему навязывают значение образа.

Получается это в тех многочисленных картинах 19 века [...], которые подобны как бы мешкам или корзинкам, наполненным связками функций, перед которыми мы стоим, не имея для них никакого общего пространства, а когда мы пытаемся создать это пространство, то видим, что если мы одно доводим до реальности, то другое для нас перестает существовать, перестает восприниматься, и, при желании охватить их все, мы попадаем в полную сумятицу, в нас воцаряется анархия, полная разнузданность функций, которую многие и считают желанной целью художественного произведения.

Из всего вышесказанного может возникнуть положение, которое при нормальных условиях, конечно, не могло бы возникнуть, а именно: противопоставление функционального формальному.

Так как мы очень часто теперь встречаем картины с голыми функциями, то возникает противоположное стремление — отделаться, избавиться от каких-либо функций как не имеющих места в художественном произведении. Этого не могло бы возникнуть в эпоху реалистического искусства, стремящегося к образу.

Пояснить разницу отношений в древности и теперь могло бы раскрытие содержания возгласа: «как живой», который одинаково произносился и в древности и произносится и теперь, но совершенно в разном смысле.

Древние люди видели живость изображения в отношении частей к целому, в отношении предметов к пространству. Если земля изображалась горизонтально или уходящей вверх плоскостью, то в этом видели уже образ земли, удовлетворявший активное отношение древних людей; теперь же только фотографичность, то есть механичность воспроизведенной зрительной картины, награждается таким восклицанием. Прежде, изображая солнце, нужно было поместить его в надлежащее место вселенной и выразить его отношение к ней — тогда это действовало как подлинное; теперь же требуется, чтобы оно ослепило нас, чтобы на него нельзя было бы смотреть, и тогда только, когда эта его частная функция заслонит от нас его форму, изображение награждается хвалебным возгласом: «как живой».

Поэтому естественно, что формализм теперь или немного раньше современен.

Но несмотря на то, что мы примерами имеем картины, в которых на нас бросаются голые функции, мы тем не менее не должны отрицать возможность дать действительный образ этим функциям. Но как мы увидим дальше, по-видимому, для различных функций должно существовать различное пространство, иногда друг другу подчиненное, а иногда совершенно не имеющее точек соприкосновения.

И если мы, отправившись на поиски этих пространств, найдем их для различных функциональных групп, то тем самым будет выяснено, что функции могут получить образ, могут быть художественно реально изображены и получают тем самым пространственную основу.



ДВЕНАДЦАТАЯ

ЛЕКЦИЯ

*О различных пространствах и о функциях,
получающих в них
художественный образ*

Прошлый раз мы пришли к тому, что функция может получить художественный образ, что функциональное не стоит в коренном противоречии с формальным.

Иллюзорное изображение привело к тому, что функция в какой-либо картине получала заразительный знак, независимо от всего целого, и, следовательно, как результат не цельности изображения получилась голая функция. Действие знака начиналось и кончалось в ощущении, только раздражало ощущение и не получало никакой формы, не входило ни в какую цельность восприятия, не получало никакого пространства.

В этом сказалась немощь натуралистического искусства. Но эту немощь, этот недостаток изображения трактовали как преимущество, так как, пользуясь натуралистическим заразительным знаком, не нуждались в том, чтобы создать у зрителя какую-либо форму восприятия, а хватали его, в каком бы положении он ни был, и даже по преимуществу тогда, когда он был сам, так сказать, бесформенным, поверхностно, практически настроенным, и заразительный знак как нечто яркое действовал на него, не требуя перехода зрителя в другое пространство — укалывал, но зато потом оставлял его на собственный произвол строить цепь ассоциаций, ни к чему не приводящих и, во всяком случае, выходящих за картину, не возвращающихся к ней и таким образом разрушающих ее.

Но такие качества знака: его бесформенность, его поверхностность — принимались за особенную жизненность изображения, так что, в конце концов, восклицание «как живой» стало в искусстве не похвалой, а порицанием.

Таким образом, создалось противоположение формального функциональному, как бы взаимоисключение; но это не значит, что функция не может получить художественного образа, но этот образ она находит в каком-либо пространстве: в одном более, в другом менее цельный, а в ином — его совсем не получает.

Идя далее, мы могли бы, занявшись различными функциями, найти для них определенные пространства. Но мы сделаем иначе: воспользу-

емся этим случаем для того, чтобы представить себе ряд возможных пространств. Конечно, то, что нам тут придется пересмотреть, не будет исчерпывающим, но, я думаю, более типичное мы захватим.

То, что нам доступнее всего, — это пространство плоскости, вообще двухмерность, и, я думаю, типы, соседствующие с ней, не ускользнут от нас. Труднее будет дело, если мы направимся в ту и другую стороны от двухмерности — в направлении одномерности и в направлении бо́льших измерений. Там дело обстоит сложнее, так как и примеров подобных пространств меньше и, возможно, что нам пришлось бы выйти из пределов изобразительного искусства и обратиться к актеру или чему-либо подобному.

Итак, мы попытаемся построить ряд пространств и выяснить, какие функции могут в них получить изображение.

То, к чему мы прежде всего обратимся, будет группа осязательно-двигательных поверхностей, к ним будет близка также группа осязательно-зрительных, так что, разбирая первые, нам придется принять во внимание вторые.

Но, взяв первыми осязательно-двигательные поверхности, мы, таким образом, как бы сразу обращаемся к двухмерности, и поэтому будет уместен вопрос: возможно ли пространство, созданное путем только одномерности, не может ли быть так, что мы, прежде чем встретим безусловную двухмерность, будем иметь попытки при помощи одномерности воспроизвести двухмерное пространство?

Если мы возьмем осязательную поверхность, то элементом ее создания будет осязательное пятно, так что уже в самом элементе мы будем иметь двухмерность и, следовательно, такая поверхность будет безусловно двухмерна.

Но такая поверхность будет как бы двухмерной массой, она будет элементарна и должна быть проработана двигательно, для того, чтобы получить свой строй, чтобы получить цельный и в то же время сложный образ. Осязательная поверхность испытывает как бы двигательную переработку, и эта двигательная переработка происходит при помощи одномерности.

Но тогда может быть такой случай, когда осязательная двухмерность как бы отчасти отойдет на задний план, от нее останется только некоторый запах, и тогда мы сможем говорить о сложной двигательной одномерности.

Это будет происходить тогда, когда материал изобразительной поверхности не будет выразителен для осязания, и тогда осязательный характер как бы забудется и двухмерность придется завоевывать сызнова [с] помощью одномерности.

Итак, в группе осязательно-двигательных поверхностей мы будем иметь безусловно двухмерные осязательные, но по своему строению примитивные и двигательные [поверхности], которые иногда будут не безусловно двухмерными, а с некоторым только запахом двухмерности, или даже и без запаха.

Тогда потерянная двухмерность должна будет снова завоевываться, и это завоевание произойдет при помощи одномерности, усложнения ее качеств.

Примером может служить хотя бы наша книжная страница. Ее строч-

ки представляют собой одномерность и могут быть двигательным скелетом осязательной двухмерности листа, но последняя по каким-либо обстоятельствам может почти совсем испариться и цельность поверхности нам будет тогда возвращена сложным одномерным движением горизонтальных строк вертикального столбца.

Ввиду вышесказанного нам нужно разобраться в одномерности, в ее характере и в ее качествах.

Прежде всего разберемся в качествах прямой и кривой линий.

Можно сказать, что кривая будет по своему характеру двигательнее, чем прямая, и поэтому будет характернее как одномерность, чем первая. Это следует из того, что только замкнутую кривую мы не будем воспринимать как двигающуюся, а прямую ограниченную мы можем легко воспринять как остановившуюся и не имеющую движения; на кривую даже ограничение не будет действовать в этом смысле, мы всегда ее воспримем как прерванное движение, как отрезок чего-то большего. Следовательно, кривая будет двигательнее и в этом смысле одномернее, но и прямая в различном своем положении будет разно относиться к движению — и это в зависимости от возможности мыслить ее предельной. Поэтому, как мы знаем, горизонталь и вертикаль могут иметь различные качества, вертикаль скорее может мыслиться как предельная и поэтому скорее может остановиться и, как следствие, получить даже зрительные качества.

А это последнее как бы лишает уже ее основных свойств одномерности и приближает ее по качествам к двухмерному.

Итак, типичной двигательной линией нужно признать не прямую, а кривую.

Поэтому на пути от одномерности к двухмерности мы прежде всего встречаем поверхность, созданную волнистыми линиями орнамента, главным образом волной. Характер движения волнистой линии и его качества будут, конечно, определяющими для всей поверхности, которую они характеризуют.

Прежде всего, волнистое движение есть самое цельное и в то же время примитивное движение, кроме того, не отвлеченное, а особенно чувственное; оно однородно и не пользуется контрастом; из этих его качеств, то есть примитивности и чувственности, следует, что оно по большей части совместно с простой осязательностью или с красочной зрительной осязательностью. Примером могут служить микенские расписные вазы.

Характер волнистого движения лишен контрастов, направлений, и поэтому все направления в такой поверхности будут безразличны: верха и низа не будет принципиально существовать, так же как не будет существовать вертикали и горизонтали.

Кроме того, движение будет всюду одинаково, его почти нельзя замедлить или кончить где-нибудь по произволу, так как отрезанная кривая будет только насильственно прерванное движение и поэтому-то волна будет иметь место в таком пространстве, так как она есть единственно возможный конец кривой линии.

Таким образом, мы можем себе представить поверхность, образованную какими-либо волнистыми линиями. Такая поверхность, ко-

нечно, не будет обладать вертикалью и горизонталью, будет двигательна, не будет принципиально ограничена и будет не плоскостью, а плавной безграничной поверхностью, например, шаровая.

Если мы обратимся теперь к прямым линиям, то наиболее двигательной из них будет горизонталь, и поэтому мы ее и встречаем рядом с волютой на одной поверхности.

Даже на шаре горизонталь может найти себе место.

Тот факт, что горизонталь появляется на поверхности, не лишает ее двигательного характера, хотя и изменяет поверхность. Но горизонталь как прямая имеет уже принципиальное направление, и поэтому легко возникает контраст в виде вертикали.

Но тем не менее мы можем представить себе поверхность, в которой вертикаль либо ослаблена, либо совсем отсутствует, и тогда это будет поверхность, сплошь наполненная горизонталью, причем расстояние между горизонталями не будет измеряемо. Примером может служить поверхность орнамента.

Но как только появляется вертикаль, то дело коренным образом меняется. Поверхность, где это происходит, уже не может быть шаровой поверхностью, так как в вертикальном направлении она уже не может быть погнута, и ее типом плавной поверхности будет поверхность цилиндра.

Вертикаль и горизонталь сразу вступают в контраст и в силу этого движение становится расчлененным и разнохарактерным, разнокачественным; движение может встретить или перейти в другое, и на такой поверхности вы всюду будете иметь к вашим услугам и горизонталь и вертикаль.

Тут опять будет иметь большое значение, соединится ли эта двигательная конструкция поверхности с осязательностью или нет. Осязательность может встретить поддержку в каком-либо материале: в камне или в осязательном цвете. Тут можно сказать, что примитивная осязательность очень близка по характеру к пассивной зрительности, которая могла бы быть названа цветовой осязательностью. Как это ни странно звучит, но, по-видимому, в импрессионизме есть доля осязательности.

Итак, большое значение для изобразительной поверхности будет иметь то, насколько в ней участвует осязательное или осязательно-цветовое пятно.

Вернемся теперь к вертикали и горизонтали. Тут надо сказать, что вертикаль невольно получает образ оси объема, а горизонталь — образ движения вокруг объема.

Но во всяком случае мы на двигательной поверхности хотя и встретим остановку линий, по большей части вертикали, но ни в коем случае не движение линий по другому измерению, то есть вбок.

Возвращаясь к поверхности кривых линий, мы можем представить себе, что эти кривые будут стремиться замыкаться, и тогда мы и в такой поверхности найдем остановку линий, как бы линейные пятна, которые, конечно, почти потребуют себе и цветового пятна, и осязательного характера всей поверхности.

Итак, в группе осязательно-двигательных поверхностей характер каждой данной поверхности будет зависеть от того, насколько она

осязательна и насколько она двигательна, и затем, какого характера это движение — плавное или прямолинейное, имеющее остановки или не имеющее.

Но можно, как мы увидим, встретить такую двигательную поверхность, в которой горизонталь и вертикаль не будут ясно выражены, а яснее всего, как первая, будет диагональ, то есть какая-то наклонная (например, в японском искусстве); это можно только разве объяснить желанием хоть сколько-нибудь остановить горизонтальную линию, придав ей подъем, чем ее движение будет замедлено, в то же время не нуждаясь в такой радикальной остановке, какую дает вертикаль.

Таким образом, мы имеем массу качеств, которые образуют ту либо иную двигательную поверхность.

Примерами таких двигательных поверхностей могут служить вазовая живопись различных эпох, египетская изобразительная поверхность, японская и многие другие.

Но представим себе их по очереди и поглядим, что и на каких поверхностях получит свое место как образ.

Прежде всего возьмем примитивно-осязательную поверхность, которую иначе можно было бы назвать фактурной.

Ученые, исследовавшие изображения некоторых негритянских племен, говорят, что, изображая какое-либо животное, они передают узор кожи, будь то змея, антилопа или жирафа. Так что образом животного будет как бы кусок его поверхности, кусок кожи. Такую же изобразительную поверхность мы встречаем у некоторых [художников], занятых фактурой, и в наше время, и во всяком случае наклейки различных материалов указывают на присутствие качеств таковой поверхности. Но может ли на такой поверхности возникнуть какой-либо другой образ? Мне кажется, что нет, что появление профиля животных связано уже с двигательным характером изобразительной поверхности.

Следовательно, тут мы будем иметь пространство, в котором найдет выражение функция поверхностей предметов, качество их кожи; но даже самые предметы, как нечто обособленное и замкнутое, не найдут здесь своего изображения. Следовательно, говорить об остальных функциях предметов как целого и не приходится.

Если теперь мы обратимся к поверхности осязательно-двигательной, в которой движение выразилось бы волнистыми линиями, то примером можно взять хотя бы микенскую керамику. Вы вспомните, что в таком пространстве нет вертикали и горизонтали, а следовательно, нет верха и низа. Что же может лучше населять его, чем мелкие морские животные, цветы, птицы, бабочки и так далее. Вертикали нет и, следовательно, нет человека и всех его функций.

С появлением горизонтали мы начинаем встречать животных четвероногих, так как там, где [ее] еще нет или она уже теряет свое значение из-за чрезмерного развития вертикали, им живется довольно плохо. Такое появление четвероногих связывается с горизонталью не только в древнюю эпоху, но и в венецианском искусстве, где, как мы увидим, наряду с Тинторетто — поклонником вертикали и диагонали, изображавшим человека, появляются натюрмортисты и анималисты, все время оперирующие с горизонталью (например, Бассано). Правда, там горизонталь другого значения, но об этом потом.

Далее, несомненно, что человек в изображении стоит в большой связи со значением вертикали. Весьма возможно, что он может появиться и независимо от нее, только это появление будет совершенно особенным.

В связи с этим интересен вопрос о фасе и профиле, как мы его встречаем на осязательно-двигательной поверхности. Если форма характеризуется двигательным контуром, то, конечно, профиль будет выразителен как раз в контуре, тогда как фас будет требовать, чтобы восприняли в первую очередь ту поверхность, которая заключена между контурами, то есть лицо. Но, очевидно, для того, чтобы на поверхности могло бы быть изображено лицо, необходимо, чтобы эта поверхность была бы осязательного порядка или осязательно-цветового, а поверхность с преобладанием двигательного элемента предпочтет профиль.

Эти два различных направления представляют поверхность японская и поверхность египетская. Относительно них характерно уже то, как та и другая по большей части изображают землю. Египетская берет ее как горизонталь, а это есть, собственно, профиль земли, также она берет и воду, за некоторыми исключениями. Наоборот, японское искусство старается взять ее в фас как поднимающуюся поверхность.

И так во всем. Египтянин берет все в профиль, японец берет по преимуществу в фас, редко пользуясь чистым профилем. Это можно объяснить двигательностью первого и цветной осязательностью последнего, но отсюда следует и дальнейшая характеристика человека и его движений. В сущности, японский человек никогда не стоит, он всегда двигается, он не находит вертикали, которая его бы поддержала. Египетский — стоит очень крепко и даже сидит очень вертикально. Но если японец и двигается, то он двигается как-то особенно. Движение египтянина происходит, согласно профильности изображения, по изобразительной поверхности, и это движение всегда очень живо, но нет мимики лица, так как нет и самого лица, для последнего нужна была бы осязательная основа, которая, по-видимому, была несильна в египетской изобразительной поверхности.

Но в японском искусстве мы имеем как лицо земли, так и лица людей и поэтому имеем и очень богатую мимику. Но то, что это согласно и даже зависимо от характера поверхности, подтверждает то, что и всякое движение японца или животного в сущности всегда есть очень выразительная мимика; движение выразительнее внутренними чертами, чем профилем фигуры.

Вы видите, таким образом, что функциональное получило различное выражение в том и в другом искусстве, а кое-что в одном выразилось, а в другом — нет. То есть одни функции получили свое пространство, а другие погибли для изображения, так как были несовместимы с основным характером изображения.





ТРИНАДЦАТАЯ

ЛЕКЦИЯ

[О трех типах поверхностей]

Итак, двигательная поверхность имеет свое пространство, в котором функции получают свой особенный образ, причем одни получают, другие же не могут быть как-либо изображены на двигательной поверхности.

Мы видели, что больший уклон в сторону осязательности обуславливает фасовое изображение предметов, а следовательно, и мимики лица и всей фигуры (как бы сказать, внутреннее движение). С другой же стороны, бо́льшая двигательность поверхности обуславливает профильность изображения.

Первая [вызывает] живописно-осязательный подход, вторая — более графический, контурный.

Затем, на двигательной поверхности, как мы видели, появление той либо другой линии в строе поверхности обуславливает возможность изображения живых существ с их функциями.

Так, горизонталь, несомненно, связывается с четвероногими, а вертикаль — с человеком. И это мы можем заметить не только в древнем искусстве, но и в искусстве барокко.

Но что касается двигательной поверхности, то главным образом ее беспредельность позволяет изображать на ней не замкнутые образы фигур, каковыми являются профильные изображения; так как ежели бы мы имели поверхность ограниченную или правильную плоскость, то всякий профиль, будучи конструкцией открытой, а не закрытой, имел бы беспредельное движение и, встретясь с границей, нарушил бы ее и тем самым нарушил бы изобразительную поверхность, был как бы не на ней уже, а вне ее. Воспринять его мы могли бы только через вчувствование, вчувствуя себя в его движение и никогда не кончая этого движения, так как конец мог бы быть, только когда мы достигли бы какой-либо цели.

Только достигнув какой-либо цели, профиль получил бы полноту и замкнутость, а сам по себе он как бы половина образа, так как в нем есть материал пространственности, именно одномерность, но нет еще полноты, нет формы — так стрела вполне понятна и может быть спокойно воспринята, когда она вонзилась, или гвоздь — когда он вбит во что-либо. Иначе мы всегда будем жаждать какого-то конца, который нам не известен, будем как бы ехать на профиле, не будучи в состоянии с него слезть. По-видимому, такую возможность слезть с него и

получить некоторый образ его пути, его движения дает нам двигательная поверхность.

Следовательно, только благодаря ей профиль становится образом, то есть тем, что получает через изобразительную двигательную поверхность некоторую цельность, тем, что получает пространство своего движения.

В этом заключается большое значение изобразительной поверхности, так как без нее мы не могли бы воспринять движение, кроме как вселяясь в предмет, вчувствуя себя в него, и, следовательно, не имели бы формы движения, так как не было бы формы пространства.

Без изобразительной поверхности мы не могли бы дать образ отношения предметов.

Это сразу становится ощутимым, если мы перейдем к объему, то есть к замкнутым поверхностям, изображающим предмет. Вся двигательная двухмерность поверхности тратится тогда на то, чтобы создать цельность поверхности предмета, и, так сказать, в излишке не остается ничего, где бы могло получить образ движение этого предмета.

Если бы такой объем выразил функцию движения, то она не имела бы своего пространства, была бы беспредельна, сделала бы форму открытой, не цельной и, следовательно, нарушила бы объем.

Примером нам могут служить египетские статуи, неподвижность которых несомненно обусловлена вышесказанным. То есть они двигательны как объем, но на это истрачено все поверхностное движение, а третьего измерения еще нет, кругом них нет пространства, в котором бы движение получило бы какой-либо образ, следовательно, никакая функция их, в смысле движения всего предмета, не изображима.

Другое дело с движением в пределах поверхности, с движением поверхностным. Если мы возьмем объемные статуи китайцев и индусов, то там мы увидим богатую мимику, которая имеет свое пространство на поверхности объема. Между прочим, подлинным пространством мимики будут маски как греческие, так и восточные, а они являются характерным примером погнутой, стремящейся замкнуться поверхности, — следовательно, объемной, и в них, благодаря дырам рта и глаз, особенно явно сказывается двухмерная основа всякого объема. Ведь и на египетских статуях мы видели, что их поверхностью часто пользуются для иероглифов либо для рельефов.

То, что в египетских статуях мимика небогата или ее совсем нет, может быть объяснено особым строем их поверхности, на которой профиль имел большее значение, чем фас, и какими-либо ритуальными причинами.

Интересно, что в связи с неподвижностью египетских статуй и замкнутостью их объема, отсутствием пространства для функций движения стоит тот факт, что они принимали большое и живое участие в ритуале, они были участниками обрядов, процессий, таинств и т. д., словом, они как бы участвовали в театральной постановке, были как бы актерами и в них играли, как дети играют в игрушки.

Почему это возможно было проделывать, и именно с объемами?

Объем имел свое пространство, и это была замкнутая двухмерность;

переходов, дверей, лазеек к другому какому-либо пространству у него не было, он был в этом смысле как бы неприступная крепость, тем не менее он соединялся с пространством игры, театра в древнем широком смысле.

Каково же пространство игры, знает ли оно двухмерность или трехмерность? По-видимому, нет. Основа игры, действия есть движение, то есть одномерность, и игра, стремясь к форме, дает сложную, может быть, замкнутую, одномерность, как хождение по кругу или что-либо подобное.

Таким образом, оказывалось, что одномерность могла соединяться какими-то путями с объемом, он мог быть игрушкой жеста и движения.

Кроме того, игра имела свою отвлеченность, статуя — свою, а замкнутость объема — безусловная замкнутость, не давала возможности врываться одной отвлеченности в другую и тем самым не нарушала отвлеченности игры каким-либо своим жестом, так как отвлеченность в одном — в другом была бы ультранатуралистической; поэтому, мне кажется, так до крайности смешны или до ужаса страшны невольные кажущиеся жесты каких-либо статуй, получающиеся либо из-за игры света, либо из-за какого-либо их случайного положения.

Объему безразличны стороны, все стороны для него совершенно одинаковы, так как он есть только двухмерность; кроме того, он замкнут, и это дает ему значение единицы, не связанной ни с чем окружающим. Представьте себе, что в процессии носили бы вырезанный плоский профиль, он не одинаково бы относился к окружающему, он пытался бы строить пространство, вступать с ним в какие-то взаимоотношения, и если бы это пространство строилось бы независимо от него, то [профиль], может быть, нарушал бы его или сам выбрасывался из него, словом, у двух различных пространств были бы враждебные отношения.

Возможность такого соединения объема с одномерностью игры можно уяснить себе еще следующим образом.

Если мы через замкнутую двухмерность, то есть объем, например шар, проткнем спицу, то есть одномерность, то она не исказит формы шара и не нарушит его цельности, она будет существовать наряду с ним.

Если мы через шар пропустим цилиндр или конус, форма шара фактически не изменится, но уменьшится или совсем уничтожится его объемная цельность.

Этот последний случай можно рассматривать как попытку придать объему функцию движения, и в результате ее мы получим не созданное для движения пространство и нарушенный объем.

Ведь для объема стороны безразличны, а за пределами его поверхностей нет никакой атмосферы, ему сколько-нибудь родственной, поэтому всякая функция движения была бы направлена перпендикулярно границам и выходила бы в полную беспространственность.

Представим себе третий случай. Мы протыкаем объем не одномерностью, не двухмерностью, какой является плоскость или замкнутая поверхность, а трехмерностью, то есть плоскостью, но двигая ее фронтом по третьему измерению. Что тогда произойдет с шаром или с каким-либо другим объемом? Он перестанет быть объемом, то есть двух-

мерностью, а станет трехмерностью, для него потеряется безразличие сторон, а прохождение плоскости чему-то в нем даст значение фронтальной двухмерности, а чему-то значение глубины. Но тем самым объем, погибая как непрístupная замкнутость, как обособленная единица, получит пространство для своего движения.

Это, конечно, будет происходить более или менее решительно, с перевесом в ту либо другую сторону — в сторону объема или в сторону трехмерного пространства.

Примерами таких статуй можно взять хотя бы греческие статуи.

Только потому, что в этих статуях есть принципиальная фронтальность, они приобретают пространство для функции движения. И так, в греческой статуе объем, собственно, нарушен и предмет получает свое пространство, в котором может получить образ функция предмета.

Но стороны его тогда перестают быть безразличными как относительно нас, так и относительно его самого, так как одна из его сторон, становясь по преимуществу нам фронтальной, для самой статуи становится в ней принципиальной двухмерностью.

Отсюда следует, что фас и профиль могут иметь уже принципиальное значение относительно фронтальной нам плоскости и, таким образом, относительно нас.

Поэтому может происходить профильное движение и какое-либо другое; но движения на нас, наперерез фронтальной передней плоскости, быть уже не может, так как таковое нарушило бы переднюю плоскость и таким образом нарушило бы и всю цельность пространства.

Когда передо мной был объем, то он был замкнутой единицей, но и я был такой же замкнутой единицей, поэтому между нами могли возникать взаимоотношения, не нарушающие цельности того либо другого.

С пространством дело обстоит иначе, мы не можем стать с ним на равной ноге, когда мы чувствуем себя предметом, тем более не можем ждать от таковой статуи какой-либо активности в нашу сторону. Перед нами мир, и поэтому если и возможны отношения, то только тогда, когда мы примем в себя строй этого мира, этого пространства, потеряем свою обособленность, тогда-то мы можем войти в это пространство и жить там.

Но если какой-либо предмет попытается пройти к нам или сделать жест через переднюю фронтальную поверхность и завязать с нами отношения, тогда из-за этого одного жеста весь мир, вся пространственность нарушается.

Итак, из этого следует, что передняя поверхность не может быть нарушена никакой функцией, а также все подобное изображение не может быть участником какой-либо игры, какого-либо представления, оно может создавать пространство какому-либо действию, через что все действующие единицы получают пространственную типичность, а их действия — двухмерность, трехмерность и т. д. Но последнее скорее относится к живописи или к поздней скульптуре, как, например, статуи Микеланджело, но и то и другое, конечно, имеет много общего.

Таким образом, мы, правда, несколько отвлекшись, разобрались в замкнутых двигательных поверхностях, и из этого разбора, между прочим, должно для нас стать ясным, какое большое значение имело гра-

фическое или рельефное изображение на двигательной поверхности, так как без него немислимо было бы дать функции изображение, она не получила бы своего пространства.

Идя далее, мы должны теперь обратиться, во-первых, к двигательнo-зрительной плоскости, каковой будет греческая, и затем к зрительной.

Примером двигательнo-зрительной плоскости будет греческий рельеф и греческая живопись или графика.

То, что говорилось выше относительно фронтальной поверхности и глубины, касается уже греческого рельефа. Но тут надо напомнить, почему мы называем греческую плоскость двигательнo-зрительной. А именно потому, что она — плоскость. Она есть в плоскости построенное двигательное восприятие, получившее по этому самому зрительную цельность. Следовательно, все, что касается функционального в двигательной поверхности, имеет место и здесь с двумя оговорками. Ведь плоскость ограничена и кроме того она более насыщена вертикалью и горизонталью, следовательно, на ней пространственные отношения тоньше и, следовательно, тоньше и детальнее изображения функций. С другой стороны, функция получает образ, только когда она здесь же, в изображении, кончается, то есть замкнута либо сама в себе, либо другой функцией, иначе она нарушила бы пространство. Отсюда, как мы видели, встреча двух профилей и отсюда же — любовь к более или менее фасным поворотам.

Далее, греческая изобразительная плоскость, будучи замкнутой, но тем не менее двигательной, может изображать рассказ, отношение предметов, и, хотя изображения часто одновременны, тем не менее жест фигур связывает их друг с другом на расстоянии. А замкнутость всей композиции и любовь к фасу позволяет уже изображать состояния отдельных людей, дает образ этим состояниям, как, например, грусть или что-либо подобное, которые требуют замкнутости от отдельной фигуры.

Итак, в греческой изобразительной плоскости мы видим, с одной стороны, ограничение функционального, например, безграничного движения; с другой стороны, видим расширение функционального в смысле внутривпространственного действия и в смысле внутреннего состояния отдельных фигур.

Но во всяком случае функциональное на греческой плоскости является ограниченным в смысле фактурном, так как осязательность несовместима с явлением глубины и всякая ее выразительность будет нарушением зрительности и, следовательно, глубины.

Но в общем греческое изображение имеет предметы и пространство; предметы, правда, пространственно типичные, но не потерявшие свое значение предметных единиц и действующие в пространстве наряду с себе подобными; пространство же имеет постоянный и простой строй, не перерождающий предметы.

Не то мы видим в зрительной плоскости.

Примером зрительной плоскости мы можем взять хотя бы византийскую иконную плоскость.

Ее зрительность, между прочим, обуславливается ее крайним верти-

кализмом. Она как бы создана движением вертикали вбок, а поэтому горизонталь в ней не имеет меры, так как таковая плоскость может быть как бы осажена, сжата в горизонтальном направлении, сжата до нуля или даже перетянута в отрицательную протяженность по горизонтальному направлению. Отсюда следует, как мы уже знаем, что все вертикали на данной изобразительной плоскости есть в сущности одна и та же вертикаль, единовременно в разных местах присутствующая.

Таким образом, получается чрезвычайная единовременность всей плоскости, возможность и даже необходимость в каком-либо центре, так как на какой-либо из вертикалей мы и можем и должны остановиться, чтобы воспринять другие.

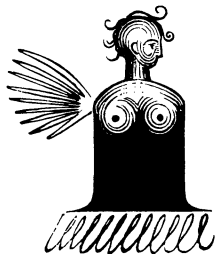
Но отсюда же получают области бокового зрения, которые подчиняются центру тем, что стремятся к нему, а не от него, подчиненность их центру дает, всему пространству, правда, центральность, но, с другой стороны — замкнутость и замкнутость сферическую, то есть границ, собственно, у такого пространства уже нет. По аналогии с самим пространством строится и человек и каждый предмет; он сам по себе тоже есть уже сферическое пространство, имеющее центр и боковые области, и поэтому он замкнут, но в то же время он может подчиняться какому-то главному центру. Кроме того, какой-либо предмет может быть пространством для другого предмета.

Из всего вышесказанного ясно, что такое пространство не будет однородным, движение в нем не может пройти бесследно для предмета — он может попасть в центр, а может попасть в боковую область — и от этого будет зависеть его образ, а также и образ его функций.

Но отсюда же следует и то, что зависимость между предметами, их взаимоотношения могут быть выражены строем пространства; и уже то, что строй этот проникнут вертикалью, способствует выражению отношений именно между людьми, словом, это человеческое пространство. С другой стороны, в таком пространстве, которое без всякого сомнения есть мир, и отдельный человек получает цельность мира, он может быть всецело замкнут в себя, поэтому будет иметь свой внутренний строй, который выразит его состояние.

Может быть и так, как я говорил раньше, что один человек служит для другого пространством и, таким образом, их взаимоотношения становятся чрезвычайно тесными — это один человек.

Так, например, связь матери с ребенком нигде, ни в каком пространстве не могла бы быть выражена так сильно, как на византийской поверхности.





ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

ЛЕКЦИЯ

[Об изменениях в методе перспективного изображения]

Мы в общих чертах выяснили возможность изображения функций.

Конечно, мы не смогли установить твердых законов, но существование связи между изобразительным методом, изобразительной поверхностью и функцией для нас выяснилось.

Словом, выяснилось, что определенная функция может получить образ не во всяком пространстве, а в пространстве определенного строя; и, с другой стороны, на определенной изобразительной поверхности будут изобразимы не все функции, а определенная их группа.

Так, например, чтобы дать изображение состояния человека, необходимо изобразить лицо, а это возможно только при фасе; итак, та поверхность, в законе которой будет фасовое изображение, сможет дать образ состояния человека. Это будет не всякая изобразительная поверхность, а только либо осязательно-цветная, либо зрительная плоскость; на той и на другой, особенно на последней, возможно изображение замкнутое, остановившееся, а поэтому возможен и фас.

Наше путешествие в область функционального было вызвано тем, что мы, рассматривая условное и иллюзорное изображение, встретились там с голой функцией, не имеющей своего пространства, встретились с возможностью возбуждать в нас интерес к функциональному через условный или через заразительный знак.

Виновником иллюзорного изображения, которое передает функциональное заразительным знаком, является, несомненно, пассивное зрение, и главным методом такого изображения будет перспектива.

Итак, перспектива виновата, в конечном счете, в том, что мы должны были поднять этот вопрос.

И дальнейшее наше рассуждение будет вестись, принимая во внимание перспективу.

При наличии иллюзорного перспективного изображения стало возможно нехудожественное изображение функции, а также нехудожественное воспроизведение зрительного подобия предмета, лишенного цельности изображения, не имеющего образа, который мог бы быть цельно воспринят, и, следовательно, лишенного пространственной типичности, лишенного пространственного смысла.

Но при сколько-нибудь активном отношении к изображению дело, конечно, так остаться не могло, не могли ограничиться воспроизведе-

нием пассивного зрения, [которое], кроме того, своей иллюзорностью уничтожало всякую изобразительную поверхность.

Естественно, что искусство, поставленное в такое положение, могло работать в двух направлениях. Во-первых, могло вносить поправки в самый метод перспективного изображения, стараясь перестроить его так, чтобы получился в результате образ пространства; и, во-вторых — обратиться к предмету и работать над его формой, чтобы дать ему ту или другую цельность, создать предмет, орудия которым как некоторым кирпичом, как некоторой единицей, можно было бы построить цельное пространственное здание.

В этих двух направлениях идет работа итальянского искусства. При чем можно сказать, что начало его возрождения, например Джотто, в основном сходится с концом, то есть с Микеланджело. Между ними лежит натурализм и перспектива, но у Джотто еще сильна художественная цельность изобразительной поверхности, так что требования перспективы и иллюзорности не нарушают ее, а только придают всему изображению некоторый рационалистический характер. У Микеланджело же, оставившего перспективу за собой, положение другое, но с тем же результатом, он уже борется с перспективой во имя изобразительной плоскости и во имя цельного изображения. Но результат тот же, то же отношение к пространству.

У Джотто необходимость цельности пространства была ему передана традицией средневековья как западного, так и восточного, но [она] переживает уже изменения из-за интереса к отдельному предмету, который должен был получить иллюзорный образ. У Микеланджело возрождается цельность пространства после периода, когда старались разрушить изобразительную поверхность иллюзорностью, и возрождается отчасти тем, что ищут образ предмета и уже через предмет строят цельность пространства.

Отсюда естественно возникает интерес к определенному предмету, так как ищут предмета, способного быть единицей пространства, кирпичом пространственного здания.

Таким предметом, как мы видим, является человек, оказывается, что именно он способен быть этой единицей, быть кирпичом этого здания.

Мы постараемся в дальнейшем объяснить, почему это происходит, почему именно человек, по своим формальным качествам, способен стать единицей, мерой пространства.

Но так либо иначе — от пространства к предмету или от предмета к пространству — результат получается почти тот же; и мы видим у Джотто в живописи и у близких к Джотто скульпторов-пизанцев формы, чрезвычайно родственные микеланджеловской скульптуре и живописи. Между ними лежит период работы над предметом, анализ его, выразившийся в изучении анатомии.

Таким образом, мы могли бы и наше рассуждение вести тоже от предмета и дойти до того, как этот предмет формируясь постепенно создал пространство. Мы так и сделаем, но прежде мне хотелось бы в общих чертах представить характер нового отношения к пространству, так сказать, основу нового отношения. Поэтому мы разберемся в некоторых качествах пространства, которые нам дают живопись

Джотто, близкие ему скульпторы-пизанцы, мелкая скульптура из слоновой кости и, наконец, скульптура и живопись Микеланджело. Уяснение этих качеств даст нам возможность выяснить, какую роль в подобном пространстве мог играть предмет и именно человек.

Итак, начнем. Но так как весь вопрос связан с перспективой, то здесь нам надо припомнить, во имя чего, кроме иллюзорности, могла возникнуть перспектива, и к тому же вспомнить ее изобразительные качества.

Раньше было высказано предположение, что пространство может получить только композиционное изображение. Словом, только пользуясь композиционностью восприятия, а не конструктивностью, можно изобразить пространство.

Конструктивность мы определили в свое время как организацию движения в двигательную цельность (конструкция есть организация различных движений в цельное двигательное отношение) и композицию как приведение движения к цельному зрительному образу.

Композиционность основана на том, что, например, двухмерность, построенная конструктивно и осознаваемая как равновесие каких-либо сил, в конце концов осознается нами как безусловно цельная, несоставная, неделимая на составные силы; такое восприятие двухмерности будет композиционным.

В сущности, и в подобном восприятии будет движение, но это движение не сознается нами как таковое, а воспринимается как единовременность.

Только осознав двухмерность как не составное, а цельное, мы можем двинуть ее в глубину и получить таким образом третье измерение пространства. Покуда же она является построенной из каких-то сил, то есть конструкцией, при восприятии которой мы создавали движение этих сил, до тех пор мы не можем двинуть ее в глубину, до тех пор у нас не возникало бы глубинного движения. Следовательно, образ пространственной трехмерности для нас был бы недоступен.

Если мы теперь обратимся к византийской изобразительной поверхности, то мы должны вспомнить, что, объясняя ее, мы представляли ее созданной движением вертикали в горизонтальном направлении. Но возможность говорить о движении дал нам только аналитический подход, тогда как воспринимаем мы ее, именно из-за этого движения, как невозможную пространственную единовременность.

Следовательно, опять композиционность византийской изобразительной поверхности дала возможность изображению пространства.

Если мы теперь обратимся к египетскому изображению, то, несомненно, изображение предмета мы должны признать конструкцией, так как оно определено двигателью и цельностью его конструктивного характера. Но беспредельное двухмерное пространство, в котором живет этот предмет, та изобразительная плавная поверхность возможна только на основе, правда, примитивной, композиционности осязательного пятна, то есть основывается на цельности непрерывного движения и на цельности двухмерного в осязании.

Итак, в египетском изображении мы должны признать примитивную композиционность движения.

Словом, понятия композиционности и конструктивности можно пояснить примером из геометрии, в которой говорится, что круг можно рассматривать как предел вписанного и описанного многоугольника.

Правильные многоугольники, в которых мы всегда знаем число сторон, воспринимаются нами как конструкция, и, в сущности, сколько бы мы ни увеличивали число сторон, мы не дойдем до круга, если не введем нечто новое, а именно — непрерывное движение кривой, словом, мы принуждены ввести новый принцип — принцип композиционности.

Так вот, без такого принципа непрерывности или, больше — одновременности, как нам кажется, невозможно изображение пространства.

Но этот принцип вводит в изображение интуицию, неподсудную рас­судку, известную иррациональность. По-видимому, всякое изображение пространства таким образом будет иррационально, так как будет композицией, а конструкции останется изображать предмет.

Непрерывность и одновременность дают возможность изобразить беспредельность пространства, так как пространство должно быть беспредельно, иначе оно будет только куском его.

Египетская изобразительная плавная поверхность принципиально беспредельна и тем самым дает образ пространства, но это есть как раз ее интуитивная, иррациональная сторона.

Византийская изобразительная [поверхность], кроме того что бес­прерывна, она и одновременна; помимо того она сферична или стремится замкнуться в сферу; это делает ее образом беспредельного про­странства, замкнутого в себе, но во всяком случае то и другое возможно только при наличии композиционного принципа: осознания движения не как движения, а как одновременности или даже обратного положе­ния во времени, что мы видим в областях бокового зрения.

Если мы теперь обратимся к греческому рельефу, то, что касается глубинного движения, которое мы можем себе представить как беско­нечное деление пространства между передней и задней плоскостью рельефа параллельными им плоскостями, то бесконечное деление все-таки не дает нам глубины до тех пор, пока мы не признаем непре­рывности этих делящих плоскостей и даже их единственности и, та­ким образом, одновременности.

Итак, и в греческом рельефе возможно выразить в предельном бес­предельную глубину только на основе композиционности подхода.

Но если мы подойдем к греческому рельефу со стороны его двух­мерности, то здесь дело будет обстоять несколько иначе. Несомненно, его двухмерность принципиально ограничена и обладает зрительной цельностью, но она тем не менее, не имея сильного вертикализма, будучи еще двигательной, не способна в границах своих дать беспре­дельное, и поэтому ее границы вправо и влево имеют несколько на­сильственный характер и заставляют смотреть на рельеф как на выре­зок из пространства.

Но оставим пока эту линию рассуждений и обратимся к выяснению, может быть, побочной, а может быть, и основной причины возникно­вения перспективы, причины, помимо иллюзорности изображения.

Как мы видели, изображение пространства в существе своем иррационально, и эта иррациональность сказывается на изображении предмета (который может быть ведь воспринят и как конструкция, словом — форма, подведомственная логике и рассудку), а также на отношении предмета к пространству.

На византийской поверхности, например, предмет настолько связан с пространством, что он получает форму в зависимости от того, где он находится, различную: он может попасть на центральную зрительную вертикаль и тогда он сам будет как бы замкнутым миром, но может попасть и в боковое зрение и тогда его форма выразит подчинение всей этой боковой области центру и т. д. Словом, предмет не противопоставляет себя пространству, он есть только некоторый пространственный центр или узел.

Таким образом, и на отношении предмета к пространству распространяется иррациональность.

Отчасти то же самое происходит и в египетском изображении, так как египетский профиль тоже не стоит в определенных логических отношениях с беспредельной поверхностью, ибо предельное не может состоять в логических отношениях с беспредельным и профиль связывается с пространством своим беспредельным движением.

Так вот, принимая во внимание иррациональность изображения пространства, иррациональность отношений предмета к пространству, можно себе представить, что кому-то захотелось бы дать не композиционное изображение, а конструкцию пространства, форма которой была бы подсудна логике и рассудку и в которой отношения между предметом и пространством были бы рациональны.

Вот мотив возникновения во время Ренессанса перспективы.

Но как мы знаем, перспективное изображение не удовлетворяет цельности изображения, так как, с одной стороны, его двухмерность обладает известной цельностью, хотя и является вырезком пространства, а с другой стороны, эта цельность нарушается дурной бесконечностью глубины, которая в лучшем случае [есть] одномерность, да и то не цельная.

Но оставив эту нецельность перспективного изображения, мы, во всяком случае, можем сказать, что эта, хотя и не цельная для восприятия, конструкция обладает условием рассудочности и в ней отношении предметов к пространству тоже удовлетворяет этому условию.

Так вот, с этим характером перспективного изображения имеет нечто общее греческое изображение, хотя бы в скульптурном рельефе. Во всяком случае тут мы видим определенные и постоянные отношения предмета к пространству. Это условие относительно глубины соблюдается тем, что в глубину дается только один человек, а в ширину — аналогия с перспективой почти полная, так как греческий рельеф в своей двухмерности является всюду однородным и есть, собственно, вырезок из пространства.

Следовательно, в смысле двухмерности такое изображение не есть образ пространства, а только изображение куска. Византийская поверхность уходит от этого тем, что стремится к сфере, становится погнутой поверхностью. Но сейчас мы увидим и другой исход, который, конечно, буквально не совпадает с перспективой, но до некоторой

степени отвечает тому рационализму, который создал перспективное изображение.

Если мы возьмем скульптурные работы Никколо Пизано и его мастерской и затем Микеланджело, то мы заметим в них общий метод подхода к куску.

Мы знаем уже, что, имея дело с твердым материалом, скульптор, прежде изображения какого-либо предмета, работает над тем, чтобы кусок приобрел пространственно типичную форму. Пространственная типичность куска может быть очень разная, во всяком случае мы можем различить три определенных подхода.

Египтянин делает кусок цельной замкнутой поверхности, фронт статуи является только одним из этапов этой поверхности. Грек уже в куске осознает фронтальную сторону, в куске уже кладет зрительную переднюю поверхность, которая по большей части нерушима и позволяет считывать глубину изображения цельным глубинным движением. Но боковые стороны куска остаются для грека как бы невыясненными, и их создает движение фигуры, не встречая с этой стороны никаких преград.

У Микеланджело — отчасти, а у пизанцев очень резко выступают определенные боковые границы куска, так что статуя получает не только непреходимую переднюю границу, но и границы боковые, которые не могут быть нарушены, так создается как бы кусок, в котором может поместиться человек со своими стесненными движениями.

Что же знаменуют эти границы?

Когда вы смотрите на такую статую, то чувствуете, что ее боковые границы, являясь типичными как вертикали, невольно сочувствуют таким же вертикальным границам других статуй, как бы даже через расстояние готовы примкнуть друг к другу, служат как бы продолжением одна другой.

Словом, боковые границы дают статуе как бы значение единицы, могущей, при сложении с себе подобными, заполнить пространство, они, таким образом, являются единицами пространства; сложение же это может происходить и на расстоянии, так как твердые боковые границы, взывая к подобным, заставляют статую игнорировать промежуток как нереальный.

Но, кроме того, пропорции этого куска, имеющего твердые границы спереди и с боков, есть пропорции человека, и, таким образом, человек является единицей пространства.

Этим методом, правда, не дается изображение пространству как миру, но тем самым, что этот кусок становится типичной единицей, предполагается в пространстве ритмичность и передается общее через частное.

Тут интересно заметить, что такая статуя имеет фронтальную поверхность и боковые границы, но ни снизу, ни сверху определенных границ не имеет, и это естественно, так как вертикаль имеет абсолютный размер, она не может расти, она такова во всем мире и поэтому не требует ограничений.

Но пойдём дальше.

Однажды во Флоренции, интересуясь Джотто и ему близкими по форме художниками, я набрел в Национальном музее на рельефы из

слоновой кости. Один из них изображал распятие на Голгофе, он был вширь больше, чем ввысь, и был составлен из ряда одинаковых прямоугольных кусков, занимавших всю вертикаль рельефа своей высотой, а своими ширинами, которые были меньше, деливших всю поверхность на три, кажется, равные части; границы между ними, конечно, были вертикальными прямыми, и, кроме того, каждый кусок имел выпуклую погнутость — высокую по середине куска и опадающую к бокам, к границам, словом, как бы эти части были продольными срезами с поверхности клыка.

На всех этих трех пластинах изображалась, собственно, одна сцена, причем, насколько помню, ни одна фигура не переходила вертикальной границы между кусками, а давала так либо иначе вертикальный контур.

Что же здесь можно увидеть? После того как мы рассмотрели статуи пизанцев и Микеланджело, тут [мы] необходимо должны признать тот же принцип, но уже примененный к рельефному изображению.

Словом, делимость двухмерности дает ей возможность если не изобразить беспредельность пространства, то во всяком случае намекнуть на нее: не отрицать, что это только кусок, но указывать, что кусок типичный.

Здесь, правда, кусок не совпадает с человеком, но тем не менее человек подчиняется его контурам и делает это очень легко и согласно со своей природой.

Таким образом, сомкнутая шеренга цилиндрических объемов создает пространство.

То же мы видим и у Джотто и у Мазаччо, только там этими цилиндрами являются люди.





ЛЕКЦИЯ

*Продолжение прошлой темы:
о постройке пространства предметом
Различные свойства предмета*

Прошлый раз мы разговаривали о том, что искусство может до некоторой степени потерять то чувство реальности изобразительной поверхности, которое было присуще древним, и вследствие этого лишиться непосредственного отношения к пространственности предметов.

Словом, может создаться такое положение, когда проекционность изображения доведет изобразительный метод до возможной пассивности и таким образом лишит изображение пространственной типичности.

Тогда, как мы уже говорили, изображению приходится заняться предметом, то есть орудовать как скульптурному изображению, и уже через посредство предмета, построив его, завоевать сызнова и цельность пространства, и цельность поверхности как пространственного образа, и высшую цельность этого пространства — одновременность его образа, то есть композиционность.

Конечно, относительно Ренессанса мы не можем применить это в полной мере, так как там какое-то наследие в смысле пространственности изображения всегда имеет силу, но тем не менее это в большой степени касается искусства Ренессанса.

Кроме того, мы старались в прошлой лекции напомнить, что если предмет по большей части возможно изображать конструктивно, то пространство в древнем искусстве получало всегда более или менее композиционный образ, так как во всяком изображении пространства дело идет об изображении [бес]предельного в пределе, откуда и получается, что нам приходится встретиться с такими понятиями, как непрерывность и одновременность; то и другое воспринято может быть только композиционно, то есть исходя из целого и предполагая в нем, в целом, известную сложность, которая тем не менее не расчленяла бы этого целого на абсолютно отдельные части. Таким образом, мы будем воспринимать движение как непрерывность и время — как одновременность.

На таком принципе основывается композиционное изображение, и таким методом изображалось пространство. Но, как я уже говорил, такой метод будет подсуден не рассудку, а интуиции, и будет, в силу принципов непрерывности и одновременности разновременного, иррационалистичен.

На основании таких качеств композиционного изображения может возникнуть стремление к наивозможно рационалистическому изображению пространства, и как раз в искусстве Ренессанса мы можем наблюдать нечто подобное.

Такую попытку конструктивного изображения мы можем видеть в перспективе, но этот метод, как мы уже говорили, выходит за пределы художественного изображения; обладая некоторой наглядностью, он ни в какой степени не удовлетворяет художественности, не только не создает композиционной цельности, но и конструктивная цельность тоже отсутствует, такое изображение по восприятию совершенно не организовано.

Но, как мы уже говорили, Ренессанс, имея уклон к перспективе, тем не менее вносил в нее основные поправки и подошел к наиболее рационалистическому изображению при посредстве предмета.

Ведь иррационалистичность подхода к пространству основывается на том, что подходят к нему как к целому и не делимому на составные части, хотя и имеющему какой-то внутренний строй. Так вот, если бы мы могли подойти к нему со стороны частей, могли бы найти его меру, то до известной степени мы удовлетворили бы рассудочной ясности всего пространства.

И вот эту меру пространства искусство находит в предмете и не в каком-либо, а именно в человеке, в человеческой фигуре.

Разбирая греческое, византийское, египетское и другие изображения, мы нашли, что из них греческое, как не пытающееся изобразить пространства в целом как мира, хотя бы относительно двухмерности, а изображающее только кусок пространства и, следовательно, подходящее к задаче наиболее рационалистично, как раз влияет на итальянское искусство, ищущее возможности рационалистического изображения.

Итак, итальянское искусство строит пространство при помощи предмета и такое построение предметом как кирпичом дает всему пространству меру, делает его постигаемым через часть. Это последнее придает всему методу некоторую рационалистичность.

Я говорю — некоторую, так как эта мера, этот кирпич должен строить беспредельность, а не конечность, а это возможно только тогда, когда уже сам он носит в себе некоторую типичность всего пространства, а такая типичность ведет за собой и иррационалистичность.

Эта типичность прежде всего выражается в отношении вертикали к горизонтали. Только потому человек может стать пространственной единицей, что вертикаль его является ограниченной и в то же время абсолютной, она есть вертикаль предмета и в то же время вертикаль нашего восприятия, поэтому она есть высота мирового пространства. В силу этого мы не сознаем горизонтальных границ сверху и снизу и в них не нуждаемся, так как не от чего отграничиваться.

Такова вертикаль в статуях Микеланджело.

Что же касается боковых границ, то они нам нужны, мы их сознаем, но они стремятся к вертикальности и тем самым являются типичными и готовыми примкнуть ко всякой другой такой же типичной границе другой предметной единицы, они даже на расстоянии созвучивают всякой подобной границе.

Таким образом создается единица, имеющая абсолютную вертикаль и боковые вертикальные границы.

Но эта единица не измеряется горизонтальной мерой — аршином либо вершком, собственно, вне предметного горизонтальные меры не осознаются; и при потере предметного характера единицы она может стать беспредельной и по горизонту и исчерпывающей все мировое пространство.

Но когда предметность этой единицы еще не потеряна, когда мы осознаем ее ясно как человека, как обособленный предмет, ее горизонтальная мера будет собственно ширина предмета, горизонтальная мера человека. И таким образом мы получаем двойственность: с одной стороны — это нечто наглядное, качество предмета; с другой стороны — это внутренне беспредельно содержательная горизонталь, горизонталь всего изображения, горизонталь мира. Через эту-то двойственность фигура человека достигает значения единицы пространства, так как единица должна иметь некоторый внутренний строй, подобный тому, что она как единица строит.

Таким образом, нам дается тут известная рационалистичность, или, иначе, опытный подход, так как ширина как ширина предмета для нас является чем-то наглядным и конкретным, но, с другой стороны, мы чувствуем привкус, что внутри вертикальных границ может быть заключена и вся беспредельность, привкус, который и делает возможным человека как единицу пространства, так как единица должна быть однородна по качеству с измеряемым.

И вот этот привкус уже интуитивен и иррационалистичен.

Так что такой метод является двойственным — и рассудочным, и интуитивным, он только до известной степени рационалистичен.

Чтобы нагляднее это показать, займемся сейчас предметом, представим себе различные его изображения и оценим их с точки зрения предметности. Мы увидим, что при одном изображении мы будем иметь предмет как нечто цельное и обособленное, при других же изображениях предмет так либо иначе будет терять в своей обособленности и будет расплываться в пространстве.

Это рассмотрение для нас будет важно с точки зрения отношения предмета к пространству как единицы, как меры; кроме того, мы сможем тогда рассмотреть и свойства того либо другого изображения предмета.

Возьмем контурное изображение, пусть это даже не будет профиль, пусть линия, очерчивающая его, будет иметь значение границы предмета и будет либо своей замкнутой формой, либо кроме того цветом приобретать таковое значение.

Ее замкнутость очертит внутренность, доведет до нашего сознания какую-то замкнутую поверхность, и таким способом даст нам образ предмета. Внутри контура он будет более или менее однороден и никакое его место не будет иметь особого значения, не будет первенствовать. Контур, который будет давать нам внутреннюю поверхность и изображать предмет, будет лежать на изобразительной поверхности плашмя, поэтому и то, что он ограничит, будет не что иное, как кусок изобразительной поверхности, правда, как бы более насыщенный по

цвету или чем-либо другим, но тем не менее куском той же поверхности. Ведь можно себе представить такой случай, когда и окружающее может приобрести какую-либо значительность и, может быть, даже бóльшую, чем то, что заключено в контуре, и тогда это будет уже не предметом, не чем-то особливо, отдельно существующим, но дырой, отсутствием.

Примером может служить хотя бы выпиливание плоской фигуры, в результате мы имеем, с одной стороны, плоский образ предмета, с другой — доску с контурной дырой.

Из всего этого получается, что предмет не сильно выделен, есть как бы только часть поверхности или двухмерного пространства, и в то же время [он] не имеет центра, к которому мы с ясностью относили бы все его части.

Поэтому такое контурное проекционное изображение будет плоскостным и поэтому будет так либо иначе пространственным, но в силу этого и не будет изображением обособленного предмета.

Пространственность его может быть не ясно, не ярко выражена, но и обособленность предмета не получит действительного выражения.

Это будет особенно тогда, когда таким образом изображен профиль, так как профиль не только срастается своей плоскостью с изображенной поверхностью, но кроме того будет и двигаться по этой поверхности.

Итак, подобное изображение будет, с одной стороны, в законе поверхности, с другой — в силу этого же не будет иметь какого-либо центра и до известной степени не будет изображением обособленного предмета.

Все это в особенности касается профиля.

Если же мы теперь возьмем какое-либо контурное изображение, которое будет претендовать на симметрию, например, человека в фас, то тогда у нас получится нечто новое, отличное от характера профильного изображения.

Всякая часть контура будет иметь с противоположной стороны симметричную часть, и так весь левый контур будет симметричен всему правому.

Но ведь симметрия есть зеркальное отражение, переворот какой-либо формы вокруг оси симметрии. Словом, симметричность чего-либо мы будем понимать, воспринимая ось симметрии, которая в то же время есть ось вращения.

Итак, в фасовом изображении мы каждую часть контура будем относить к оси симметрии, которая тогда будет занимать центральное положение и будет как бы стержнем предмета.

Но так как вращением вокруг нее контура будет создаваться предмет, то она будет также и осью объема.

Типичной формой объема будет токарная форма, и с этой стороны изображение фасовое будет напоминать такую токарную форму и будет поэтому плоскостным изображением объема.

Ось объема, конечно, может иметь и наклонное положение, но так как она есть ось, вокруг которой мы двигаемся, воспринимая объем, то есть ось нашего горизонтального обхода, [то] типичным для нее положением будет вертикальное, поэтому и ось симметрии фасового

изображения будет по большей части вертикальна, и это в свою очередь дает изображению человека особые преимущества как естественно утверждающему вертикальность.

Такую вертикальную ось объема может приобрести не только фасовое изображение человека, но и профиль, например, на иконах, но по преимуществу фасовое изображение приобретает ось симметрии и ось объема.

Итак, это вертикаль и в то же время ось вращения. Поэтому она не только прилипнет к изобразительной поверхности, но и даже определит ее и, кроме того, являясь основным стержнем предмета, прикрепившись к изобразительной поверхности, остановит предмет на ней, не даст ему по ней двигаться.

Но так как этот стержень есть ось вращения, то контур будет иметь тенденцию вращаться вокруг оси и, таким образом, как бы нарушится связь его с изобразительной поверхностью, отсюда, как мы можем наблюдать, отдельный фасный объем и не будет утверждать изобразительной поверхности, а только ряд фасных изображений своими вертикальными осями будут утверждать изобразительную поверхность.

Из всего этого следует, что в подобном фасном изображении мы имеем изображение обособленного предмета. Предмет при подобном изображении приобретает центр в виде вертикальной объемной оси.

Такое изображение может быть изображением человека в фас, но можно его отвлечь от частного случая и взять как метод, тогда мы будем иметь вообще фасную форму, плоскостную симметрию, имеющую тенденцию вращения вокруг центральной оси. Следовательно, таким методом может быть изображен не только фас, но и поворот, и профиль, и полоборота, и всякая форма, в которой мы сможем заметить хотя бы некоторую симметричность или какой-либо намек на центральную ось.

Пойдем теперь дальше.

Ведь вы знаете, что при бинокулярности нашего зрения мы имеем зрительную ось и эта зрительная ось есть тоже ось вращения, но вращения зрительного.

Так вот, объемная ось предмета, ось симметрии может постепенно, но легко превратиться в зрительную ось. Она тогда приобретает значение зрительного центра, контур же приобретает значение боковых областей зрения и будет иметь тенденцию вращаться на нас, стремясь как бы сложиться на вертикальную зрительную ось.

Такая зрительная ось тоже будет сильно и, может быть, еще сильнее прикреплена к изобразительной поверхности; даже принадлежность ее к предмету не будет безусловной — она будет столько же принадлежать поверхности, станет пространственным центром, а боковые области, хотя и получают вращение вокруг вертикали, но уже не как вокруг центра предмета, а как вокруг зрительного центра, вернее — и как вокруг предметного, и как вокруг зрительного центра; поэтому они не оторвутся от изобразительной поверхности, а потянут и ее с собой, вовлекут и ее в свое движение.

Из всего вышесказанного мы видим, что обособленность предмета теряет свою остроту, и, может быть, в подобном изображении мы имеем пример [того], как предмет, так сказать, тает в пространстве, и мы,

наконец, не можем определенно сказать, где, собственно, этот предмет кончается, так как движение контура вокруг центра есть в данном случае движение пространственное, движение, строящее пространство, а не предмет.

Сам предмет становится пространством, имеющим свой центр, и рассматривается как бы изнутри.

Таким образом в подобном изображении обособленность предмета теряется, так как даже не он, а его центральная ось становится зрительным центром, а все остальное относится к подчиненному пространству.

Итак, мы рассмотрели тут три различных изображения предмета. Если мы даже не приведем никаких примеров, то для нас, я думаю, все-таки очевидно, что первое и последнее изображения теряют в обособленности предмета и поэтому не есть предметное изображение в собственном смысле.

Если мы сделаем некоторое отступление и поглядим не только в живописи, но и в скульптуре и в жизни, как себя характеризует предмет и когда он является предметом в собственном смысле, то мы тоже и там найдем нечто подобное. По-видимому, только объем, как, например, кувшин, гиря или что-либо подобное, является всецело предметом: они обособлены, могут не принадлежать ни к какому пространству и в то же время не имеют где-то вне себя какой-то цели, к которой была бы направлена их функция.

Если же мы возьмем функциональную форму — предмет в движении (например, стрелу или какое-либо орудие), то мы откажем ей в обособленности, оперенный конец стрелы будет принадлежать луку, а наконечник — цели, так что такой предмет будет относиться к чему-то вне его лежащему.

Подобное этому мы видим в профильном изображении.

А что касается объема или равновесной конструкции, то мы можем наблюдать, особенно в архитектуре, как равновесная конструкция легко становится пространственной цельностью и начинает тем самым принадлежать к пространственному миру.

Но вернемся теперь к прежней теме.

Итак, профильное и пространственное изображения не есть изображения обособленного предмета, тогда как изображение с объемной осью, возможно, симметричное, фасное, будет наиболее предметным изображением, даст образ обособленного предмета.

Какое же из этих изображений может быть единицей пространства, может быть кирпичом пространственного здания?

По-видимому, не профильное, а объемное, но объемное не перешедшее, а незаметно переходящее в пространственное изображение.

В профильном и контурном изображении мы не имеем ясного отношения к вертикали и к горизонтали, но поэтому там все направления на поверхности более или менее соизмеримы.

В объемном предметном изображении с фасной осью вертикаль есть рост предмета, особенно если это человек; горизонталь будет шириной предмета. Но вертикаль может незаметно приобрести качества пространственной вертикали, и тогда она даст абсолютную величину пространственной вертикали, а горизонталь, которая в пространствен-

ном изображении со зрительной осью потеряет всякую конкретность и соизмеримость, будет почти не воспринята, так как пространство будет образовано движением вертикали, в объемном изображении будет существовать как мера предмета, но может легко приобрести некоторый оттенок внутренней беспредельности.

Итак, изображение с объемной осью, которое приобретает некоторое зрительное значение, будет тем изображением предмета, которое может стать единицей пространства, кирпичом пространственного здания.

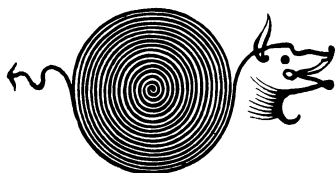
Примерами этих изображений предмета очень богато искусство Ренессанса.

Изображение контурное, не имеющее оси объема, мы можем встретить в раннем христианском искусстве, в изображении доброго пастыря и в первых распятиях, где довольно цветной контур имеет главное значение, а изображение отнюдь не строго симметрично.

Джотто, Мазаччо, Гирландайо, Перуджино, Рафаэль и другие могут служить примерами изображения объемного, имеющего центральную ось вращения.

И, наконец, Микеланджело дает пример изображения предмета, у которого центральная объемная ось превратилась в ось зрительную и у которого предмет, таким образом, стал сам замкнутым пространством, пространственным миром.

Но у Гирландайо, у Джотто, у Мазаччо и Рафаэля мы встречаем предмет, который не стал миром, но которым можно орудовать как единицей, как кирпичом, чтобы строить пространство.





ШЕШТАДАТАЯ

ЛЕКЦИЯ

Операции над объемом

Симметрия. Какое изображение предмета пригодно для постройки пространства

Итак, в прошлый раз мы разобрали возможные изображения предметов и взвешивали их относительно того, какие из них дают образ обособленного предмета и какое из этих изображений пригодно для того, чтобы строить им пространственное здание.

При этом рассмотрении мы пришли к тому, что объемное изображение с объемной осью, иногда несколько переходящее в пространственно-зрительное изображение со зрительной осью, пригодно всего для той задачи, которую мы думали усмотреть в Ренессансе.

Объемное изображение уже пригодно потому, что, строя предметом пространство, мы должны его двигать по изобразительной плоскости, а это было бы немислимо, если бы предмет приобрел значение зрительного центра, главного или дополнительного, тогда бы его место было бы безусловно и к его путешествиям не представлялось бы никакой возможности.

Итак, предмет, которым строится пространство, не должен обладать в полной мере зрительной осью, то есть его ось не должна превращаться в зрительный центр, но, с другой стороны, предмет без своего основного стержня, не имеющий своего предметного центра, тоже не был бы пригоден для этой цели; ставя его в различные повороты и положения, мы не могли бы ясно представлять как отдельного его положения, так и, с другой стороны, относительности положения предмета к предмету.

Как я уже говорил и обращаю внимание еще раз, таким предметом по преимуществу будет человек, так как он есть объем, имеющий вертикальную ось. Вертикальность оси объема имеет для нас значение принципиальное, так как типичное восприятие объема будет горизонтальным путешествием вокруг вертикальной оси — будет это практически или мысленно.

В изображении человека такое принципиальное положение объемной оси сливается с функциональным положением человека, с положением стояния, но поэтому-то всякий наклон этой оси в том либо другом направлении будет всегда очень остро восприниматься и требовать определенного обоснования.

Но, во всяком случае, изображение, имеющее определенную объем-

ную ось, будет очень пригодно для действия им как единицей, так как мы сможем его двигать и сможем точно так же устанавливать ясные и простые отношения между этими единицами.

Типичное положение объемного изображения человека прежде всего дает параллельность всех осей объемов, и кроме того, если мы возьмем землю как горизонтальную поверхность, то мы будем иметь не только параллельность объемов, но и все их соответствующие друг другу части на одинаковой высоте.

Это явление мы встречаем особенно остро выраженным в раннем Ренессансе (хотя бы у Мазаччо), оно носит название изокефалии. Почти всегда его пытаются объяснить натуралистическими мотивами, но это едва ли верно, так как при взгляде на подобную картину мы поражаемся нарочитостью и ненатуральностью, и такой прием находит себе настоящую и действительную цену в том, что нам при этом становится нагляднее аналогия между отдельными фигурами, мы легко соотносим головы к головам, торсы к торсам и так далее.

Так вот, при наличии параллельности осей и при возможной подобности по высоте, мы легко можем себе представить, как строится изобразительная поверхность. Это будет как бы забор из фигур, каждое бревно которого будет аналогично обработано и на одинаковой высоте будет иметь одинаковые части.

Этот факт, кроме того, что дает построить легко и просто воспринимаемую поверхность, наталкивает, естественно, на то, чтобы эти объемы обменивались своими качествами, наталкивает на то, чтобы, если что не может сказать один — за него говорил бы другой, и обратно; словом, параллельность объемов дает возможность аналогизировать их и придавать положения и качества всех других какому-либо одному.

Но тут надо заметить, что качества человеческой фигуры — то, что она имеет лицо и спину, то, что у нее есть фас и профиль, то есть что при вращении объемной оси она поворачивается к нам качественно различными сторонами, играет решающую роль.

Нам оказывается чрезвычайно важным, что ее повороты относительно нас не безразличны, а имеют качества, следовательно, имеют и какие-то твердо воспринимаемые положения в этих поворотах; так как иначе, если бы мы имели только токарные объемы, то их поверхности очень бы сильно выражали движение вокруг объемной оси, но тем самым, что всякое положение не отличалось бы от другого, мы хотя и ощущали бы его, но без возможности дать себе ясный отчет.

Первым простейшим примером может быть такой: если мы рядом изобразим человека с лица и со спины, имея параллельные оси, эти два изображения будут аналогизироваться, отождествляться нами, они ведь, кроме того, будут иметь совершенно одинаковый контур, что тоже будет способствовать отождествлению.

Тогда получится то, что мы будем налагать одно на другое, качества одного и другого прикреплять к одной из двух осей, тогда получится, что мы в одном предмете будем иметь изображенным и лицо и спину.

Надо думать, что чистые повороты лица и спины будут, правда, налагаться друг на друга, но слабо будут мыслиться как моменты движения одного и того же предмета; и поэтому, удовлетворяя такому

наложению, но в то же время являясь более неустойчивыми и поэтому расположенными к движению, полуобороты лица и спины дадут еще более яркое выражение тому, о чем здесь говорится.

Разбираясь дальше в качествах человеческой фигуры, мы наблюдаем, что почти при всяких поворотах она имеет довольно ярко выраженную основную ось, поэтому мы и можем мыслить каждый поворот как момент вращения; но существуют два поворота человеческой фигуры, которые привносят с собой нечто новое, каждый в своем роде, и поэтому мыслятся особо, как бы являются большими остановками в поворотах объема: это человеческий фас и профиль. Тот и другой может более или менее сохранить объемную ось, но каждый из них получит особые качества.

Фас будет исключительным выражением объема, будет прикреплен к изобразительной поверхности только своей осью; контур же будет отлипать от изобразительной поверхности; профиль же будет, так сказать, несколько стелиться по поверхности и двигаться по ней.

Фас будет вещь сама по себе и может стать основой лица вещи, но будет нарушать поверхность; профиль будет вещь функциональная, вещь в движении, будет утверждать поверхность, но безграничную.

Что же получится, если мы так же, как спину и лицо, соединим фас и профиль, причем для этого соединения мы должны в профиле все-таки оставить некоторый намек на объемную ось.

Тогда мы наложим качества одного на качества другого, к одной объемной оси прикрепим обе формы, и в результате окажется, что фас тем самым приобретет качества профиля, то есть плоскостность, и перестанет нарушать изобразительную поверхность, а профиль приобретет качества фаса, то есть получит прикрепление к месту, и тем самым хотя и не потеряет плоскостности, но уже не будет нарушать границ плоскости, не будет иметь тенденцию за них выскочить.

Таким образом, приняв во внимание качества человеческих поворотов и орудуя ими, мы при помощи объемной оси объединяем их и тем самым даем плоскостное выражение объему (профиль служит как бы поплавком, чтобы фас не тонул своими контурами в изобразительной поверхности); с другой стороны — утверждаем при помощи фасовой остановки и при помощи профильного движения плоскость, как ничем другим.

Отчасти такое же значение, то есть утверждение изобразительной плоскости, будет тогда, когда мы поставим оси объемов под каким-либо углом; их угловое отношение будет утверждать плоскость.

Но вообще надо сказать, что близость двух объемов, почти слияние или даже соприкосание их будет всегда вести к тому, что объемы как бы выпьют друг друга и в конце концов мы потеряем и тот и другой.

Этого совершенно не будет, если мы будем сближать профиль и фас, так как профиль, будучи плоскостью, даже рассекши объем, не нарушит, не выпьет его.

Из этого следует, что даже ближайшее соседство профиля и фаса не нарушит объема, а выполнит только с большей силой то, о чем здесь ранее говорилось.

Отсюда может возникнуть вопрос: в отдельной человеческой фи-

гуре не должно ли соседствовать одно рядом с другим — формы фасные, имеющие ось вращения, и формы профильные, утверждающие плоскостность соседних фасных. И действительно, мы можем припомнить несколько примеров, указывающих на то, что объем, плотно прикасаясь к объему, нарушит его. Как раз во избежание этого скульптурные звери из бронзы, как китайские, так и персидские, имеют очень полное туловище, которое и изображает собой основной объем, а второстепенные объемы, как-то: шеи или ноги, до того утоньшаются, что уже не воспринимаются как объем, а как одномерность. То же самое мы можем наблюдать и в персидских миниатюрах, когда изображается лошадь: туловище тоже превалирует, а нога приближается к одномерности.

То же самое будет справедливо и относительно соединения фасных и профильных форм на плоскости, только еще с тем плюсом, что фас становится плоскостным, то есть мы получаем плоскостное изображение объема.

Но в таком соединении фаса и профиля, которое само по себе есть орудование над предметом для построения пространства, получает свое основание широкое развитие симметрии, которое без этого не получилось бы и не приобрело бы нового смысла.

Ведь если мы имеем только более или менее симметричного контура объема, то в симметричное положение они могут встать только по своим осям.

Вообще понятно, что на всем протяжении Ренессанса мы видим, что в том либо другом смысле, а работают с симметрией. Симметрия понимается как отношение предметов, а так как искусство в большей мере исходит в это время от предмета, то естественно, что всякое их отношение друг к другу играет важную роль. Поэтому и симметрия приобретает сильное значение, [она] получает отчасти новый смысл, сравнительно с египетской, но во многом аналогична греческой фронтонной симметрии.

Но вернемся к предыдущему.

При простых объемах, имеющих объемные оси, при симметрично-контурных (более или менее) изображениях может быть симметрия только положений, которую мы будем учитывать как симметрию осей.

Симметричны будут наклоны этих осей. Такую симметрию мы наблюдаем у Гирландайо и у Рафаэля, и такая симметрия имеет сказать нечто новое; так, если бы она была только двухмерной, то она была бы очень скудна, и поэтому естественно, что она пользуется трехмерностью и либо валит на нас, либо валит от нас оси объемов, следовательно, завоевывает для симметрии новую область.

Но как-никак богатство симметрии дается ей профилем: когда мы имеем профиль, то имеем и богатство образов симметрии.

И в этом смысле древняя симметрия, хотя бы египетская, основывается исключительно на профиле, и поэтому она есть симметрия в двух измерениях; кроме того, она по большей части простая симметрия, то есть имеющая одну ось вертикальную, поворотом вокруг которой и давалась симметричная часть рисунка.

Когда же в итальянском искусстве мы видим работу над типичным


объемом, то естественно, что в этом направлении возникает симметрия положения осей, и этим самым она переносит свои законы и на трехмерное. Но тем не менее относительно двухмерного она будет скудной и не очень выразительной.

Дело совершенно меняется тем, что наряду с более или менее фасными образами входит профиль, он несомненно вносит оживление; но особенно обогащаются опыты в этом отношении, когда мы в одном изображении отдельного предмета определим некоторые части как фасные, а некоторые — как профильного значения.

Подобное мы видим, конечно, у многих, но особенно выразительно это у Тинторетто, там почти каждая фигура являет своим торсом некоторую фасную форму, а конечности трактуются как профильные, причем они даже располагаются по большей части с одной стороны, иногда даже кажется, что, собственно, только одна нога и одна рука берутся как необходимые, а другие рисуются только из приличия.

Но, во всяком случае, возможность в одной фигуре соединить и фасность, и профильность позволяет такой симметрии воспользоваться богатством и плоскостных двухмерных и трехмерных отношений, так как здесь мы можем работать над симметрией положения осей, а также и над профильной симметрией, что в общем дает неисчерпаемое богатство.

Профильной симметрией пользуется уже Мазаччо, но там профиль берется отдельно; постепенно развиваясь, у Тинторетто профильность и фасность соединяются в одном предмете и в конце концов доходят в угоду симметрии до того, что фигура человеческая уподобляется волюте с внутрь повернутыми или контрастно поставленными ветками, какую мы и встречаем потом, во время барокко, в большом употреблении.

И правда, если мы попытаемся чертить симметрично поставленные линейные формы, то мы невольно начертим подобную волюту , в которой еще можно усмотреть фасную объемную ось, а профильные дуги сами собой бросаются в глаза.

Но, выяснив, что для богатства форм симметрии необходимо было, чтобы в одном предмете объединились бы фасность и профильность, мы должны обратиться к рассмотрению вопроса: почему важна симметрия, какое она вообще имеет значение.

Смысл египетской симметрии в том, что она создает новый профильный организм, как бы порождает новое двухголовое чудовище, которое имеет некоторые преимущества на двухмерной безграничной пустыне двигательной изобразительной поверхности; оно двигается в обе стороны, и в этом преимущество [подобной формы]. С другой же стороны, она прикреплена к вертикальной оси и тем самым закрепляет за собой как бы для памяти некоторое место поверхности, которым этот организм безусловно владеет.

Здесь мы по большей части имеем дело с одним организмом, и отпустить части этого организма далеко от оси симметрии бояться, так как тогда влияние этой оси перестанет давать себя знать и симметрия нарушится. Но постепенно эти части все-таки отделяются, определяются, и тогда уже дело идет не об одном симметричном организме, а о двух или нескольких предметах, по форме одинаковых, но

находящихся в разных пространственных положениях, но так, что, взяв один предмет, мы можем проделать с ним некоторые эволюции, в конце которых этот предмет наложится и совпадет с тем, который ему симметричен.

Следовательно, в древней симметрии дело идет об одном симметричном организме, тогда как позднее — вопрос, собственно, о восприятии подобия предметов на основании оси симметрии.

Отсюда следует, естественно, что симметричные предметы могут более или менее удаляться от оси симметрии и могут путешествовать вверх и вниз по оси и этим ясность их подобия не теряется. Нам существенно это последнее, так как древнюю симметрию мы должны, собственно, воспринимать как бы обеими руками в обе стороны, а симметрию позднюю мы берем, воспринимая в одном предмете через подобие, которое нам подтверждается осью симметрии: другой [предмет] мы как будто и не принимаем во внимание, смотрим на него боковым зрением.



Словом, в таком смысле симметрия есть изображение движения [одного] предмета по пространству [другого] предмета, подобного фигурой, что позволяет рассматривать предметы как отдельные фазы этого движения; а оси симметрии дают некоторые точки композиции, которые владеют сразу многими точками различных предметов и соединяют их; и мы можем думать, что, беря один предмет, мы в то же время берем все ему подобные и симметричные.

Словом, симметрия есть средство связать подобием два предмета таких, которые как будто по внешности и не подобны; кроме того, так как ключом к их подобию является ось симметрии, которая указывает необходимое для удостоверения в подобию движение, то и это движение бессознательно входит в наше восприятие и тем самым порождает в нас более или менее ясные представления о промежуточных моментах движения предмета.



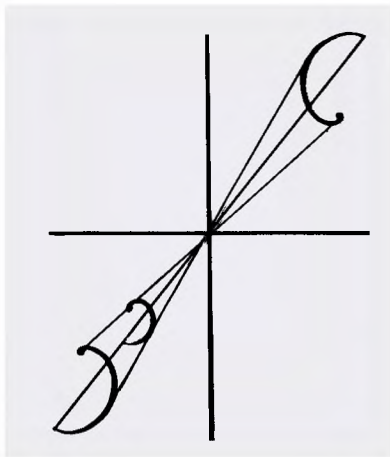
Но мы пока говорили только о симметрии, ключом к которой является ось; но можно себе представить такую [симметрию], ключом к которой будет точка; это получится, если мы один из симметричных предметов обернем вокруг горизонтальной оси, так сказать, вверх

ногами. Таким образом, мы как будто получим симметрию более отдаленную, так как все больше и больше эволюций нужно проделать с одним предметом, чтобы он совпал с другим.

Но оказывается, что ключом к этой симметрии в более узком смысле будет уже не ось, а точка, так как у нас имеются две оси: вертикальная и горизонтальная, перекрещивающиеся друг с другом и в самом перекрестии имеющие одну общую точку, которая этими осями владеет.

Кроме того, чувственность этой формы симметрии, как это ни странно, гораздо сильнее, то есть, несмотря на то что [имеется] несколько осей и эволюции сложнее, [тем не менее] мы как бы нагляднее воспринимаем подобие предметов.

Объясняется это тем, что если мы попробуем все подобные точки предметов соединить прямыми линиями, то линии эти пройдут через точку симметрии. Таким образом, точка симметрии владеет всеми точками [обоих] предметов как того, так и другого.



Это с одной стороны, с другой же — действует еще и то, что при такой симметрии, фигуры не только подобны, но и каждая их часть параллельна соответственной части другого предмета. В данном случае параллельность действует особенно удивительно, так как мы ее чувствуем, но совершенно ей не верим и нам нужна проверка, чтобы убедиться в этом.

Кроме того, подобие, соответствие, зависимость предмета от предмета усугубляется тем, что части, параллельные соответственным другим, необходимо перпендикулярны, то есть тоже и с ними стоят в определенной связи и указывают на них.

Естественно, что в такой симметрии отдаление предметов от осей симметрии может иметь место в полной мере, так как, собственно, каждая линия, соединяющая подобные точки, раз она проходит необходимо через точку симметрии, тем самым становится точно такой же равноправной осью симметрии.

Словом, в такой симметрии осей симметрий будет бесчисленное множество, бесконечное число, и, кроме того, они возбуждают еще в нас представления о новых поворотах предметов, тоже бесчисленное количество, словом, сколько осей, столько и новых, еще не нарисованных поворотов, но которые могут до известной степени чувствоваться.

И если бы мы все это нарисовали, то получился бы такой водоворот, что у нас закружилась бы голова.

Вот в этом-то обнаруживается некоторый, так сказать, дурной характер симметрии, о котором мы поговорим в конце. Сейчас же пойдем дальше.

Благодаря точке симметрии, между прочим, могут быть симметричными предметы подобные, но разной величины, так как все подобные в них точки могут быть соединены прямыми, которые пройдут через точку симметрии.

Отсюда можно объяснить излюбленную форму воллута, употребляющуюся в Ренессансе и главным образом в барокко. Вообще воллут с двумя противоположно загнутыми концами есть форма двуслойной симметрии, ключом к которой является точка. Но в барокко употребляется воллут с разной величины завитками: один — маленький, другой — большой, и это понятно, так как при точечной симметрии возможна симметрия предметов разных величин.

Чтобы яснее стала власть осей симметрии и власть точки симметрии, мы должны вспомнить из нашего рассмотрения греческих рельефов то, какую там композиционную роль играли прямые линии и точки пересечения этих прямых. Всякая прямая, не только вертикаль, есть в противоположность кривой более статичная линия; она, конечно, может [быть] воспринята как движение, но может также, и последнее скорее, [быть] воспринята как остановка; отсюда следует, что тогда мы ее воспримем сразу более или менее одновременно. Таким образом все, что на нее попадет, объединяется ею, становится одновременнее.

Когда же линии пересекаются, то, будучи в точке пересечения, мы владеем как бы и той и другой линией; мы как бы присутствуем сразу во всех точках той и другой; мы во всяком случае близки к этому.

Вот такой властью обладают оси симметрии, и такой же властью обладает точка симметрии, а через нее некоторую власть приобретает и каждая точка предмета.

Но что касается точки симметрии, то ее власть уже превосходит всякие границы, так как так много ей подвластно, что в конце концов эта власть теряет свое значение, становится чем-то вредным в изобразительном искусстве.

Получается такое колесо, которое дьявол у Анатоля Франса показал монаху, чтобы убедить его, что истина белая, то есть никакая. Так получается и тут. Поэтому-то в симметрии и коренятся некоторые дурные качества.

Ведь, как мы видели, подобие предметов, позволяющее как бы через один воспринять другой или другие, имеет смысл в том, что в незавоеванную область пространства посылается предмет, который по подобию как бы возвращается обратно к первому, таща за собой покоренную область. Вот здоровый смысл симметрии. Но, как видите, если ей дать волю, то получится не подчинение одному многому, а бесконечное путешествие от подобия к подобию, и так без надежды когда-либо кончить.

Царем остается только точка симметрии, но вы из лекции Флоренского знаете, что точки бывают разные и есть из них очень опасные, какова, например, точка перспективного схода. По-видимому, в крайнем своем развитии и точка симметрии близка ей по характеру.

Во всяком случае, когда все течет и изменяется, переходит одно в другое, одна точка только стоит, то тут нет ничего хорошего, так как пространство не получает, таким образом, единства и ясности, а беспредельную в дурном смысле многообразность (или однообразность!).

Но как же бороться с этим?

Надо вспомнить, зачем все это начиналось; ведь начиналось это постройкой предметом пространства, и поэтому спасти от такого хаоса может только предмет, он должен вернуть себе значение, отнять у точки симметрии главенство и стать зрительным центром, которому, при посредстве осей симметрии, подчинились бы другие предметы.

По-видимому, таким образом, зрительный центр, связанный с предметом, является якорем спасения при симметрических построениях; иначе все нарушится и предметы завертятся в равномерной пляске ради центральной точки.

Примером художника, работающего очень много симметрией, можно взять Тинторетто, который при всей своей ценности часто стоит на границе опасности потерять предмет ради точки. Но тем не менее на его работах мы можем часто увидеть замечательные решения.



С Е М Н А Д Ц А Т А Я

ЛЕКЦИЯ

*Продолжение о симметрии
Композиция в крайнем, узком, смысле
Композиция или конструкция
Значение диагонали*

Когда мы говорили о построении пространства при помощи предмета, мы брали почти весь Ренессанс и в конце концов пристегнули сюда и 16 век, то есть Тинторетто, и как бы сделали переход даже к более позднему, то есть к барокко и к Болонской школе.

Обобщать, конечно, можно, но нужно стараться в то же время и различать. Поэтому мы постараемся сейчас это сделать.

Мы имели право сказать, что так либо иначе картина строилась предметом. Но каким и что получалось в результате? По-видимому, и предмет менял свою физиономию и свое значение, да и результат получался совсем другой.

Джотто, Мазаччо, Гирландайо, Перуджино, Рафаэль, Микеланджело и, наконец, Тинторетто. Ясно, что в них много различного; но

есть и такие, которые при всем различии тем не менее имеют основное общее.

Таковы, например, Джотто и пизанцы. Синьорелли и Микеланджело [тоже] имеют много общего — в том, что они никогда не отрекаются от вертикали и в отношении к фигурам и пространству. Я бы сказал, то и другое обладает [у них] некоторой квадратностью. Мазаччо до известной степени к ним близок, а Гирландайо, Перуджино, Рафаэль составляют другую, правда очень широкую, группу.

Различие между ними можно установить прежде всего в отношении роли объемной оси предмета и зрительной вертикали.

Так как Джотто редко, почти никогда не валит объемную ось, но по большей части оставляет ее в вертикальном положении; а Микеланджело, если и кладет фигуру, то тем не менее снабжает ее очень сильно действующей вертикальной осью, но и там и тут фигура как объем своей осью утверждает вертикаль пространства, а следовательно, и сама фигура у Джотто есть как бы вертикальный сталактит или кристалл пространства, а у Микеланджело, имея и такое значение, — становится в то же время и центром зрительным и пространственным.

Итак, фигура, отдельный объем имеют, как я уже говорил раньше, все типичные качества пространства. Только у Джотто — как бы на периферии, на границах, а у Микеланджело — и внутри каждой его фигуры. Таким образом, качества пространства воспринимаются совместно с качествами предмета и объема.

Если же мы возьмем теперь другую группу, то там окажется, что часто оси фигур расходятся с вертикалью, то есть расходятся с основной пространственной осью, а только так либо иначе относятся к ней.

Если мы будем наклонять объем, фигуру, то и ось объема, конечно, наклонится, этот наклон мы будем чувствовать относительно вертикали (можем и относить к горизонтали); таким образом, мы как бы выигрываем, так как, имея уже вертикаль, мы приобретаем новую линию, секущую вертикаль, пересекающую последнюю, следовательно, устанавливаем таким образом плоскость гораздо сильнее. Это преимущество несомненно. Но в связи с этим кое-что теряется, причем очень существенное. Предмет разобщается с вертикалью, последняя теряет реальность своего образа и остается как наша мысленная линия, как элемент нашего восприятия; с другой стороны, и предмет как бы получает возможность уйти от пространственной типичности — его ось получает случайный наклон, ограничивается в своем значении, словом, предмет получает возможность блуждать и так либо иначе относиться к главным пространственным осям.

Такой наклон оси предмета является причиной совершенно нового отношения как к предмету, так и к пространству.

Словом, если мы не при помощи оси предмета, а при помощи его контура устанавливаем вертикаль, то это наше действие сразу дает намек на некоторое распадание.

Тут явно, что мы пользуемся предметом как некоторым подсобным средством для того, чтобы установить вертикаль. Вертикаль будет целью; предмет, в данном случае его контур, будет средством.

Этого не получалось ни у Джотто, ни у Микеланджело — предмет и качества пространства воспринимались неразрывно; чтобы создать

пространство, предмет стремился ему уподобиться. Здесь же получается использование предмета, игнорируя его цельность и существо, и лишение вертикали реального объема.

Хорошо еще, если предмет не теряет своей оси, тогда он сам может стать целью и это будет служить некоторым удовлетворением. Но может быть и так, что он постепенно потеряет острое выражение оси и тогда он совершенно унижается и становится явно подчиненным средством, которым строится нечто, в чем он своим существом не участвует, в духовных качествах чего у него нет почти никакой доли.

Итак, тут мы видим, что можно строить пространство и строить там и тут отношение к предмету, но, как мы увидим, и результаты постройки будут различными.

Но раз в метод входят такие понятия, как средство, то есть нечто подчиненное, и какая-то цель, то есть нечто главное, то сам метод уже терпит ущерб в своей цельности.

До сего времени мы рассматривали композицию просто как один из методов изображения, но теперь, по-видимому, мы встречаемся с композицией, которая не есть метод изображения, а существует как бы помимо его, не связана с основой изображения, есть либо бесплатное прибавление, либо, наоборот — единственная цель, игнорирующая и тему и предмет, может быть и пространство, то есть изобразительность.

Представим себе, что мы изображаем диалог. Мы имеем две вертикальные оси, два центра, равноправные или почти равноправные, между которыми возникают взаимоотношения, борьба и так далее. Мы изображаем эти взаимоотношения, и у нас возникает между ними образ какого-то пространства, выражающийся, может быть, в горизонталях или в повторениях вертикали, либо даже в диагоналях. Это сейчас все равно.

Положим, мы получили таким образом фигуру буквы Н или хотя бы И.

Что у нас получилось? Композиция, но в то же время и тем самым и изображение диалога. Композиционность и есть в то же самое время наивысшая образность.

Но предположим, что композиционная схема почему-либо особенно привлекательна, тогда мы можем выполнить ее при помощи каких-либо элементов, пользуясь контурами, складками и так далее, или, наоборот, какое-либо происшествие, которое нам надо изобразить, покроем, так сказать, сдобрим какой-либо композиционной схемой, для того чтобы это происшествие было бы на вид приятнее.

Конечно, оно получит таким образом плоскостность и будет легко воспринято, но тем не менее в том и в другом случае композиция будет сначала отделена от изобразительного метода; в первом случае она будет целью, и чтобы ее воспринять, мы должны будем забыть об изобразительности; во втором случае она будет поправкой к изобразительности. Словом, и там и тут мы можем говорить не о композиционном методе изображения, а о композиции в узком смысле, которой учила академия, основывая свою изобразительность на перспективе.

Вот к каким страшным вещам ведет наклон фигуры и обнажение вертикали как мысленной линии или изображение ее каким-либо контуром или складкой.

Но это, конечно, только зародыш, а почвой, на которой это развивается до крайних пределов, является симметрия.

Симметрия, основывающаяся на одной вертикальной оси, конечно, недостаточна для этого, но симметрия сложная, двуосная, ключом к которой является точка, является тем полем, на котором композиция может легко отпасть от изображения, разобщиться с ним.

Почти каждая картина, построенная по осям симметрии, в своей основе имеет вертикальную и горизонтальную оси, пересекающиеся в центре; и затем диагонали из угла в угол, проходящие через ту же точку, причем эти диагонали имеют тенденцию умножаться до бесконечности, так что в пределе получится точка, из которой выходит во все стороны масса лучей.

Так как это все оси симметрий, то они стараются не пройти через объемы как-либо центрально, так как тогда бы не возникло новых иллюзий симметрии, а стремятся коснуться объемов либо по контуру, либо внутри контура, но далеко от объемной оси.

И то и другое обнажает оси, оставляет их как бы голыми, мысленными; а последнее — когда ось симметрии проходит по фигуре, не считаясь с объемной осью, — еще грубее, так сказать, обращается с фигурой — мнет ее, заставляет вращаться, складывает по линии, для фигуры совершенно нелогичной, и таким образом разрушает ее как объем.

Итак, в самой природе симметрии есть черты того, что ее оси стремятся обнажиться и не считаться с осями предметов; но если мы обратимся к точке симметрии, то она-то уж всегда обнажена.

Она есть как бы мысленный центр картины, ухватившись за нее, вы имеете все нити, связывающие изображение. Но ничто не может ее изобразить, то есть что-либо изобразительное [не может] выпасть на ее место, так как тогда-то она не будет так сильно чувствоваться.

Итак, когда изображение пользуется симметрией, то вводит в картину систему мысленных линий, которые не считаются с существом предметов как объемов; таким образом, изобразительный метод как бы распадается и может возникнуть спор: что в картине существеннее — эти композиционные линии или тема?

Одни будут говорить одно, другие — другое; но во всяком случае в крайнем пределе, про который я сейчас и говорю, соединение воспроизведения предметов и композиции, в узком смысле этого слова, есть некоторая спекуляция. Собственно композиция не нуждается в фигурах и может быть заполнена и чем-либо другим, а воспроизведение по существу тоже не нуждается в композиции и может существовать само по себе.

Все это мы видим в начатках как у Тинторетто, так и у Греко и, в конце концов, через старую и новую академии [это] приводит к современности.

Композиция — не как определенный метод изображения, а как суррогат этого изображения, по существу как украшение. Отсюда и то отрицание изобразительности — совершенно справедливое, если так

понимать композицию, которое мы видим у супрематистов; справедливое, так как искусство ничем не должно пользоваться только отчасти, а все, чего оно касается, должно использовать по существу.

Таким образом, возникает понятие об организации плоскости. Раннее плоскость была изобразительным принципом и давала образ объему и пространству. Теперь уже плоскость сама по себе становится *terra incognita*, которую нужно организовать, и раз это можно сделать помимо всякого изображения, то тем лучше, тем чище будет эта организация от компромиссов.

Но это предел, к которому приводит хотя бы маленькая трещинка в изобразительном методе, и мы должны вернуться вспять к тому, от чего мы шли.

Итак, композиция, основанная на симметрии, имеет мысленные линии и точки, которые составляют связь между предметами, суть ключи к их уподоблению.

Так вот, если встать на сторону предметов, то есть если исходить от какого-либо предмета и вязать его с другим каким-либо через уподобление, то тогда симметрия явится, правда, несколько нарочитым, но действительным средством к такому установлению связи между предметами.

Но если мы возьмем и рассмотрим картины Тинторетто и спросим себя: есть ли в них какой-либо зрительный единый центр,— то у нас всегда возникнет спор между различными моментами.

Особенно, конечно, будет спор между каким-либо предметом и точкой симметрии. Этот предмет может ее победить своей вещественной тяжестью или смысловой значительностью, но все-таки мы заметим, что мы отлучаемся от него, двигаемся по картине и опять возвращаемся к нему обратно.

В иконах, например, такого путешествия не получается; там боковые области стремятся сами попасть на центр, и хотя бы в наклонной фигуре центр этот очень определенно характеризуется вертикалью.

Но в предметах, поставленных в зависимость при помощи симметрии, по-видимому, тяготение друг к другу не настолько сильно и, кроме того, никакой из них не получает какого-либо преимущества по своему положению, чтобы подчинить себе все остальные; поэтому-то и возникает путешествие с возвращениями, правда, к первоначальному исходному пункту.

Но это путешествие должно как-либо строиться, должно обладать простотой.

Как мы можем ясно увидеть, если посмотрим на схему осей симметрии, самыми активными из них становятся наклонные оси, диагонали. Поэтому естественно, что они в подобном изображении могут играть первенствующую роль.

О диагонали мы еще не говорили. Она нам почти не встречалась, если она и была в Византии, то всегда побеждалась вертикалью.

Качества диагонали стоят в ближайшей зависимости от степени осознания вертикали и горизонтали, ее качества зависят от них, поэтому в древнем искусстве, где вертикаль и горизонталь только устанавливались, диагональ и не могла иметь никаких качеств, она была бы

просто одним из неопределенных направлений, более даже неопределенным, чем другие.

Свои качества диагональ приобретает на плоскости, имеющей вертикальные и горизонтальные границы, относясь к которым она и получает определенность. На такой поверхности диагональ — одна прямая линия — тем не менее может определить плоскость.

Но рассмотрим другие ее качества. Мы видели, что вертикаль зрительна, горизонталь — двигательна, хотя и может стать осью объемной и зрительной. Диагональ тоже может стать объемной осью, но зрительной — по-видимому, никогда. Отсюда естественно спросить: статична она или двигательна, — и придется ответить на последнее утвердительно. Итак, диагональ двигательна, но мы ведь имеем две диагонали — вправо вверх и влево вверх. Различны ли их движения? Можно утверждать, что одна из них воспринимается главным образом вправо вверх, другая — слева вниз направо. Отчего это происходит, что одна кажется подъемом, другая — падением? Трудно сказать, но можно было бы поставить опыт, который подтвердил бы это.

Но сейчас это нам неважно.

Для нас существенно, что одна из осей симметрии, которая во всей системе как раз очень активна, обладает двигательным характером.

По-видимому, в связи с этим она и является тем главным путем, по которому идет движение от предмета к предмету по системе симметрии; это, так сказать, большая дорога симметрии, на которой расположены все главные центры, которым в свою очередь подчинены при помощи либо вертикалей, либо других местных диагоналей второстепенные предметы. Путешествуя по ней от пункта к пункту, зритель овладевает всем изображением, но существенно то, что это путешествие совершается туда и обратно, начинается в одном конце, поднимается или опускается до другого и опять обратно, иначе это путешествие могло бы быть бесконечным, но во всяком случае если оно и ограничено, то непринципиально, во всякой вещи оно могло бы быть продолжено, и это существенно ничего бы не изменило.

Но что же, таким образом, оказывается? Система симметрии, которая старалась объединить всю плоскость, все предметы и пришла в конце концов к тому, что все ей подвластно, что равно как раз обратному, пронизывается линией, одной из ее осей как организующей движение. Этим способом симметрия является только полем действия, на котором главным, строящим все, будет только одно диагональное направление или два перекрещивающихся. Этим в симметрию, клонившуюся к безразличию, вводится новый принцип, который ее использует в целях главного организующего движения.

Поскольку это есть организация движения в двигательную цельность, мы тут уже имеем дело с конструкцией, хотя эта конструкция возможна только на основе композиционно цельной изобразительной плоскости, а возникает она, по-видимому, в силу того, что композиционность начинает существовать как бы отдельно от изобразительности, композиционный центр оголяется и не вяжется с предметностью. Но в то же время в этом есть некоторое пренебрежение к изобразительной плоскости, которая как бы только используется для более или менее сложной двигательной стройки.



ВОСЕМНАДЦАТАЯ

ЛЕКЦИЯ

О цвете и цветовых формах

В сущности, может быть, не совсем правильно выделять цвет и цветовую форму в какой-то особый отдел, так как и в том, что мы рассматривали раньше, цвет играет часто значительную роль, но тем не менее с цветом в средства изображения и в метод изображения привходит нечто новое, в силу чего и можно выделить цвет в особый разговор и, начав с анализа цвета, прийти уже к тем формам, которые на основе его создаются.

Как можно определить цвет?

Цвет есть прежде всего качество поверхности, воспринимаемое нами при помощи зрения. Но этого мало, так как и шероховатость мы тоже можем воспринимать глазами, но представление о шероховатости не будет цветовым представлением, и в сущности не будет и зрительным, так как тут мы при помощи зрительных ощущений создаем себе представление осязательной формы поверхности на основе осязания, словом, осознаем это качество осязательным сознанием.

Итак, отсюда следует, что цвет не только воспринимается нами при помощи зрения, но, кроме того, есть качество, нами зрительно осознаваемое; цвет, таким образом, есть качество не только видимое, но и зрительное, не только воспринимаемое зрением, но и зрением непосредственно представляемое обдумыванию.

Но как, с одной стороны, это обособление помогает нам понять, что такое цвет, так, с другой стороны, не надо забывать, во-первых, что цвет есть качество, как и всякое другое, и, может быть, на полюсах цветового спектра мы и не найдем определенных границ, а обнаружим постепенный переход в качества, подведомственные не зрению; во-вторых, и само зрение, если в нем разобраться, имеет в себе различные моменты, и мы можем говорить о собственно зрительном моменте и об осязательном моменте в зрении и о многих других.

Словом, как мы это увидим дальше, раз всякое восприятие материалом своим имеет движение, какую-то пространственную и временную форму, которое только разное осознается, то и зрение в своей специфической области, а тем самым и цвет, может рассматриваться как некоторое оформление нашим сознанием воспринимаемого движения, и тем самым мы получаем аналогичные моменты с осязанием и с двигательным чувством.

И вот тогда-то мы, быть может, и сможем определить цвет — исходя

уже от общего, от соседних областей,— как форму, движение, по преимуществу, не осознаваемое таковым, а воспринимаемое композиционно, то есть не как состояние, а как непосредственное качество.

Но, как я уже говорил, нам, чтобы достигнуть этого, необходимо прежде разрушить обособленность цвета и для этого рассмотреть его как некоторое движение относительно нас, воспринимающих его.

Здесь нам необходимо оговориться: когда мы говорим о движении цвета, [то] о каком движении мы, собственно, говорим? Так называемая динамика цвета, цвет динамичный в противоположность статичному, то есть переход цвета в цвет, разбег цвета и так далее, собственно, нас сию минуту не занимает, хотя мы и должны будем в свое время разобраться в них, но движение, о котором мы будем говорить сейчас, принадлежит, собственно, так называемому статичному цвету. Этот последний род движения по преимуществу зрительного порядка, тогда как динамичный цвет, его движение — порядка скорей осязательного.

Итак, когда мы останавливаем цвет и делаем его более или менее статичным в двухмерном направлении, цвет начинает приобретать некоторые качества, которые ему как цвету по преимуществу свойственны.

Во-первых, он дает нам определенное представление о фронтальной нам плоскости, воспринимаемой нами в отношении двухмерности композиционно, то есть не построением, а непосредственно, элементарно.

Это во-первых. Во-вторых, цвет, укрепившись таким образом, получает возможность двигаться и действительно совершает движение на нас и от нас; словом, не в направлении двух измерений, а в направлении глубины или нам навстречу.

Вот это движение в глубину и нам навстречу, свойственное в отдельности разным цветам, и дает им различные свойства в нашем восприятии.

То, что мы привыкли называть тепловым различием цвета, теплыми и холодными цветовыми состояниями, будет точно так же в зависимости от движения цвета на нас и от нас.

Если мы, смотря на какое-либо затененное углубление, будем энергично проникать в глубину, чтобы увидеть цвет какой-либо поверхности, то мы получим в результате впечатление более или менее теплого цвета. Наоборот, если мы не будем стремиться в глубину, а будем смотреть рассеянным взглядом, то тот же цвет будет для нас холодным.

В примере с затененным углублением все это мы воспринимаем гораздо резче, но, собственно, то же самое мы получим и в свету, а тем более в ярко освещенном пространстве.

Что же это обозначает?

Когда мы смотрим, то мы как бы на конце луча нашего зрения имеем цветовую плоскость, которая меняется в зависимости от того, пассивны мы или активны, дожимаем ли мы эту цветовую плоскость до поверхности предмета или, наоборот, позволяем цвету самому действовать на нас, идти на нас и касаться нашего глаза почти осязательно. В первом случае цвет, уступая нам, прижимается к поверхности предмета, как бы уплощается, приобретает все большую и большую фронтальность, как бы в силу нашего зрительного нажима ощутительно обозначает поверхность предмета и, может быть, даже допускает нас в глубину своего слоя; во втором случае мы зрительно пассивны и цветовая

плоскость двигается на нас и в этом движении становится все холоднее и холоднее, а кроме того, как бы перерождается — разрыхляется, теряет структуру плоскости, пучится, как бы ложится на глаза как туман и в конечном счете может даже перейти в ощущение массы, среды, словом — воспринимается хотя и глазами, но как нечто осязательное. Вот каково движение цвета.

Мы, графики, оперирующие только черным и белым цветом, хорошо должны знать, что стоит черному цвету каким-либо способом придать движение на нас, как он становится сырым, рыхлым и холодным, и, наоборот, если ему придать движение от нас в глубину, то тот же черный цвет получает плоскостность, фронтальность и теплоту.

Итак, теплота и холод не есть только относительные понятия, не воспринимаются только один относительно другого, а есть более или менее постоянные свойства цвета.

Если мы развернем спектр и воспримем его как ряд более или менее статичных цветов, то им, каждому в отдельности, будет принадлежать движение от нас и на нас и тем самым будет принадлежать и теплота и холодность и все те свойства, которые сопутствуют той и другой.

Можно сказать, что из них средний, зеленый, будет утверждать поверхность и не будет иметь движения ни на нас, ни от нас; если мы перейдем к желтым и красным, то тут мы сможем заметить не только утверждение поверхности, но и глубину, которую мы особенно воспримем в середине цветового пятна.

Возможно, что если мы наряду со спектральными цветами будем рассматривать черный цвет, то он даст нам впечатление беспредельной глубины без передней зрительной поверхности; следовательно, будет примером цвета, самым сильным образомдвигающегося от нас. Но, так как он часто материально будет даваться нам как кроющаяся краска, то тогда [он] будет рассматриваться как пример наивозможно темного серого, и будет холодным, и будет двигаться на нас.

Но если мы от зеленого цвета перейдем в сторону синих, то здесь мы уже обнаруживаем другие тенденции: плоскость не утверждается, цвет рыхлится на нас, не имеет глубины и тем самым становится холодным; и в этом смысле, может быть, как наиболее идущий на нас, наиболее холодный мы должны признать белый цвет.

Если, возвращаясь к синему, собственно, к голубому как наиболее холодному в спектре, мы станем вводить туда красный, то есть перейдем к ультрамарину, и начнем замыкать спектральный круг, то тут мы опять можем говорить о некоторой глубине и тем самым о некоторой теплоте.

Если в связи с этим рассуждением постараться дать себе отчет: что такое нейтральные цвета,— то можно их себе представить как цвета того или другого полюса, стремящиеся приобрести качества другого полюса, что может быть достигнуто введением в них либо спектрального цвета, либо серого, черного и белого. Таким образом, при помощи смешения, утемнения или разбелки цвет одного полюса приближается по качеству к противоположному.

Нейтральные цвета, следовательно, будут тоже либо утверждать поверхность, либо давать пятну глубину, либо двигаться на нас. По-

следнее качество в нейтральных цветах мы обычно именуем тяжестью, а противоположное — мы должны были бы именовать пространственностью. Первое будет приближать их к области осязательной, второе — к зрительной.

Оставив пока рассуждения о цвете, напомним отчасти, а отчасти попробуем себе более уяснить то, как мы воспринимаем вообще все, идущее на нас, и, наоборот, все, позволяющее нам входить внутрь. Ведь вы, наверное, помните различие, которое я пытался выяснить из восприятия рельефа и контррельефа.

В рельефе самым характерным является то, что мы имеем глубину; форма не идет беспредельно на нас, а имеет переднюю поверхность, за которую не выходит и тем самым позволяет нам двигаться, начиная с этой поверхности, внутрь, причем это движение не лишает нас обладания двухмерностью, наоборот, все время подтверждает наше обладание ею.

Весь этот процесс восприятия — будь он в развитой форме или только в намеке — дает всему переживанию свой определенный тон.

Прежде всего, активность с нашей стороны. Затем как необходимое — доверчивость при входе нас внутрь, в глубину, осознание, хотя бы по одному месту, общей всему целому внутренней построенности и тем самым освобождение от чувства неоформленной материальности.

Тут надо оговорить, что беспредельное движение в глубину лишает нас всего этого, мы тогда сразу теряем и активность, и чувство оформленности трехмерной массы, и чувство глубины. Правда, может быть, мы не лишаемся чувства материальной отвлеченности, так как становимся одномерными, но во всяком случае весь тон восприятия меняется.

Совершенно другой тон имеет восприятие чего-либодвигающегося на нас.

Может быть, тут играет роль и то, что нашему глазу естественно переходить постепенно от ближнего к дальнему, а не наоборот, но только весь строй восприятия сразу совершенно меняется. Как только что-либо — предмет, масса или цвет — начинает двигаться на нас, то прежде всего мы ощущаем крепкую осязательную поверхность, через которую мы проникнуть не в состоянии, но у нас не теряется чувство, что за ней что-то есть, чего мы не можем воспринимать. И хотя мы имеем оформленную двухмерность, но в то же время не можем отделаться от ощущения, что на нас за ней надвигается нечто неведомое, неизвестное, может быть, и непостижимое, в чем отсутствует понятие формы и что как бы напирает сзади на ту двухмерность, которая нам дана.

При дальнейшей тенденции движения на нас мы как бы все больше и больше боимся, что глаза наши не уследят за тем, что на нас надвигается, и как бы взываем уже к чувству осязания, которое постепенно, как оформляющее начало и тем самым уясняющее неведомое надвигающееся, входит на смену зрению и переносит это, уже ставшее зрительно непостижимым, в другое — осязательное, пространство, в котором эта форма становится, может быть, сразу и знакомой и безопасной, но, как вы, конечно, уже знаете, поверхностной, двухмерной, а

за оформленной поверхностью всегда будет присутствие неведомого, неоформленного.

Но если, встречая надвигающееся на нас, глаз не передаст оформляющую инициативу чувству осязания, а сам себя сочтет за осязательный орган, то двигающаяся на нас поверхность начнет постепенно терять свою оформленность, перерождаться, рыхлиться, раскрываться, обнаруживать то, что за ней; и тогда, когда она раскроет свое нутро, как бы вывернувшись, мы там не найдем пространства, которое могли бы ожидать, а массу, в лучшем случае среду, не имеющую для нас определенного строя, в лучшем случае — разве зернистость. Но, таким образом, то неведомое, которое на нас надвигалось, заслоненное поверхностью, при разрушении, раскрытии этой поверхности превратилось в массу, в среду и тем самым не стало нам ведомым. (Ощущение таково, что всё ее лицо, весь строй скрылся от нас внутрь каждого зерна, которое мы воспринимаем только с внешней стороны.)

Итак, движение на нас какой-либо формы, воспринимаемой зрительно, проходит через стадию оформленной двухмерности и разворачивается в ощущение неоформленной среды или массы. Словом, так или иначе, в большей или меньшей степени мы все время имеем дело со зрительно неведомым.

В силу всего сейчас сказанного является, может быть, некоторым благодеянием для глаза или во всяком случае облегчением, когда форма, двигающаяся на нас, начинает одномерно оформляться, но обратно перспективной одномерности — тоже по лучу зрения, но не от нас, а на нас, что мы наблюдаем в контррельефных построениях при помощи светотени, хотя бы в помпейской живописи. Глаз тогда, пользуясь зрительным лучом как некоторым стержнем, можем уже, правда, не зрительно, а двигательно, оформить воспринимаемую массу.

Итак, как я пытался здесь выяснить, то обстоятельство — будет ли плоскость или какая-либо форма давать нам возможность двигаться в глубину или, наоборот, будет [ли она] иметь тенденцию двигаться на нас — придаст всему зрительному восприятию совершенно различный тон.

Различие теплоты и холода в цвете будет как раз связано с этими принципиально разными восприятиями поверхности.

Обратимся теперь опять к цвету. Если мы возьмем материальный цвет, то есть краску, то мы знаем, что в [зависимости от способа] наложения ее самое впечатление цветное может очень и очень измениться.

Способ наложения, который меняет таким образом характер цвета, называется фактурой.

Оттенки фактур могут быть очень различными, но можно с определенностью наметить какой-то фактурный центр и движение от этого центра в двух противоположных направлениях, к двум совершенно различным целям.

Центром можно взять такое обращение с цветом, которое, лишив поверхность каких-либо осязательных свойств, тем самым дает цвет наиболее зрительно, наиболее отвлеченно от всех других чувств. Примером такого цвета может быть акварель.

От этого центра мы можем двигаться в сторону осязательной обра-

ботки, и тем самым, давая поверхности осязательную реальность, мы глубинный цвет сделаем поверхностным (пример черного), а поверхностному, холодному, двигающемуся на нас придадим еще большую осязательность.

Таким образом, идя в эту сторону, оказывается, что, утяжеляя осязательно поверхность фактурой, мы тем самым холодность цвета усиливаем и переводим качество зрительное в качество осязательное. Но мы можем двигаться и в другую сторону. Когда эпохе, оперировавшей теплыми цветами, в тепловом полюсе спектра нужно было взять теплее теплого, тогда пользовались в живописи лессировкой, то есть клали один слой, а на него другой, просвечивающий, и таким образом получали то, что хотели. Что же тут происходило? Оказывается, желая взять наиболее теплый цвет, усиливали качество теплого цвета, то есть глубину, воспроизводили ее механически. В нашем современном смысле такое манипулирование, может быть, и не должно называться фактурой, так как современность уходит как раз от зрительности и обращается к осязательности, поэтому и занята не усилением механическими способами пространственности или зрительности цвета, а, наоборот, усилением, изменением поверхности, холода поверхности и осязательности.

То, что сказано выше, может идти за выяснение понятия фактуры. Но нам, собственно, не это важно в настоящий момент.

Мы видим, таким образом, что на теплом и холодном полюсах цветового спектра мы, помогая себе механически и, собственно, меняя пространственную и временную форму поверхности, усиливаем как тепловые, так и холодные свойства цвета.

Таким образом, мы как бы видим подоплеку цветового качества, которое, в сущности, обнаруживается для нас тоже как своеобразно выраженная пространственная и временная форма поверхности, как такая форма, которая принципиально не отличается от осязательных поверхностей, которые ведь тоже и с особенной ясностью есть пространственные и временные формы.

Если бы углубить это сходство, эту общую принципиальную подоплеку, может быть, можно было бы надеяться найти общий язык со слепыми и объяснить им, что такое цвет.

Но, оставив эти мечты, исполнение которых нам не под силу, мы во всяком случае должны выяснить, что мы приобрели в течение этого рассуждения.

Из вышесказанного для нас установилось, что цвет можно рассматривать как некоторую пространственную и временную форму поверхности, чем она принципиально не отделяется от формы какой-либо осязательной поверхности. Таким образом, мы как бы сделали обобщение, некоторую принципиальную нивелировку.

Но закруглив все рассуждение, мы должны вернуться к вопросу: что же, собственно, делает цвет цветом. Предположив, что цвет есть только пространственная и временная форма поверхности и, следовательно, время и движение в нашем восприятии цвета участвуют, и, собственно, восприятие цвета и есть организация этого движения в форму, мы тем не менее цвет воспринимаем как абсолютное качество, в котором отсутствует всякая относительность.

Таким образом, цвет будет наибольшим композиционным достижением зрения, то есть когда мы движение, дающее какую-то форму материи, воспринимаем как материальное качество, совершенно непосредственно нам данное.

Из всего предыдущего следуют два очень интересных вывода, которыми мы займемся в дальнейшем. Во-первых, что мы при помощи организации движения можем дать символ цвета, как это мы делаем в графике.

С другой стороны — все цвета вместе и каждый в отдельности, как-то: красный, желтый, зеленый, синий, черный и белый — в своем чистом зрительном виде и поэтому как бы лишённые грубой материальности являются сами по себе глубоко символическими во всех отношениях, так что мы чему-нибудь невидимому, незрительному, как, например, тьма или солнце или что-либо другое, тем не менее можем дать свой цвет и им выразить ту пространственную и временную форму чрезвычайно лаконично, композиционно и отвлеченно от всякой материальности.

[1921]—1922



Методическая записка к курсу «Теория композиции»

Курс теории композиции возник на почве практических занятий.

Преподавая студентам формальные дисциплины, необходимо было разобраться в терминологии и в объеме и содержании понятий, связанных с формальными дисциплинами.

Отсюда и специфическое название курса.

Термин «композиция», малоупотребительный теоретиками-искусствоведами, наоборот, чрезвычайно употребителен практиками искусства, и так как курс этот ведет происхождение от практических дисциплин, то этим объясняется его наименование.

Курс этот ранее читался на графическом факультете и поэтому касался главным образом принципов плоскостного изображения. Этот год впервые он читается и для живописцев и для скульпторов и поэтому должен был быть пополнен в сторону объемных дисциплин и большего внимания к вопросам цвета.

Переходя к содержанию и методу курса, я прежде всего должен оговорить, что термины, мною для выяснения употребляемые, могут быть, если это будет необходимо, заменены другими, важнее выяснить, что под этими терминами понимается.

Объектом рассмотрения и изучения в курсе теории композиции является форма, но, употребляя этот термин, мы не предполагаем обычно противопоставляющегося ему термина «содержание». Нам пред-

ставляется, что такое разъятие целого художественного [произведения] на две распадающиеся части методически неправильно и ведет к тому, что художественное произведение как таковое убегает от исследования.

В таком случае форма рассматривается как средство, причем это средство как бы получает свое специфическое содержание — «идеология средств», и отдельно рассматривается содержание, которое без скачка не может стать формой.

Нам представляется, что в художественном произведении все может рассматриваться как форма и, в свою очередь, все может рассматриваться как не форма, то есть не по цельности восприятия, а как материал, методом какой-либо науки.

Под формой мы хотели бы понимать художественное произведение в целом (включая сюда и сюжет, и тему), рассматриваемое с точки зрения целостности восприятия. Поэтому, если и противопоставлять форму чему-либо, то не содержанию, так как форма должна иметь присущий ей смысл, а материалу, который противопоставляется ей как форме и который данная форма включает, которым она обуславливается и который она оформляет.

Правда, понимание материала как совершенной бесформенности тоже невозможно.

Анализируя форму, курс рассматривает все элементы художественного произведения, как-то: технический материал, форму поверхности, технические средства, условия восприятия, тему, сюжет,— и старается выяснить, как эти моменты друг на друга влияют, друг друга обуславливают и, в конце концов, *волею художника (в широком смысле слова)*, стремящегося к цельному восприятию и к цельной организации материала, оформляются как цельная художественная форма.

Подвергая все эти элементы анализу, курс этот имеет задачей выяснить, каким образом, например, доска, или холст, или стена, с присущей им геометрической формой и материалом, превращаются в различные изобразительные поверхности, обуславливающие свой, присущий им изобразительный метод.

Главной темой курса, таким образом, будет выяснение характера цельности художественной формы.

Центральными понятиями этой темы являются понятия композиции, композиционной цельности, и конструкции, конструктивной цельности.

Каждый термин, каждое понятие при его выяснении обнаруживает тенденцию к движению, как бы понимается во времени (не историческом); понимаемое динамически, оно переходит в другое понятие, ему противоположное, но вместе с тем с ним связанное. Дальнейшее движение понятия в ту и другую сторону приводит нас к абсурдным пределам и, таким образом, дает границы данной паре понятий. Таковы, например, связь и противоположение понятий конструкция и композиция, двигательное и зрительное представление, предмет и пространство, вчувствование и абстракция и другие. Всякая художественная форма, будучи в одно и то же время и противоречивой и цельной, включает их и связывает, но они все время противоборствуют одно другому. Усиление композиционного момента ущербляет конструктивный, и наоборот. Но, с другой стороны, попытка отказа от одного

полюса и всецелое устремление к другому бросает нас к абсурдному пределу и вместо композиционной формы дает пассивное зрительное ощущение, а вместо конструктивной — движение как материал.

Таким образом, каждое понятие и каждая форма рассматривается курсом как бы в движении, во времени (не историческом), ограниченном, правда, пределами художественной формы, так как вывод понятия за данные пределы приводит нас к отрицанию нашей темы.

Кроме того, каждое художественное целое можно, в свою очередь, рассматривать как метод, и мы можем говорить о различных методах изображения и о их цельности. Причем такое рассмотрение искусства понимает его, с одной стороны, как особый художественный метод познания, а с другой — как метод организации материала.

Эти оба понимания имеют то же отношение, как и конструкция и композиция, — переходят друг в друга и связаны, одно — с композиционным полюсом, другое — с конструктивным.

Таким образом, курс теории композиции рассматривает все моменты художественного произведения как форму и все произведение в целом как цельную форму, выясняя, как одно другое обуславливает и одно с другим связано.

Учет какого-либо момента как условия изобразительного метода, как влияющего на характер цельности художественной формы и на цельность восприятия — вот задача курса.

Но в силу того, что ничто не может быть выделено как средство, невозможны и рецептурные выводы, дающие механический подход к художественной форме; и воспитательной целью курса можно считать выработку в студенте определенного, сознательного и на опыте основанного взгляда, что всякая форма меняется в зависимости от материальных и других условий восприятия и изображения: темы, сюжета, заказа потребителя; и, следовательно, на практике всякое художественное изображение каждый раз есть нечто новое, так как совершенно одинаковых условий возникновения художественной формы не бывает.

Но последнее, предполагая бесконечное число методов изображения, в силу предельности самого искусства, не может отрицать типы изобразительных методов. И курс должен преподнести слушателям описание и анализ типов изобразительных поверхностей, типичные изобразительные методы.

Кроме вышесказанного, считаю необходимым указать на следующее: метод рассмотрения художественного произведения как цельной формы занят раскрытием понятий; с другой стороны, [он] может быть понят как экспериментальный метод, так как оценка каждого явления, входящего в художественное произведение как форму, может рассматриваться как художественный эксперимент, экспериментирующий различными материалами, условиями восприятия, темами или сюжетами в их влиянии на создание художественной формы.

Поэтому-то возможно при работе с натуры преподавание принципов композиции, [основанное] на учете различных условий восприятия. Изменение условий даст нам различные методы, разные по характеру цельности и разные по результатам.

Эксперимент будет ставиться субъективно, но так как восприятие

внешнего мира для всех более или менее общее, то он будет иметь и объективный результат.

Это что касается метода исследования, а теперь о методе преподавания.

В курсе теоретические рассуждения перемежаются с показом репродукций живописных, графических и скульптурных произведений.

Теоретические положения иллюстрируются произведениями различных эпох. Причем историческая последовательность иногда оказывается параллельной развитию какого-либо понятия, а иногда к одной теме приходится привлекать памятники различных эпох.

Развитие темы курса от методов осязательных — в древние эпохи, к методам зрительным соответствует исторической последовательности. [...]

С вопросом о литературе дело обстоит так.

Фундаментальных книг, рассматривающих вопросы композиции, нет, и приходится обращаться либо к мелким брошюрам, либо вообще к литературе по формальным вопросам.

Считаю возможным рекомендовать следующие книги:

1) [В.] Гаузенштейн. «Искусство и общество» и другие.

Мне представляется, что достоинством данного писателя является попытка подойти к психологическим и общественным моментам с точки зрения типа их цельности, с точки зрения формы.

2) А. Гильдебранд. «Проблема формы в изобразительном искусстве».

Автор пытается анализом формы выяснить то, как она организует восприятие, и, следовательно, трактует о цельности формы. Его можно упрекнуть в некотором отвлеченном рационализме; так, моменты массы, материала, словом, все чувственные моменты им очень мало учитываются, и, имея личное тяготение к искусству Ренессанса, он только на его опыте строит свою теорию и поэтому упускает целый ряд изобразительных методов, целый ряд типов рельефов.

3) [Н.] Wölfflin. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft *.

4) Карл Фолль. «Опыты сравнительного изучения картин».

Очень осторожная, но ценная книга и по методу и по выводам.

5) [W.] Worringer. Abstraction und Einfühlung.

Книга, освещающая вопрос о контрастном развитии восприятия, а вместе с тем и формы.

Затем целый ряд русских книг и статей, трактующих о формальных вопросах.

[1924—1925]

* Точное название: Die kunstwissenschaftliche Grundbegriffe (Прим. ред.).



Методическая записка к курсу «Теория композиции»

№ 2

Считая, что записку к теории композиции, читанной на живописном факультете, необходимо сохранить как общее введение в метод, добавляю, кроме того, специальную. Общее введение, как мне кажется, выясняет вопрос о методе исследования, а специальная записка должна дополнить общую частными добавлениями и, кроме того, выяснить метод преподавания и объем курса с его специальным уклоном.

§ 1. Курс этот, как мне кажется, должен отвечать на два момента: во-первых, теоретически подвести к специальной композиции, во-вторых, дать общее образование по теории композиции, что, несомненно, очень важно. Общий подход к теории композиции может расширить точку зрения на специальную композицию и дать возможность смотреть на нее не как на некоторую техническую провинцию, а как на большое искусство, входящее как равное в семью других искусств.

Кроме того, общие вопросы по теории композиции, затрагивающие объем, пространство и т. п. и как будто касающиеся только скульптуры или архитектуры, важны и для текстильщика в силу того, что мы сейчас в жизни все время встречаемся с практическим синтезом искусств, а текстиль также синтезируется с архитектурой и с объемом человеческой фигуры. В этом смысле теория композиции в самых общих чертах подводит и к пониманию одежды, так как формально вопрос об одежде в значительной части есть вопрос об объеме.

Итак, курс, по-видимому, должен включать в себя и общие моменты и специальный уклон.

Относительно специального уклона я должен оговориться, что, будучи очень мало знаком с текстильной продукцией, с условиями ее потребления и с условиями производства, я обещаю только постепенно формально осмысливать все эти моменты.

§ 2. Но необходимо тут же сказать, что все эти социальные и производственные условия, конечно, чрезвычайно важны и только через формальное осмысливание их мы и можем подойти к композиции; сюда, конечно, относятся и тема и сюжет.

В этом смысле мне хотелось бы сразу оговориться и вывести из употребления данного курса термин «декоративный» как термин порочный, вносящий недоразумения и позволяющий относиться к целому ряду художественных задач как бы легкомысленнее, чем в других случаях.

Как мне кажется, этот термин возник на почве девятнадцатого века, где иллюзионистическая живопись не могла признать реальность, смысл и тему за плоскостным изображением и, в частности, за орнаментом, что и привело к так называемой стилизации или условному изображению.

В силу вышесказанного мне и кажется полезным отказаться совершенно от этого термина и весь курс строить на искании смысла всех тех моментов формы, с которыми мы встретимся.

Все условия нашего изображения должны быть учтены как создающие и влияющие на смысловое значение окончательной формы. Это касается сюжета, темы, но это же касается и других моментов, как-то: условия потребления, условия восприятия. И если всякое искусство может ставить перед собой задачу, с одной стороны, что-то изобразить (сюжет), а с другой — что-то организовать, то и последняя задача также имеет определенное смысловое устремление. Текстиль как искусство в очень большой степени занят организацией текстильной поверхности.

Причем и здесь, конечно, перед нами [встает] вопрос о смысловой организации, то есть об организации, имеющей определенное значение.

Задача сделать поверхность или через нее всю вещь более реальной, согласно со всей формой поверхности — объем ли это или пространственное целое, и есть, как мне кажется, наиважнейшая задача текстильного художника, а не украшение или декоративный момент. Задачей является сделать поверхность существующей в определенном только отношении и тем определеннее организующей наше восприятие. Конечно, как частный случай может быть задача и лишить поверхность какого-либо существования во всех или в каких-либо отношениях. Поэтому, как я уже говорил, должны быть учтены все условия изображения, как-то: средства, условия восприятия, тема, сюжет, назначение и материально-бытовая форма поверхности.

§ 3. Курс теории композиции ставит перед собой задачу исследования различных изобразительных поверхностей, но поверхности зрительно-пространственные (какова, например, поверхность станковой картины), с которыми необходимо познакомиться, может быть, не занимают в данном случае центра нашего внимания, а центральными в нашем специальном курсе являются двигательные и зрительно-осознательные поверхности, словом — более плоскостные и менее иллюзорные. Между прочим, здесь интересно указать, что двигательные поверхности, являющиеся в древности реалистическими, в девятнадцатом веке теряющие реальность в соседстве с иллюзорными поверхностями, теперь, после импрессионизма и кубизма, опять приобретают реальность.

Поэтому, разбирая последовательно двигательно-осознательный тип поверхности, затем двигательно-зрительный и зрительный, необходимо будет подробнее остановиться на первом и втором разделе и здесь выяснить возможно большее количество видов этих типов поверхности.

§ 4. Весь курс, на который отпущено тридцать часов, будет разбит на лекции и на часы лабораторной проработки теоретических положений на изобразительном материале, причем и во время лекций должны быть показаны репродукции с различных произведений, причем большая часть из них должна принадлежать к текстильной продукции.

Думаю, что две лекции подряд должны быть посвящены теории и затем одно двухчасовое занятие должно быть посвящено анализу произведений.

Таким образом, мы будем иметь десять теоретических лекций и пять занятий лабораторных.

Круг вопросов, который должна затронуть программа, следующий:

1) *Введение. Общее определение искусств и отношение их друг к другу.*

Пространственность, изобразительность и зрительность.

Методы восприятия и формы. Двигательное и зрительное восприятие, противоречивость того и другого и тяготение друг к другу.

2) *Конструкция и композиция.* Двигательное представление и зрительное представление, предмет и пространство, вчувствование и абстракция. Противоположность, полярность и тяготение друг к другу этих [представлений].

3) *Типы изобразительных поверхностей.* Средства изображения и материально-бытовая форма поверхности.

4) *Графическая форма.* Форма различных линий, кривые и прямые, концы линий, пересечения и параллельные линии. Вертикаль, горизонталь и диагональ.

5) *Цветовая форма.* Цвет локальный (профильный), цвет объемный и цвет пространственный.

Форма цветового пятна, введение в орнамент.

6) *Двигательные поверхности и их свойства:* двигательность, беспредельность, плавность и двухмерность. Различные виды подобных поверхностей.

7) *Двигательно-зрительная изобразительная поверхность и ее свойства:* определенная зрительность, ограниченность, плоскостность и равномерная глубина. Виды двигательно-зрительных поверхностей.

8) *Зрительная изобразительная поверхность и ее свойства:* зрительный центр, ограниченность, сферичность. Виды зрительных поверхностей.

9) *Общий обзор конструктивных и композиционных методов.*

10) *Тематика изобразительных поверхностей.*

Считая этот круг вопросов общей грубой наметкой, я думаю, что их можно включить в десять лекций, которые и перемежать практически-лабораторными занятиями. На последние остается десять часов, и в эти часы и должна происходить лабораторная проработка теоретических положений и формальное осмысливание текстильных предметов.

[1926]





Об изобразительных поверхностях

1. На метод изображения влияют сюжет, тема, средства изображения, форма восприятия и материальная форма изобразительной поверхности. Следовательно, методов изображения может быть бесконечное множество, но в силу того, что область художественной формы имеет пределы, мы можем говорить о типичных методах изображения, о типах изобразительных поверхностей.

2. Моменты двигательный, осязательный и зрительный участвуют во всяком методе восприятия, но в зависимости от мировоззрения и мироощущения (аналогично методу познания) эпохи — и метод восприятия, и метод изображения эпохи может быть либо более двигательный, либо более зрительный, либо уравнивающий эти два момента в двигательно-зрительном восприятии.

Двигательно-осязательная поверхность

1. Эпохи, воспринимающие более двигательно-осязательно, главным методом пространственных искусств имеют скульптурный объем.

2. Эпохи, воспринимающие двигательно-осязательно, изображая на плоскости или поверхности, изображают плоскостно. Это происходит от того, что в двигательном восприятии нет ни точки, ни плоскости зрения и поэтому нет контраста двух измерений к третьему. Воспринимающий двигательно воспринимает вещь со всех сторон и в изображении не отмечает своего пространственного положения относительно вещи, а изображает ее типичными профилями, соединяя их в один функционально цельный организм, могущий функционально жить на изобразительной поверхности. Кроме того, воспринимающий двигательно-осязательно очень конкретно берет самую поверхность и поэтому сразу понимает ее не как пустоту, а как конкретное пространство, либо как землю, либо как профильное функциональное пространство.

В таком методе изображения искусство познающее и искусство организующее почти сливаются: изобразить человека — значит создать человека (фетиш).

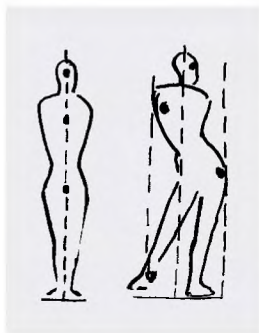
3. Типичной формой двигательно-осязательной изобразительной поверхности будет поверхность объема или безграничная плоскость, края которой не попадают в поле зрения и воспринимаются во времени, аналогично самому методу восприятия. Отсюда двигательно-осязательную поверхность можно определить как двигательно воспринимаемую, как безграничную, как по преимуществу плавную поверхность и как наиболее плоскостную, двухмерную.

4. Воспринимая двигательно во времени, художник и изображает во времени, заставляя и зрителя как бы по строкам читать изображение, воспринимая все через организованное движение. Но в то же время уже и на двигательной поверхности художник стремится к одновременности восприятия; и симметрия является такой организацией движения, которая дает возможность сразу двигаться в разных направлениях, одновременно быть в разных точках поверхности.

Двигательно-зрительная изобразительная поверхность

1. Стремление к более цельному, к более одновременному восприятию ведет к более зрительному методу изображения. На изобразительной поверхности это выражается в ритмическом усложнении симметрии, в движении осей объемов и осей симметрий в сторону в перпендикулярном направлении, что дает бóльшую цельность поверхности и, через подобие точек объединяя всю поверхность, делает ее более одновременной в нашем восприятии. Кроме того, этим она уже оформляется как правильная плоскость. Примером может быть контрастное расположение весовых центров в человеческой фигуре, стоящей на одной ноге с другой облегченной. То, что ранее было осью объема, стало осью равновесия. Но, кроме того, мы можем понять движение весов вправо и влево как движение оси вправо и влево, что создает обрамление данной фигуре и организует ее как плоскостно-зрительную цельность (рис. 1).

Рисунок 1



2. Изображение на двигательно-зрительной изобразительной поверхности дает, таким образом, уже изображение на плоскости зрительно цельной, ограниченной вертикалью и горизонталью и могущей развивать глубину как контраст двум первым измерениям. Глуби-

на создается как бы движением передней плоскости по третьему измерению.

3. Таким образом, двигательно-зрительный метод изображения есть проекционный метод, отмечающий мою плоскость зрения (если не точку), связывающий предмет с определенным изобразительным трехмерно оформленным пространством. Причем существенно противопоставление изображения нам как стоящим перед ним.

4. Двигательно-зрительная изобразительная поверхность пытается дать равновесие этих двух моментов — объемной двигательности и зрительности. Отсюда и в разрешении глубины, в построении рельефа мы имеем как бы два типа: объемный рельеф и пространственный рельеф. В первом случае рельеф строится, главным образом, движением на нас масс предметов и изобразительная поверхность является задней плоскостью в рельефе, с которой связаны весовые центры предметов (рис. 2).

Во втором случае рельеф строится по глубине продвижением передней плоскости по третьему измерению (рис. 3).

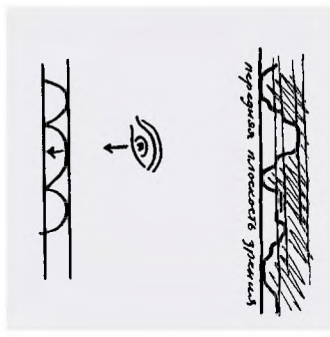
[Вторая пол. 1920-х годов]

Рисунок 2



Объемный рельеф
Чертеж в разрезе
Объемный рельеф

Рисунок 3



Пространственный рельеф
Чертеж в разрезе
Классический рельеф

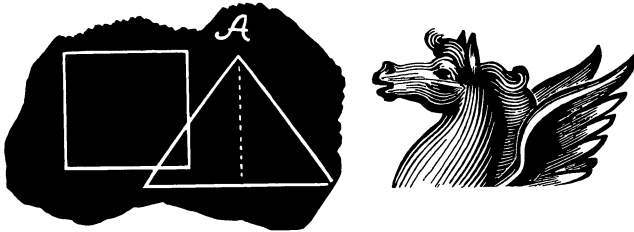


Схема взаимоотношений конструктивного и композиционного Определение понятий «конструкция» и «композиция»

1) Конструкция и композиция полярны и имеют своими пределами: первая — отвлеченное представление формы, вторая — зрительное впечатление.

2) Конструкция строится на двигательных представлениях, композиция — на чисто зрительных.

3) Конструктивное изображение есть изображение предмета; в абсурдном пределе — ощущение движения времени. Композиционное изображение есть по преимуществу изображение пространства и в абсурдном пределе приходит к зрительно пассивному пятну.

4) Искусство всегда стремится пронизать конструкцию композицией и композицию конструкцией. Искусство всегда имеет в виду оба полюса с пересиливанием одного другим. При отказе от одного из полюсов приходим к абсурдному пределу, который характеризуется как натурализм.

Схема

	Представление		Представление	
Движение и время как материал	Отвлеченное представление формы	Искусство	Образ	Зрительное пятно
	Вещь		Пространство	Воздух
	Двигательность		Зрительность	Пассивная зрительность
	Конструкция		Композиция	
	Ощущение		Ощущение	

Это схема взаимоотношений композиции и конструкции на изобразительной поверхности.

...
3) Искусство стремится к объединению абстрактного и конкретного и в своей работе зрительное впечатление наполняет формальным содержанием, создавая зрительный образ (так в живописи), и абстрактному двигательному представлению дает реальность в мускульно-дви-

гательном, осязательном и, наконец, зрительном чувстве, стремится привести их к зрительному образу (так в скульптуре).

Оба момента антиподны, но искусство стремится их объединить.

Определение понятий «конструкция» и «композиция»

1) Чисто зрительное восприятие, имеющее в результате зрительный образ, основывается на движении, как и всякое восприятие, но движение в чисто зрительном моменте не осознается как таковое в силу того, что оно организовано в цельность, дающую возможность осознать движение и время как одновременность. Эта цельность формы движения возможна главным образом в зрении в силу бинокулярности, которая сама по себе дает возможность одновременности различных моментов.

2) Но цельность организации движения бывает различной. В одном случае мы осознаем движение как движение и всю систему как сумму сил, цельно выражающуюся либо в функции, либо в равновесии. В другом [случае], как уж сказано, при помощи организации движения линия, плоскость и трехмерность завоевывается как статика и осознается как одновременность. Линия, плоскость и трехмерность осознается как цельное элементарно данное.

В первом случае мы имеем конструкцию, во втором — композицию.

Итак, конструкция в изображении есть организация воспринимающего движения в целостную систему, причем движение осознается как движение.

А композиция есть изображение в собственном смысле, то есть приведение воспринимающего движения или времени к зрительному образу, причем движение и время осознаются как одновременность.

[Вторая пол. 1920-х годов]



Приложение

«О цвете и цветовых формах»

Запись лекции В.А.Фаворского

Момент цвета важен в живописи и играл всегда, как и сейчас, громадную роль. В XIX веке является на сцену момент графики и становится доминирующим в искусстве. Это означает, что вся область искусства не цельна.

После эпохи Ренессанса уже происходит раскол в живописи. До Ренессанса и в его период главную роль играла монументальная живопись, что, конечно, заставляло художников считаться с известными условиями и требованиями. Но после Ренессанса уже главную роль

играет станковая, а не монументальная живопись. Объясняется это тем, что она дает больше возможностей в смысле передвижения, а затем прельстила и возможность иллюзорности в живописном решении. Переход к станковой картине и ее возможностям привел художников впоследствии к тому, что они утратили чувство изобразительной плоскости, стенопись же говорила только о ней. В этот момент цвет играет роль чего-то отвлеченного и первенствующее значение отдается линии. Таким образом, к XIX веку монументальная живопись переродилась окончательно в картину.

Есть две ереси: живописная и графическая. В первой главную роль играет глазной аппарат; во второй, абсолютно отказавшейся от цвета, все решения сводятся к линии, чем выражается объемность и т. д. Тут выдвигается момент: изображать предмет как мы его знаем, а не как его видим.

Одномерность нами воспринимается спокойно. Двухмерность — уже строится, а трехмерность — как бы подразумевается. Построение двухмерности по движению линии еще не создает ее; двухмерность создается лишь тогда, когда она будет продолжена вправо или влево (в сторону ее). Реальность в графике восстанавливалась раскраской. В XVII веке появилось ложное понимание живописи — «панживопись», то есть обоюдное совмещение хорошего рисунка с прекрасной живописью, и был выдвинут лозунг: «Рисунок — Микеланджело, краски — Тициана». Это движение, в случае удачи, породило бы ложную реальность вещей, в то время как искусство требует выявления той или другой стороны вещей, наиболее значительной в сравнении с другими.

Масса есть известная потенция материала. Форма — оформление массы. В основе выявления формы — движение (линия, шар). Поверхность цветовая будет формой исключительно композиционной, будет моментом всякой формы и разложена быть не может. Отсюда у нас возникает впечатление, как будто мы встречаемся с самой реальностью.

Нужно знать различие: цвет как масса и цвет как форма. Греки под цветом понимали моменты: осязательный, зрительный, фактурный и т. д., поэтому у них возник правильный, конкретный, подход к цвету.

Анализ цвета. Цвет мы делим на теплый и холодный, на легкий и тяжелый. Осязательный момент чувствуется при легком и тяжелом цвете. Здесь играет роль еще и фактура. Надо различать две фактуры: пространственную и простую. Холодные цвета будут более тяжелыми, чем теплые. Чем пространственнее теплый цвет, тем он теплее (лессировочнее).

Что такое теплый и холодный цвет? Качество проникновения [света] в слой цвета дает различие качеств теплого и холодного цвета. Активное действие на цвет дает его теплоту, а пассивное — холодность. Примером цветовой формы является картина Клода Моне «Завтрак на траве», а примером цветовой массы — его же «Лондонский туман». Встреча теплого и холодного цветов дает зрительную плоскость. Теплый цвет всегда находится в центре, а холодный — по бокам, по краям. Теплому цвету мы как бы доверяемся, холодный же — прорывается на нас.

Цветовая форма очень сложна и трудно поддается анализу.

Цветовая фактура разделяется на две: пространственную и осязательную. Холодный цвет тот, который активен на нас, а теплый — тот, на который активны мы.

Существует три типа цветовых форм: цвет поверхностный, цвет объемный и цвет пространственный (все это будет цветовой формой).

Цвет поверхностный. В скульптуре или в каком-нибудь объеме цвет будет играть роль качества поверхности, он будет служить как бы иллюстрацией этой поверхности. В живописи этот цвет будет локальным, дающим цвет поверхности предмета. Такие цвета будут всюду иметь дело с объемом (в архитектуре он очень применим), так как они существуют как характеристики предметов.

Цвет объемный. Если мы возьмем спектр, то увидим там, что один цвет переходит в другой; мы получаем движение из одного цвета в другой, получаем разбег цвета по поверхности. Это движение только двухмерное, и оно может сжать рельеф и дать форму плоскостной.

Цвет пространственный. Движение пространственного цвета происходит уже не по поверхности, не по второму измерению, а в глубину — по третьему измерению: движение от нас и на нас. Выражением такого типа цвета будут теплые и холодные цвета.

Возвратимся к поверхностному цвету; в нем надо различать: теплый и холодный, рыхлый, тяжелый и т. д. Есть тяжелые цвета, дающие поверхность, борющиеся со светотенью, особенно красный, который съедает тень; он настолько массивен и конкретен на поверхности, что свет на него не реагирует. В Греции цвет воспринимался чрезвычайно конкретно, в силу чего он преодолевал борьбу со светом и сжимал форму. Уничтожение поверхности можно получить окраской рыхлой или легкой.

В живописи цвет сохраняет те же свойства, что и в архитектуре и скульптуре. Часто под локальностью подразумевают натуральную окраску предмета: если цвет совпадает с натуральной окраской — значит он локальный. Такой взгляд ложен. Локальный цвет может быть и отвлеченным от зрительного момента, но выражать должен те же функции предмета и даже острее; примером может служить персидская миниатюра, где локальный цвет брался отвлеченным от зрительного момента. Локальному цвету присуще выражение объема, пространственности, поверхности, легкости, тяжести и т. д. ... Третьему типу локального цвета присуща не только характеристика и зрительный момент предмета, но и наше отношение к предмету; тем самым оно приобщает нас к какому-то пространству. Например, Дюрер часто в своих вещах делал фон черным, тем самым он выражал пространство цветом, видимым нам, но абстрактным. У него есть как бы характеристика пространства и нашего отношения к этому пространству.

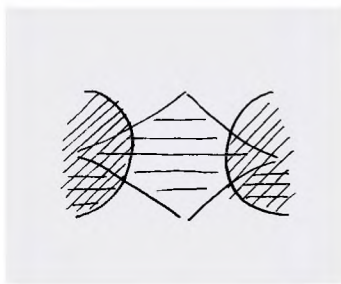
Всю живопись можно разделить на два периода: на теплый и холодный. Первый период — теплый, это примитивисты, венецианцы, Ренессанс и даже немного позднее. Второй период — холодный, вернее, характеристика пространства теплым и холодным цветом; это эпоха XVII—XVIII веков, импрессионисты и весь XIX век, где тень характеризовалась холодным цветом, а свет — теплым.

В скульптурном рельефе и вообще в скульптуре в задачу не входит достижение приближения к зрителю задней плоскости. Здесь есть

только стремление дать отсчет от передней плоскости в глубину (до определенной границы). В противоположность скульптуре, в живописи это движение задней плоскости возможно и должно, так как свойства цветов теплого и холодного дают нам такую возможность. В первом периоде живописи (теплом) — движение существует только как движение от нас, тень характеризуется не только холодным цветом, но и теплым (Рембрандт, Тициан и другие). Во втором периоде (холодном) — импрессионисты и другие — тень уже характеризуется холодным цветом, а свет — теплым, и, таким образом, получается, что задняя поверхность движется на нас, а передняя — от нас, в результате чего мы и имеем тут дело с обратной цветовой перспективой.

При постройке фактуры предмета мы пользуемся или спектральными, или нейтральными цветами (например, в персидской миниатюре — характер воды, сабель и прочее).

В объемном цвете глубины быть не может; он будет иметь лишь два движения по поверхности — в ширину и в высоту. Примерами объемно-цветового решения могут служить картины Рубенса «Юпитер и Юнона» и Момпера — «Пейзаж» (Музей изящных искусств). Здесь



Объемный рельеф
Чертеж в разрезе



Пространственный рельеф
Чертеж в разрезе

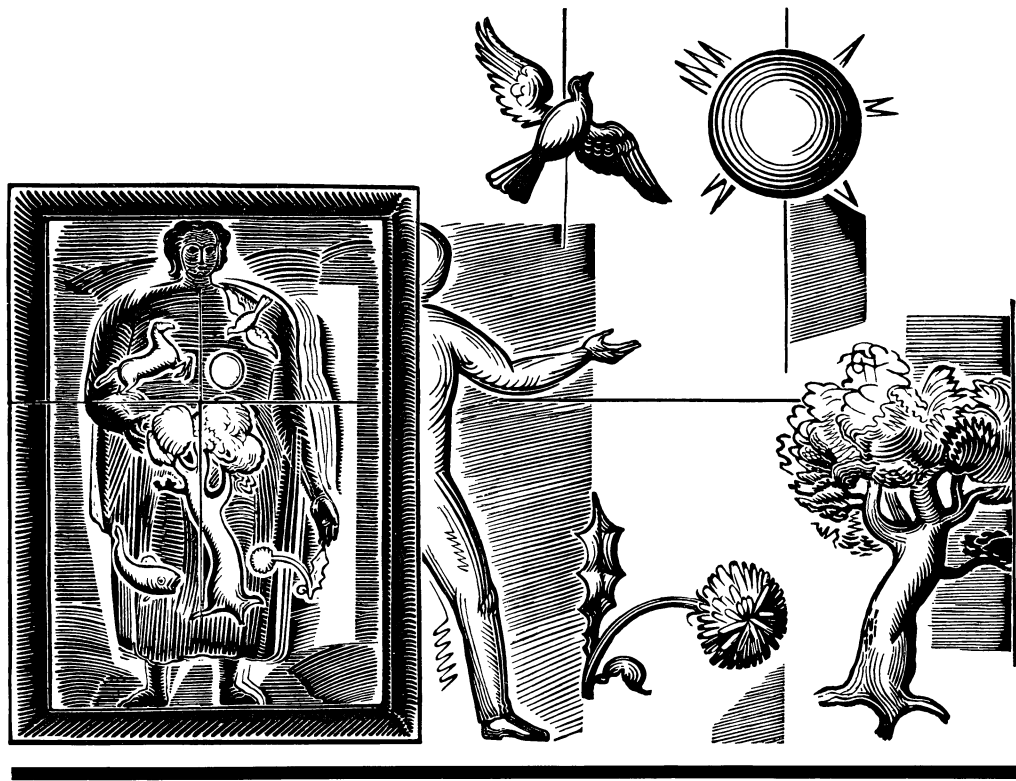
боковые формы — теплые и тяжелые — хорошо характеризуют поверхность, но и имеют большой объем; средняя же часть очень тонка и легка по цвету, а кроме того, в силу этого она кажется то тончайшим слоем, лежащим на поверхности, то — самым большим объемом.

У Дюрера в картинах и гравюрах рельеф строится к задней плоскости; и рельеф, образуемый формами, своими возвышениями дает мнимую переднюю плоскость. Таким образом, Дюрер дает также объемное решение.

Рельеф Пуссена занимает среднее положение между рельефами Рубенса и Дюрера, у него сжатое пространство и движение существует от передней плоскости зрения вглубь и обратно, но сжато. Полная уравновешенность пространственного и локального цветов.

Пространственный цвет у Рембрандта уже теряет свою локальность; он изображает пространство, не видимое нами, и таким цветом, что дальше него мы уже не можем видеть. Его локальность теряет цвет, который ушел от нас, так что мы не можем сказать, что он тот же самый. Рельеф строится уже от нас и без конца. Впрочем, это не касается всех его работ, в офортах много решений и другим рельефом.

[Вторая пол. 1920-х годов]



О КОМПОЗИЦИИ

В этой статье о композиции я не могу и не собираюсь детально разбирать все вопросы методов и форм композиции. Я хочу остановиться только на некоторых проблемах, связанных с главной темой и являющихся основными. Такими проблемами, как мне кажется, будут проблема времени в изображении, проблема материала и формы материальной поверхности и проблема мировоззрения. На них я и остановлюсь.

Проблема времени

Существует мнение, рассматривающее композицию как особый процесс, особый способ, отличный от основного метода изображения. Есть, мол, правильный, точный, объективный, так называемый академический рисунок. Он не композиционен, он просто точно передает натуру и есть скорее техническое явление, чем художественное. Композиция же является после, как некоторое более или менее произвольное украшение этого рисунка. Школа, имевшая такое представление о композиции, по большей части учила только «правильному» рисунку, а композицию предоставляла на усмотрение уже кончившего, считала это делом его совести и полагала, что композиция — это особый художественный уход от действительности, от «правильного» рисунка, какое-то нарочитое искажение природы, может быть, даже художественное жульничество или, во всяком случае, хитрость, не поддающаяся сколько-нибудь объективной оценке и методически не связан-

ная с изображением в целом. Такой взгляд представляет, следовательно, рисунок как точную передачу реальности и композицию как особый процесс, почти что трюк, меняющий это объективное изображение в художественно интересное.

Взгляд этот самоочевидно ложен и, конечно, в том виде, как он здесь изложен, едва ли будет кем-либо принят. Но, не принимая его в таком грубом и явном виде, очень многие тем не менее говорят о так называемом академически правильном рисунке и тем самым, будучи логичны, должны бы были принять и отдельное, методически не связанное, существование композиционной проблемы как некоего рецепта делания вещей художественно интересными.

Разберемся же по существу.

Все, что нами воспринимается в действительности, воспринимается нами в пространстве и во времени, и решительно ничего мы не воспринимаем только во времени или только в пространстве. Реальность, нами воспринимаемая, четырехмерна, а не трехмерна (четвертое измерение — время), поэтому и перед рисунком стоит задача изобразить время, если этот рисунок желает передать реальную действительность, а не является условным изображением препарированной действительности.

Все, что мы воспринимаем, движется и живет. Скажем, мы можем относительно остановить это движение, например, посадить модель в определенную позу, но ведь мы сами во времени и, воспринимая, движемся. Скажем, мы можем сесть неподвижно и, так сказать, избрать точку зрения, но эта так называемая точка зрения имеет два глаза, мы бинокулярны и, следовательно, получаем движение как бы сжатое в момент, время — как бы данное в единовременности. Чтобы хоть условно приблизиться к вневременному восприятию, мы должны смотреть одним глазом и механически использовать его как объектив для проектирования натуры. Такое изображение, конечно, только условно будет невременным, так как глаз будет и один двигаться и использовать время для восприятия. Во всяком случае, с некоторой натяжкой, вернее, условно, мы можем для целей анализа, хотя бы оптического, принять этот опыт. Но мы ни в коем случае не можем считать такое изображение сколько-нибудь передающим действительность, так как она, то есть действительность, и временная и пространственная, а здесь мы имеем дело только с пространственным изображением. Примером может служить моментальная фотография движения хотя бы скачущей лошади или идущего человека. Это почти всегда нелепая поза, не передающая движения, и художник знает, что, только соединяя несколько моментов в одном изображении, он передает движение (исключением будут только случайные позы, заключающие в себе остатки прошлого движения и начало дальнейшего).

Но, как уже сказано выше, и мы сами и сам художник находимся во времени, и восприятие натуры и изображение происходит во времени и должно методически его учитывать.

Таким образом, изображение, претендующее быть художественным, имеет задачей организовать и изобразить время. Это будет иметь место и тогда, когда мы изображаемдвигающийся предмет, и тогда, когда мы рассматриваем, ощупываем и изучаем относительно неподвижную

натуру, ибо, повторяю, ощупывание и изучение происходит на основе нашей бинокулярности.

Ведь известно, что, глядя на что-либо при помощи двух глаз, мы в той плоскости, на которую конвергируем наши глаза, имеем более или менее спокойное зрение. Все же и близкое, и все далекое двоится и, следовательно, дается нам как все время меняющее места справа на-лево и наоборот. Следовательно, и тут мы имеем дело с движением и со временем, которое должны либо изгнать, что возможно только условно, либо, при желании изображать реальную действительность, мы должны учитывать хотя бы это чисто зрительное движение. Но, конечно, и зрение ведь не отгорожено от осязания и двигательного восприятия китайской стеной, и поэтому зрительное движение потянет всегда за собой более или менее полно все чувства воспринимающего человека.

Итак, изображение, и в том числе всякий рисунок, организует и изображает время, и, следовательно, здесь обязательно должен встать вопрос о цельности изображения, так как, давая разновременное, мы должны дать его цельно, как бы единовременно; передавая динамику, мы должны в изображении дать динамику-статiku; тогда как чисто пространственный, условный рисунок не должен думать о цельности изображения, так как он механически приходит к единовременности и стремится к буквальной статике.

Если эти рассуждения правильны, то так называемый «правильный» академический рисунок в сфере художественного изображения не существует, а есть условный метод проекции при помощи одного глаза; а каждый рисунок, претендующий на художественное изображение действительности, имеет задачей цельно изобразить реальность, живущую в пространстве и во времени, а следовательно, имеет задачу композиционную.

Одно из определений композиции будет следующее: *стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное.* Если так определить понятие композиции, то станет ясно, что она не есть придалок к изображению, не есть украшение, а есть основной момент изображения, по-разному проникающий разные произведения, так как цельность может быть большая или меньшая, цельность может быть разного характера. Но отсюда не следует, что такой композиционный рисунок не будет правильным и правдивым. Его правильность и правдивость не может быть проверена только верностью относительно пространственных координат, так как необходимо принять во внимание и координату времени. Следовательно, тут возникает вопрос о цельном решении, о синтезе в конфликте предмета с пространством, с движением и временем.

Стремясь к цельности изображения, я могу стремиться либо к зрительной, либо к двигательной цельности (это, конечно, обуславливается темой, материалом, условиями восприятия), могу либо удовлетвориться тем, что установлю различные моменты времени в ритмический ряд, изображу действительность, пользуясь явно временем, организуя его. Примеры: фриз, изображение на объеме, вазе, иллюстративный ряд в книге, кино и т. п. Или можно стремиться к тому, чтобы действи-

тельности, расположенной во времени и пространстве, придать цельность зрительного образа, зрительную цельность.

В первом случае мы явно переживаем само движение-время при восприятии произведения и получаем двигательную цельность; во втором случае получаем при непосредственном восприятии зрительный, единовременно воспринимаемый образ, при анализе раскрывающийся тоже как временной, с той разницей, что в нем время уже оценено как прошлое и настоящее, причем настоящее совпадает с композиционным центром.

Двигательную форму цельности мы можем назвать конструктивной формой, форму же зрительную — собственно композиционной формой.

Приведение в произведении изобразительного материала к двигательной цельности будет конструкцией. Приведение к цельности зрительного образа будет композицией.

Крайней формой конструктивного изображения будет кино или фотомонтаж, где ритмическое движение аппарата может вылепить фигуру, может нарисовать пространство. Тут мы будем иметь отдельные моменты, соединенные движением, воспринимаемые во времени. Ритмизация времени-движения будет основным в таком изображении. Крайней формой композиционного решения будет станковая картина, в которой проблема конца покрывается проблемой центра, где мы время как бы завязываем узлом и где оно оценивается нами как прошлое и настоящее — прошлое, стоящее за спиной и окружающее нас, и настоящее — центр композиции, все объединяющий, в который мы углубляемся.

Если говорить о цельности временной формы, то время, или движение, может иметь три формы. Первая форма — когда мы сами находимся в движении и не знаем ни начала, ни конца, только ощущаем движение как равномерное и непрерывное. Второй тип времени, или движения, когда мы, находясь, например, на подъеме горы, видим вершину, знаем о начале подъема и предполагаем по аналогии о конце спуска.

Если первая форма времени есть форма материала и массы, то вторая форма есть форма конструктивная, в основном свойственная почти всякому литературному произведению. Мы здесь имеем уже членение этого движения на начало, середину и конец, причем, в частности, проблема конца играет роль для многих пространственных произведений, а для литературных она является основной, без решения которой не оформляется ни одно произведение и на которой могут легко спекулировать дурные произведения авантюрного характера, как у нас — на иллюзионизме.

Но может быть и третья форма. Мы знаем целый ряд литературно-художественных произведений, которые начинают с конца и тем самым делают конец не спуском с горы, не вынужденным изживанием инерции, а центром, к которому все предыдущее является объяснением. Тут мы имеем дело со своеобразной обратной перспективой во времени, и это возможно, конечно, когда конец идейно является началом всей вещи, причиной возникновения ее и когда мы не только со стороны смотрим на движение-время, а, зная каждый момент как деталь

цельного события, смотрим на него как бы вдоль и видим все моменты сразу.

Такова форма времени в наиболее цельно построенных литературных произведениях, и такая форма времени может быть названа композиционной.

Все это более ясно в сфере литературы, но все эти моменты дают объяснение и временной форме пространственных произведений.

В пространственном искусстве мы имеем различную организацию времени. Архитектура, скульптура и живопись в некотором отношении формуют время по-разному. Но если мы будем рассматривать только изображение на поверхности, то и тут можно установить целый ряд различных построений времени. Например, у египтян мы видим рисунок человека, изображенного с разных точек зрения, он как скульптура на плоскости, которая дает целое из разновременных кусков.

Затем мы видим греческие фризы, помпейскую живопись, некоторых художников Ренессанса, как Гирландайо и других, которые человека берут не с точки зрения, а в плоскости зрения, и поэтому строят движение по горизонтали, давая некоторое подобие фриза со многими или немногими центрами, объединяющими все движение.

Наконец, формы изображений, близких к барокко, где замкнутая поверхность организуется центром, причем это уже определенно зрительный центр и вся вещь как бы управляется одной зрительной точкой. Таковыми будут Византия, русская древняя живопись, Микеланджело, Эль Греко, Сезанн, Дерен, Пикассо и другие.

Тут интересно отметить, что чем непосредственнее и, так сказать, сырее мы пользуемся временем, как это имеет место в кино, в фотомонтаже, тем элементарнее мы организуем наш материал и, с другой стороны, предметы, нами изображаемые, менее страдают, менее изменяются ради пространственной цельности. И наоборот, при нашей неподвижности развивается чрезвычайная зрительная активность, использующая двуглазие нашего зрения, и тем самым в попытках соединить уже не двигательно, а зрительно различные моменты зрения дает чрезвычайно богатое изображение пространства и при этом часто нарушает статику предмета и его обычные контуры страдают. Примеры этого мы имеем в иконе, у Эль Греко, у Сезанна.

Вообще говоря, все подобного рода композиции строятся на двуглазии нашего зрения, которое дает нам исключительный опыт точки зрения, насыщенной движением, опыт объединения в единовременность разновременных моментов.

Проблема материала

Существует целый ряд произведений, которые только технически учитывают материал. Таковым является всякое крайне иллюзионистическое произведение. Иллюзионистическое произведение ставит своей задачей уничтожение материала как материала и получение иллюзии какого-либо пространства. Таким образом иллюзионистическое произведение берет холст, краску и т. п. и уничтожает все это как матери-

альную форму. Вы должны получить впечатление, что поверхности холста нет и что это не краски — охра, киноварь и т. д., а люди, вещи и т. п. Полная иллюзия, конечно, невозможна в станковой картине, и тогда приходят к панораме или диораме, где возможно еще большее уничтожение материала. Но и там, конечно, иллюзия нарушается, так как все это основано на точке зрения и на одноглазом смотреии, а мы, к счастью, двуглазы и имеем тенденцию не сидеть на месте, а двигаться.

Вообще было бы очень важно поговорить об иллюзионизме, о его страшных сторонах. Он страшен и в живописи и в скульптуре. Если кто-либо видел надгробные памятники западных кладбищ XIX века, например, геноуэского, тот знает почти жуткое чувство при столкновении с этими мертвецами паноптикума. Эта мертвенность и получается в результате того, что материал пытаются уничтожить иллюзионистически. Он не участвует в художественной форме как явление практического нашего пространства, его прячут, а он вылезает сам при разностороннем рассмотрении вещи (ведь мы не только зрительные люди), и мы получаем мертвую по материалу вещь.

Один из грехов иллюзионизма заключается именно в непризнании за материалом его чувственной материальной формы. И мы можем поставить вопрос о том, будет ли такое искусство реалистическим, не будет ли необходимым для реалистического искусства и реалистическое признание художественной формы материала.

По-видимому, изображение строится с двух сторон. С одной стороны — идея, с другой стороны — материал. В скульптуре мы знаем, что художник, прежде чем рубить из камня какую-либо фигуру, осмысливает сам камень как пространственно типичную форму. Эти формы в разных стилях будут разные, и они, конечно, обуславливают всякое изображение. Таким образом, с одной стороны, отвлеченная от идеи, но конкретная в смысле материала форма, с другой стороны — идея конкретная в отношении мысли, но отвлеченная в материале. Они сходятся, проникают друг в друга, преобразуют друг друга и живут как одно произведение, не уничтожая друг друга. Получается как бы художественная метафора, доведенная до предельной цельности. Человек изображается деревом, камнем, медью, стеклом и т. п.

Разные произведения искусства по-разному берут то и другое. Негры больше работают над отвлеченно ритмической формой, так же и Сезанн, Пикассо; другие художники — больше над идейной (смысловой) стороной. Но взаимодействие той и другой необходимо для реалистического произведения.

В связи с этим мы можем ставить вопрос и о реализме в так называемом прикладном искусстве и говорить об опасности со стороны родного брата иллюзионизма — декоративизма, связанного с верой в плоский рисунок, в плоское изображение.

Люди, верящие в необходимость иллюзионизма, верят обычно и в то, что существует и может существовать плоский рисунок. На это необходимо ответить, что полный иллюзионизм невозможен и, конечно, он ложен как тенденция, так как разрушает метод изображения, превращая его в технический способ, а плоское изображение вообще невозможно, фактически не может состояться. Всякое пятно, хотя бы

черная тушь на белой бумаге, есть уже форма. Ведь и механически рассматривая — это не плоскость, а рассматривая как форму и имея разные качества и разные количества, мы никак не имеем плоскости. В пятне, хотя бы даже ровном по цвету, уже контуры дают ему бóльшую или меньшую массивность. Уже пролитая лужа туши выражает массу, идет борьба между тяжестью влаги и сухостью бумаги, и получается моделировка массивности в краях и берегах пятна. А художник, верящий в плоское изображение, не стремится организовать его в плоскостно цельное изображение и тем самым дает цвету и пятну полную волю разрушать и нарушать поверхность.

Таким образом, материал входит по существу во всякое изображение, встреча с материалом есть уже встреча с формой. Поэтому, как в метафоре, не все можно изображать любым материалом, и реализм обуславливается не только конкретностью художественной мысли, но и конкретностью формы материала. Все это действительно для живописи или графики так же, как и для скульптуры.

Одним из проявлений материала будет материальная форма изобразительной поверхности. Материальная форма изобразительной поверхности по существу входит в метод изображения. Мы можем проследить, как меняется метод восприятия, если мы работаем с натуры, и как меняется метод изложения темы, форма композиции, когда мы используем различные поверхности.

Если взять бумажную поверхность, керамическую, текстильную, архитектурную и разного рода станковые поверхности, от доски до холста, то все они будут менять изображение, строить его по-другому и по-другому обогащать.

Первым моментом, влияющим на метод изображения и на форму композиции, будет геометрическая форма поверхности; вторым, связанным с первым, — ее массивность или отвлеченность в смысле массы и в связи с этим фактура, строение, цвет, тяжесть и т. д. Взяв любую тему, мы можем проследить, как по-разному она изложится на шаре, на цилиндре, на беспредельной, неограниченной поверхности, на замкнутой, ограниченной, небольшой плоскости. Какое-нибудь историческое событие развернется в своей временной последовательности где-нибудь на фризе, или на цилиндре, или в книге на последовательном развороте страниц, и оно же на станковой поверхности выделит из себя центр — то, что объединит и свяжет все событие в одно целое и подчинит второстепенные части главному. Сделает так, что в одном случае мы будем иметь непосредственное действие, жест, в другом случае, на станковой картине, — внутреннее переживание, психологию.

Геометрическая форма будет влиять непосредственно и тем — будет ли она сама по себе двигательного характера, или будет зрительно восприниматься цельно.

Выраженность поверхности в смысле массы будет, конечно, зависеть от геометрической формы гнутой поверхности и от формы краев правильной плоскости.

Толщина плоскости даст разное выражение поверхности в смысле массы.

Возьмем квадратную плоскость и задумаем на ней пространство с глубиной. Если эта плоскость с толщиной бумаги или фанеры, мы,

по-видимому, можем строить более или менее глубокое пространство. Если же эта плоскость будет получать все бóльшую и бóльшую толщину и превратится в куб, то большая глубина на этой плоскости уже невозможна в силу того, что наша плоскость стала уже поверхностью объема и, будучи тем самым границей массы, скульптурной поверхностью, не может стать базой для организации глубины. А если мы все же изобразим большую глубину, то мы получим конфликт между изображением и скульптурностью куба.

Итак, через изобразительную поверхность материал будет обуславливать композиционный строй в его основных чертах и, конечно, будет влиять и на отношение изобразительного метода к моменту времени, к организации движения. Станковая картина, имеющая изобразительной поверхностью обрамленный холст, будет, по большей части, строить пространство центрально, давая событие более или менее единовременно, а стенная живопись, имея поверхность, по массе сильнее выраженную, рассматриваемую во времени, будет строить композицию эпически, идя по многим остановкам, по многим центрам.

Поверхность в зависимости от формы будет иметь тенденцию стать либо окном в пространство, либо зрительной плоскостью, начинающей глубину, или двигательной поверхностью, на которой развивается объем и профиль, либо просто конкретной землей, почвой, на которой ходят, живут люди, как это бывает в рисунках детей.

Далее, относительно пятна.

Я говорил уже, что в скульптуре масса должна стать сколько-то цельной формой еще до того, как мы вдумываем в нее какую-либо идею, и, конечно, цельность этой формы позволит вдумать в себя то или другое, обусловит замысел. Эта отвлеченная по мысли форма может уже сама по себе быть цельной либо по какой-то функции — стояния, стремления вверх и т. п., либо по цельности поверхности как объема, либо по выраженности в смысле глубинного рассматривания.

Так точно и пятно. Беря цветное пятно, мы имеем дело с массой, и если мы еще не знаем, что это, как это называется, тем не менее мы не имеем права брать это пятно только зрительно, декоративно; оно — масса, весит, может иметь глубину и т. п. Таким образом, пятно, связываясь с плоскостью и имея различные, хотя бы элементарные функции, уже живет как некий предмет в некоем пространстве, и, конечно, будет существенным и цвет и материал этого пятна.

Есть анекдот о том, что Суриков задумал «Боярыню Морозову», увидав ворону на снегу. Мне представляется, что и тут, как в скульптуре, мы имеем встречу материала с идеей, причем и то и другое уже при встрече — в какой-то мере форма, но одна конкретна по мысли и отвлеченна по материалу, другая по материалу конкретна, но не выражена по мысли.

Мне кажется, что с этим вопросом связано изживание конструктивистического загиба, не признававшего изображения зрительной действительности, так же как и загиба ахровского, не признававшего за отвлеченной формой, хотя бы за архитектурной, образности и идеологичности.

В связи с этим, мне кажется, решается вопрос об орнаменте как об особой отрасли реалистического искусства, как результате художе-

ственного реалистического подхода к материалу, а не как стилизации под какую-либо эпоху или декоративное, чисто зрительное использование пятна.

Я считаю методически неправильным противопоставление содержания форме. Содержание должно противопоставляться материалу. Но в этой статье вопроса этого не поднимаю и пользуюсь обычной сейчас терминологией.

Проблема мировоззрения в композиции

Обсуждая проблему мировоззрения в композиции, нужно сказать, что это самый трудный, но в то же время и самый интересный вопрос в теории композиции.

В сущности, если мы не сможем учесть в самой композиции мировоззренческого момента, то все наши разговоры о единстве формы и содержания явятся чисто «формальными» разговорами.

Мы, по-видимому, должны иметь возможность рассеять произведение по такой плоскости, которая будет обща и содержанию и форме, а следовательно, укажет нам и на полнейшую слитность этих двух моментов в произведении.

Обсуждая вопрос о натурализме, мы должны расчленить в практике два так называемых натурализма. Один натурализм — органический: это состояние искусства, когда оно очень чувственно, с большим аппетитом воспринимает и природу, и себя, и материал искусства и когда это все складывается как бы в первоначальную форму всякого материала, то есть в массу; масса эта ощущается неопределенно разнообразной, бесконечной, вечно движущейся и вечно меняющейся и в то же время постоянной, более или менее однородной. Во всяком случае, такое отношение есть очень живое отношение: по большей части, лишенное какой-либо предвзятости и какого-либо схематизма.

Темой такого искусства будет свет, воздух, вообще масса, среда, атмосфера, и если художник доходит уже до более определенного, то мы имеем дело с фактурными поверхностями, то, что видим в плоском кубизме.

Во всяком случае, мы здесь не встречаемся с определенной формой, для которой, как мне кажется, является характерным определенное отношение предмета к пространству, определенная предметно-пространственная форма природы. Такому органическому натурализму будет присуще мироощущение, но мировоззрением как таковым он обладать не будет.

Помимо органического натурализма, мы очень часто именуем натурализмом собственно иллюзионизм; если сохранять за ним это название, то следовало бы его назвать неорганическим, дурным натурализмом.

Такое искусство строится на оптическом подражании природе, как мы видели выше — механически относится к материалу и всегда проблеме содержания и формы решает — как содержание и средство выражения, то есть сразу же снимает вопрос о единстве. Неправильности такого произведения будут заключаться прежде всего в том, что оно не будет обладать сколько-нибудь органическим подходом к материа-

лу, а в работе с природы — к природе и в силу этого не будет обладать и мироощущением. Понимая форму как средство выражения, иллюзионизм к средствам искусства относится хищнически и не принципиально, а постольку-поскольку, и тем самым не считает мировоззренческий момент действительным для самых средств, а заключает его только в содержании.

Следовательно, такой иллюзионистический натурализм как бы обладает мировоззрением, но не обладает мироощущением. Если произведение искусства можно рассматривать как поступок, как действие, обязывающее действующего к определенному активному и цельному состоянию всего человека, то можно ли это наблюдать в иллюзионистическом натурализме? По-видимому, нет.

По-видимому, иллюзионистический натурализм, не обладая мироощущением или, вернее, имея его всегда испорченным, не способен на искусство как действие, а только на искусство как иллюстрацию определенного мировоззрения.

Итак, органический натурализм как бы обладает мироощущением, но не доходит до активной формы, говорящей о мировоззрении (если тут и являет мировоззренческий момент, то в порядке иллюстративном). Натурализм же иллюзионистический является иллюстратором только мировоззрения, поэтому и может обвиняться в так называемой литературщине, так как, оставляя содержание в чисто словесном, декларативном состоянии, не претворяет его в действие, то есть хотя бы в художественный быт. Но, по-видимому, может быть произведение, которое не только материалом как средством выражает содержание, но и содержанием организует материал.

Словом, реализм в искусстве обусловится и реализмом мировоззрения и цельностью и органической методичностью искусства. Без этого, как мы часто наблюдаем, человек-общественник — активный носитель определенного мировоззрения — в искусстве будет не реалистом, дискредитирующим форму, игнорирующим материал, условия изображения, вводящим в изображение условность и иллюзионизм. И все это — в искусстве, тогда как в общественной жизни он себе ничего подобного не позволил бы именно как реалист.

Но вернемся к нашей теме о стиле.

Тут нужно дать некоторые разъяснения. Когда мы говорим о реализме в искусстве, о реалисте-художнике, то, конечно, основным условием, без которого это не может состояться, будет необходимость, чтобы он как человек, как член общества был бы реалистом. Поэтому мировоззрение, вырабатываемое философией и наукой, конечно, обуславливает реализм искусства, но я-то здесь пытаюсь указать, что если это мировоззрение изображается иллюзионистическим произведением, то мы имеем, в сущности, иллюстрацию мировоззрения, то есть то, что меня как художника не захватывает всего органически, а берет меня только как техническую силу. Мне хочется здесь указать на то, что реалистическое искусство, организующее материал и материалом изображающее идею, обладающее органическим мироощущением, может рассматриваться как активное действенное проявление мировоззрения; то есть художник не только иллюстративно подходит к мировоззрению, а берет произведение как активное действие, организую-

щее материал соответственно мировоззрению и тем самым, по-видимому, необходимо обладающее единством мироощущения и мировоззрения.

Такое произведение, как мне кажется, и будет действительно реалистическим; и реалистическим выражением мировоззрения будет, по-видимому, стиль произведения.

В этом смысле стиль можно определить как изображение (образ) основного момента мировоззрения. Основным же моментом мировоззрения является роль предельного и беспредельного в форме действительности — то, что проще можно назвать предметом и пространством.

Причем отношение предмета и пространства меняется в разные эпохи, изменяя тем самым содержание того и другого и содержание отношений их, и в этом-то и состоят стилевые изменения разных эпох. Кроме того, предметно-пространственное рассмотрение произведения и будет рассмотрением его и по содержанию и по форме сразу, то есть мы получим то искомое сечение произведения, в котором бы обнаружилось единство того и другого, то есть формы и содержания. Если мы будем рассматривать подробнее, что такое эта предметно-пространственная форма, то мы можем наблюдать состояния ее, более близкие к содержательному полюсу и, наоборот, более близкие к полюсу формы.

Так, например, отношение героя литературного произведения к социальному пространству уже явно является содержанием, предполагающим определенное содержание героя и определенную среду, их противоположность и их единство, но, с другой стороны, в этом как раз выразится и стиль произведения и, следовательно, формальная сторона его.

Но мы можем привести примеры, далекие от словесного содержания и тем не менее дающие прощупать в произведении именно единство того и другого момента.

Так, например, архитектура — кроме своих функционально-социальных тем — имеет ли она и изобразительное содержание (или музыка)? И приходится, по-видимому, отвечать, что имеет.

В архитектуре насущнейшим сейчас является разговор об изобразительности, а тем самым и о стиле и о содержании. Что мы имели недавно? Превалирование функциональной архитектуры, которая своим содержанием считала функционально-социальную тему и средством — инженерию. С ней боролась классика, эклектически бравшая старые стили. В этой борьбе была правда и неправда с обеих сторон.

Конструктивизм, борясь против старого как декоративного и в то же время не считая архитектуру изобразительным искусством, — не признавал идеологию формы, старался в этом вопросе как бы быть нейтральным и тем самым стал поборником безмасштабной архитектуры, в сущности — бесчеловечной. Хотя функции учитывались, но они соотносились с человеком не как с определенной социальной формой, а как с точкой, и этим масштаб исключался, но исключался тем самым и мировоззренческий момент в архитектуре как изображении. С этой точки зрения, борьба за колонну есть, в сущности, борьба за изобразительность, за масштабность, за предметно-пространственную форму

в архитектуре. Но горе-то в том, что это мировоззрение зánятое, странно и нелепо не соответствующее сегодняшнему дню. И в архитектуре мы имеем попытку дать своеобразный иллюзионизм. Иногда это дается тем, что все здание изображает, например, рабочего, иногда — в маскировке неизобразительности архитектуры скульптурой.

Но здесь меньше поклонников такого понимания изобразительности, большинству кажется, что вопрос об изобразительности этим не решается.

Конечно, в такой статье решать специальные вопросы архитектуры было бы неправильно, но мною она затронута именно потому, что как раз на ней мы имеем пример предельного случая нелитературной изобразительности.

Насущный в архитектуре вопрос о масштабе и масштабе современном есть, собственно, вопрос о предметно-пространственной форме в архитектуре, которая действительно была бы изображением основного мировоззренческого момента, это же есть вопрос и о стиле.

В этом смысле содержанием орнамента, кроме чисто сюжетного начала, должен быть его ритм, а он и есть, собственно, отношение предельного и беспредельного в форме, то есть в широком смысле — предмета к пространству.

Все это может рассматриваться как попытка сколько-то поставить проблему мировоззрения в композиции. Действительно, когда я организую природу, материал, тему, то не будет ли существенным, как я представляю себе строение действительности?

Примером может служить следующее: если я веду счет по десятиричной системе, другой — по восьмиричной, третий по двенадцатиричной, то для всех нас ритм, например, числа пять, будет разный — он будет складываться из отношения данного числа как предмета к системе — как пространству.

Наблюдая различные эпохи, мы, особенно после Ренессанса, наблюдаем смену конструктивных и композиционных эпох, эпох с превалированием предмета и с превалированием пространства. Первыми будут: средний Ренессанс (Кватроченто), частично классицизм конца XVII века, классицизм времени Французской революции, *empire* и кубизм. Примерами второго будут: барокко, рококо, романтизм и импрессионизм. У нас такими контрастными формами будут хотя бы графичный ОСТ и живописный ОМХ.

Их различную композиционность будет определять то, как они определяют предметно-пространственную форму, отношение предмета к пространству. У первых мы будем наблюдать некоторый рационализм, четкий объемный предмет и приближение пространства к пустоте. У вторых — поглощение пространством предмета и отсюда его неопределенность и неактивность.

Это беглые примеры того, как существенна для композиционного момента предметно-пространственная форма.

Кончая статью, я как будто бы должен указать возможности и условия возникновения пролетарского стиля и говорить, в каких формах изобразится в искусстве материализм, какая предметно-пространственная форма присуща этому стилю. Но я думаю, что это вопросы сложные и трудные, и я не смогу этого сделать. Однако, пытаюсь разо-

браться и уяснить себе нашу практику, хотел бы остановиться на двух вопросах: во-первых — об органическом натурализме и во-вторых — о рационализме.

Мне часто приходится слышать, что такого типичного органического натуралиста, хотя бы как Клод Моне, обвиняют либо в субъективном идеализме, либо в механистичности.

Мне кажется, что подобное обвинение относительно его и целого ряда подобных художников, распространяемое в школах, совершенно несправедливо и ставит нашу практику в ложное положение к художественному наследию в данной области.

То, что Моне — субъективный идеалист, мне кажется, легко опровергается; если он не изображал конкретности предмета, то его темой была конкретность света и в этой области его экспериментирование является почти научным экспериментированием. Обвинение в механистичности тоже неправильно. Такой органический натуралист не обладает мировоззрением, как бы не дорос до него, но он вовсе не утверждает, что действительность механистична, наоборот, он ощущает ее как сложную, только не может назвать, определить эту сложность.

В этом разница между недиалектическим материализмом в философии и в искусстве; в первом случае — это попытка построить механистическую модель мира, во втором случае — это неясное ощущение всей сложности действительности, еще не обладающее никакой гипотезой, но ни в коем случае не исключающее диалектический материализм. Ведь такие люди живут так, как едят, как любят, как чувствуют природу, и поэтому они должны бы быть признаны бессознательными материалистами и должны быть приняты как наследство прошлого, именно как органический натурализм, ведущий к органическому мировоззрению и являющийся условием возникновения реализма.

Другой вопрос — о рационализме. Есть искусство, содержанием которого будут эмоции и ощущения; противоположным ему будет искусство рассказывающее, в таком искусстве мы встречаемся с попыткой установить предмет, его функциональность и пространство, в котором он действует. Следовательно, здесь как бы есть предмет и пространство и их отношение, то есть то, что мы считаем необходимым для стиля. Но дело в том, что сейчас в нашей художественной практике и в другие эпохи, по преимуществу конструктивные, мы имеем попытку решить вопрос предметно-пространственной формы не как сложное взаимоотношение и взаимопроникновение, а как некоторую схему.

В таком решении, которое может быть названо рационалистическим, мы встречаемся с тенденцией к обособленному предмету и совершенно ему противоположному, его исключаящему пространству, которое понимается как пустота. Отсюда некоторый схематизм, и отсюда же рассказ о форме, а не изображение — не форма сама.

Мне кажется, что в предметно-пространственной форме взаимоотношения предмета и пространства сложны. Предмет, являясь хотя бы носителем предельного, в то же время через различные моменты оказывается и беспредельным — через свою функцию, через свою глубину или через свой материал, по которому он принадлежит к ка-

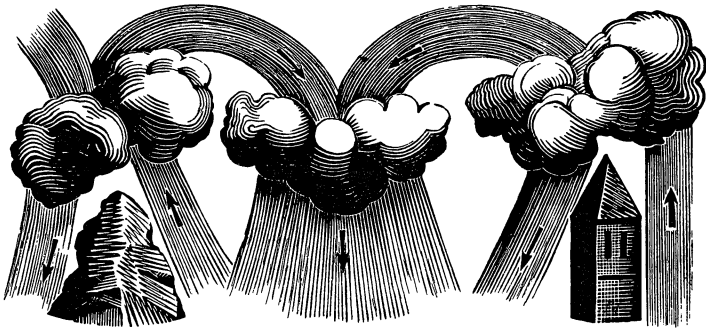
кому-либо материку. А также и пространство, являясь беспредельным, в то же время метрически и ритмически измеряется и, следовательно, уже носит в себе как бы зародыш, основу предмета.

Из вышеизложенного я хотел бы сделать вывод о том, что органическое решение стиля не может быть схематичным, а между прочим, классицизм, с которым мы сейчас сталкиваемся во всех искусствах, и есть до известной степени иногда очень тонкая, но рационалистическая схема.

Кончая статью, я хочу только оговориться; это не значит, что решение правильное в барокко и романтизме, там есть свои ошибки, о которых сейчас говорить не буду. (Каждый говорит о тех ошибках, которые ему ближе.)

[1932]

О построении, теме и цели курса «Теория композиции»



Я должен читать курс теории композиции, и сегодня первая лекция этого курса. Несколько первых лекций будут посвящены основным проблемам, связанным с композицией, и так как здесь будут подниматься самые общие вопросы, то я позволю себе ничего в связи с лекциями пока не показывать, а только ссылаться, так как подбирать материал было бы очень трудно. Затем, уже когда мы перейдем к детальному рассмотрению различных методов композиции, я буду все время привлекать материал, так что если вам вначале, в этих первых лекциях что-либо будет непонятно, то я обещаю вам, что мы вернемся к этим же вопросам и при детальном рассмотрении и на определенном материале. Тем самым мы все эти вопросы два раза пройдем: сперва, наметив их в общих чертах, затем — уже в деталях.

Теперь об основной теме курса. Курс о теории композиции. Но, беря композицию, этот термин мы должны будем понимать не узкопрофессионально, то есть можно представить себе, что композиция — это изображение уже от себя, так сказать, не с натуры, следовательно, то, что в эскизе противопоставляется этюду. Это будет не совсем верно. Самым существенным как раз в этой теории композиции будет вопрос о цельности изображения; это и будет основной вопрос композиции, и это будет касаться, конечно, и эскиза, и картины, но это будет ка-

саться и работы с натуры. Если мы представим себе, что композиция прилагается к изображению, а не входит в него по существу,— это будет неправильно. [...]

Всякое художественное изображение в какой-то мере поднимает вопрос о композиционности, и, конечно, это более и более развивается тогда, когда мы уже подходим непосредственно к картине, решаем на материале этой натуры и т. д.

Во всяком случае мы должны понимать композицию широко; и сейчас, вначале, можем определить ее как проблему цельности изображения. Вот основная тема. Мне придется говорить еще по целому ряду вопросов теории искусства, рассматривать различные методы изображения, типы этих методов, но всегда связывая их с вопросом цельности изображения. Это будет главный момент при рассмотрении этих вопросов.

Следовательно, какой практический смысл в этом курсе? Ни в коем случае, конечно, мы не должны представлять себе, что получим некоторый рецепт, некоторые нормы, которые мы возьмем и примем. Это будет совершенно неправильно, и такую теорию композиции построить было бы невозможно. Здесь мы должны добиваться другого: мы должны добиваться того, чтобы понять на материале историческом и современном, каким образом разные условия изображения меняют метод изображения и меняют его как раз в момент цельности. Каким образом влияет восприятие действительности, каким образом влияют материал, условия изображения, каким образом влияют тема, цель изображения. Все это будет менять метод изображения и по-разному строить композицию, по-разному различную цельность придавать изображению. И в результате можно надеяться на то, что на разнообразном историческом материале мы подойдем к нашей практической работе, учитывая все эти моменты.

Совершенно естественно, что если мы проанализируем, положим, изображения Микеланджело, то там мы раскроем, как его условия на него действовали и как он эти условия учел и композиционно разрешил свое произведение. Естественно, что в нашей работе условия будут совершенно другие и вам придется учитывать совсем другое и, следовательно, результат ваш будет другой. Но, пройдя этот курс, мы как бы будем более опытны в методах учитывания этих условий, будем считать их важными, серьезными и, во всяком случае, методически их будем учитывать. Вот, собственно, практическая цель курса, как она мне представляется. [...]

27 апреля 1934 года



Эпизоды из истории ИСКУССТВ

(О выразительности художественной формы)

Однажды в нашем искусстве произошло следующее: один художник заговорил о форме. На это искусствовед ему ответил: «К чему это... Художнику нужно любить людей, понимать действительность и быть талантливым — больше ничего».

В это же время произошло другое происшествие. Был юбилей Рублева, и один маститый художник сказал примерно следующее: «Конечно, идеология Рублева нам чужда, но его произведения поражают нас и сейчас своей музыкой».

Что же это за музыка? Постараюсь выяснить.

Когда создается какое-нибудь изображение, то попутно создается и эта музыка.

Материал — будь то изобразительная плоскость или камень — и зрительные законы, сопутствуя изображению, обуславливая его, создают некую абстрактную форму, которая, несомненно, слита с изображаемым и которую только с трудом можно оторвать от него и представить себе как некий орнамент.

Например, греки изображали своих атлетов-юношей сперва симметрично стоящими на двух ногах. Но вот однажды один скульптор передал молодое тело юноши в плавном движении, когда он опирался на одну ногу, а другую освободил. От этого бедра наклонились, плечевой пояс наклонился в противоположную сторону, голова тоже наклонилась. Получилось движение, характерное для юноши, стоящего свободно, и это движение передавало красоту юношеского тела и, следовательно, прямо служило целям изображения. А в сущности, совершилось громадное открытие. Художник тем самым открыл ось контрастного равновесия. И это открытие — ось контрастного равновесия — стало существенной чертой всякого искусства. Мы видим ее развитие в греческом искусстве, в византийском искусстве, видим в итальянском, у Микеланджело в «Давиде», в его композиции «Страшного суда». Словом, эта форма проявилась в бесчисленных примерах искусства.

Так получается, что форма как бы способна отделиться от изображения и использоваться в других случаях, иногда и не в человеческой фигуре.

А вот другой пример: мы видим «Венеру» Джорджоне и восхищаемся ею. Но не только красивой женской фигурой, а и той формой, которая получается в результате. Мы видим как бы форму лодки. Дело в том, что когда мы рисуем фигуру, то контур ее есть ее контур — она некоторыми формами выникает * из изобразительной плоскости,

* У В. А. Фаворского «выникает» употребляется в смысле «выступает» (Прим. ред.).

некоторыми формами тонет в ней. Но ее контур в то же время есть контур того пространства, которое ее окружает. У него [контур] как бы две задачи: нарисовать ее и нарисовать для нее удобное ложе в окружающем пространстве.

Таким образом, попутно изображению «Венеры» создается как бы челнок или изящная лодка, красивая форма, как бы орнаментальная, которая если не сама может быть перенесена в орнамент, то напоминает его элемент.

Но это не ограничивается «Венерой» Джорджоне. Почти всюду в искусстве Ренессанса, где мы встречаем лежащую женскую фигуру, происходит то же самое. Можно привести еще пример из Тициана — «Нимфа и сатир». Там другая форма, и там помогает покров, которым закрыта нимфа, потому что [он] служит промежуточным контуром, и тем легче контур решает двоякую задачу: нарисовать женскую фигуру и некое вместилище, опять подобное лодке, которое ее кладет в окружающее пространство.

Нечто подобное мы видим в византийском искусстве, в композиции Рождение Христа. Там Мария лежит на тюфяке восточного типа. Положение ее контрастно — верх повернут в другую сторону. Здесь лодкообразная форма еще более ясна. А положение Марии напоминает двухволютную, контрастно расположенную форму, подобную латинскому S. Художник как бы кристаллизует живую форму, а кристалл оживляет.

Круг. В нем возможно сложное строение кривых линий. Музыка круга может быть очень сложна и красива. И вот Ренессанс, который много раз воспевал материнство — Марию с Христом, выбирает тондо — круг для изображения Марии и младенца.

Если мы возьмем такое изображение у Боттичелли, то увидим, как склоненная фигура матери ищет компромисса между вертикалью и окружностью, как окружающие ангелы располагаются как бы по меридианам круга, как младенец похож на семечко плода — с одной стороны, его контур рисует его округлости; с другой стороны — отвечает контрастам окружности. Таким образом, круг и материнство — кажется, что тут общего? — а общее несомненно. Форма абстрактная и конкретная живут вместе. Тут можно вспомнить орнаментальные круги, рисованные на платах, писанных на стене, на месте панели в русских древних фресках у Рублева, Дионисия, у Феофана и других.

Всюду решается та же задача — внутри круга положить изогнутые формы так, чтобы они гармонично разрешили окружность.

Нечто подобное мы встречаем в апсиде. Апсида — арка, дверь с круглым верхом. Все это прямо относится к человеку. Человек как бы образует арку и дверь, проходя сквозь стену из раза в раз.

Тем более апсида могла служить изобразительной поверхностью и изображать человека. Пример — «нерушимая стена» в Киеве, где изображена Оранта, Мария, гигантских размеров. Опять — отвлеченная форма и человек.

Затем рассмотрим «Троицу» Рублева. В этом произведении есть масса сторон, масса пластических тем: это произведение необъемлемое. Но я хочу коснуться одной черты. Здесь мы можем наблюдать явление внутренних контуров. Если взять среднего ангела, то его кон-

туры его характеризуют, его обнимают, и в то же время это контуры других ангелов, сбоку сидящих, а их внутренние контуры относятся не только к ним, но и ко всем другим ангелам.

А внешние контуры замыкают всю группу.

Таким образом, контуры, грубо говоря, дают пример скобки, вращающейся сразу в одну и в другую сторону, и от этого контур кажется особенно пространственным. По этой же причине промежутки между фигурами ангелов тоже нарисованы, тоже пластичны.

Мне кажется, что такое, то есть внутренний контур, можно увидеть в натуре, увидеть, рисуя с натуры. А Рублев не рисовал с натуры, а подобное ввел в свою композицию. Я всегда этому удивлялся. Должно быть, общая культура зрения была сильна.

Октябрь 1962 года

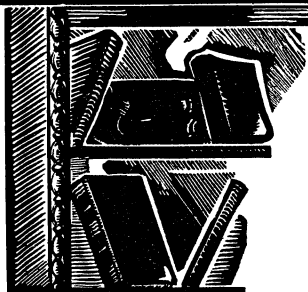
Магический реализм



Но художник уже стоял несколько времени неподвижно перед одним портретом в больших, когда-то великолепных рамах, но на которых чуть блестели теперь следы позолоты. Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чаклым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движенья и отзывались не северною силою. Пламенный полдень

был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский костюм. Как ни был поврежден и запылен портрет, но когда удалось ему счистить с лица пыль, он увидел следы работы высокого художника. Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и всё старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью. Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза. Впечатление почти то же произвели они и в народе. Женщина, остановившаяся позади его, вскрикнула: «Глядит, глядит», и попятилась назад. Какое-то неприятное, непонятное самому себе чувство почувствовал он и поставил портрет на землю.

Н. Гоголь. Портрет



В греческом мире с древних времен существовали легенды о магическом реализме. В этих легендах рассказывалось, что Дедал лепил людей и они оживали. То же самое приписывалось Прометею — он будто бы делал из глины людей,

которые потом жили. У Гомера рассказано, что хромоногому Гефесту помогают ходить, поддерживая его, бронзовые прислужницы, которых сам он выковал для себя.

Все это — искусство, обладающее магическим реализмом, как бы чудесное искусство, делающее все до того реальным, что оно становится живым. Меня интересовало бы, какова была форма этих произведений, что для них характерно?

И я решаюсь обратиться в мир магии — к детям, в мир магической детской игрушки.

Вот перед нами прутики. Они изображают горячих лошадей. Вот рогулька — она изображает корову. Вот желуди или другие семена, долженствующие изображать, может быть по аналогии, свиней. Вот, наконец, какая-то кукла со сломанными ногами и отбитыми руками, могущая не только лежать и сидеть, но и ходить, и бегать, и вихрем мчаться на лошади. Что надо этим вещам, чтобы ожить? По-видимому, быть с ребенком в одном пространстве, участвовать с ним в игре; и, может быть, именно неподвижность этих вещей делает их в воображении особенно подвижными.

Значит, для такого магического искусства характерно что? Прежде всего существование вещей в нашем пространстве, неимение своего изобразительного пространства и поэтому — неподвижность. Это все делает их похожими на архаических древнегреческих Аполлонов. Но они могли бы быть еще примитивнее.

Эти черты мы наблюдаем еще в египетском искусстве. Для него характерно, что статуя, оформленная снаружи, внутри оставалась неведомой. Она таинственно внутри себя имела сердце и все внутренности и была хранилищем души.

Как же это все воспринималось? Человек вчувствовал себя в эти изображения. Он вчувствовал себя в функцию, ставил себя на место этой вещи.

Для детей это особенно характерно — быть паровозом, автомобилем, собакой, кошкой. Я помню спор двух мальчиков — где у паровоза фонари? Они определенно указывали место — на лбу и на плечах. Знали точно, что у паровоза — «плечи», и что — «голова». Это и позволяло им воображать все, с чем они встречались, движущимся, живым.

В греческом искусстве, особенно в развитом, мы имеем совсем не то. Так, в рельефе дорического фриза, во фронтонах и в отдельных статуях (таких, например, как «Гермес» Праксителя) люди, их действия изображены в пространстве; с ними вместе изображается и пространство, в котором осуществляются их действия. Играть в такую статую нельзя. Зритель располагает как бы перед изображением, он по преимуществу становится зрителем, он находится вне изображенного пространства и только мысленно участвует в изображенном. Он способен уже относительно абстрактно (отвлеченно) воспринимать статую как изображающую пространство.

Дорический рельеф и греческая статуя обладают пространственной глубиной, которая будет для нас понятнее, если мы вспомним пример Микеланджело. Говорят, что он, когда рубил «Давида», то сделал модель из воска, положил ее в ванну и спускал воду так, что ее уровень

отмечал места, расположенные в одном плане. И так эта плоскость проходила насквозь, до конца. Тот же принцип характерен для метоп дорического ордера, для «Гермеса» Праксителя и других подобных статуй. Для такого рельефа характерно то, что пространство мыслится как бы в виде плоскости, которая является двумя измерениями, движущимися в направлении третьего, и проходит все тела, которые, собственно, и изображают движение этой плоскости, то есть пространственную глубину. Такое изображение может нами созерцаться, мы можем его переживать, хотя вчувствовать себя в него не будем.

Тем не менее в это время живут еще легенды о статуях, оживших то ли из-за красоты, то ли из-за чего-нибудь еще. Это отголоски старого магического реализма.

Итак, для греческого искусства в его дорическом ордере характерна прозрачность, как бы доверчивость всего изображаемого к изображаемому.

Не то в ионическом ордере.

В архитектуре дорического ордера участвует пространственное решение рельефа, помогающее пространственно решить саму архитектуру. В ионическом ордере скульптура участвует в архитектуре функционально (например, кариатиды). И сам рельеф ионический строится так, что выникает на нас из плоскости архитектурной, и поэтому он может существовать на круглом здании. Круглое здание характерно для ионического ордера, а в дорическом оно никогда не встречается. Дорический фриз состоит из метоп и триглифов. Он членится вертикальными членениями. Ионический же непрерывной горизонталью охватывает все здание.

Интересно, что Пуссен, который упоминает ордеры, называя их модусами, придает им значение изобразительных гамм. Говорит, что ионический ордер должен изображать темы буколические, пастушеские; затем, как бы противореча себе, говорит о нем же, то есть об ионическом ордере, как о трагическом, могущем изображать трагическое. Мне кажется, это потому, что ионический рельеф является как бы объемным рельефом, а не пространственным. Выступая на нас, он хранит в своих объемах неизвестное нам, чего не могло бы быть в пространственном рельефе. В этом смысле ионический рельеф, или объемный, имеет нечто общее с египетским искусством или вообще — с древним.

Но греческое искусство постепенно вымирает, и на место его приходит раннехристианское искусство. И мы наблюдаем в позднегреческом и раннехристианском искусстве попытку создать вторично магический реализм, то есть сделать изображение живым.

Ионический греческий рельеф, как и весь ионический ордер, приближается к зрительности дорического рельефа. Так, например, нигде, кроме древнейших рельефов с изображением Горгоны, фасовое изображение никогда не употреблялось, а всегда человек изображался в профиль. Таким образом, ионический рельеф нес в себе пространственные черты. Как и вообще ионический ордер в архитектуре становится близок к дорическому, смягчая свои черты.

Но развитое греческое искусство — зрительное и пространственное — формирует зрителя, представляя собой в каждом случае как бы

мир, в котором каждая деталь отвечает другой детали ритмически, по законам этого мира, диктует восприятию зрителя эти законы. И зритель, только возвысившись до этих законов, только поняв эти законы, может постичь произведение искусства. Беда, если у него есть посторонние мысли, посторонние требования — сколько стоит это произведение, хорош или плох этот художник как человек, какова мораль и так далее. Но особенно могут мешать мысли, которые нарушают границы созданного искусством мира. Это бывает, когда хотят сделать что-нибудь чрезвычайно живым. Это встречается иногда в надгробиях, могильных скульптурах, где хотят наладить связи с умершим.

Вообще нарушение границ зрителю не позволено. Только цельность мира даст ему художественное произведение целиком, не нарушенным.

В особенной (иллюзорной) живости есть что-то наивное и в то же время магическое. Я помню эскизы к памятнику Гоголю. Там в одном случае был изображен холм со скамейкой, на которой сидел Гоголь, к скамейке вела дорожка, как бы предлагая зрителю пойти по этой дорожке и сесть рядом с Гоголем. Что же из этого вышло бы — беседа с Гоголем? Едва ли. А произведение разрушается, его цельность нарушена.

Но как я уже сказал, греческое искусство постепенно сходит к примитиву, и особенно примитивно раннехристианское искусство. Мы там находим тенденции ионического ордера. Вообще рельеф делается фасовым, что противоречит основному принципу спокойного рельефа, но помогает людям, изображенным на нем, обращаться к нам, общаться с нами. Фигура анфас становится чрезвычайно характерной. Так изображаются супруги на надгробных стелах, так изображаются ложи цирка с публикой и императором, так изображаются святые в равенских мозаиках.

Изображение человека строится по перспективе, относящейся только к нему, и можно сомневаться — основывается ли эта перспектива на луче зрения, идущем от зрителя, или на луче зрения, идущем от изображаемого. Таким образом, если в рельефе фас обострял функцию живости человека, то в мозаике или фреске эта живость особенно выявлялась во взгляде. Глаза глядели на вас.

Это сказалось и в фаюмских портретах. Между прочим, настоящий их вид не тот, каким мы видим их теперь, то есть дощечка, а на ней изображена голова. А надо представить себе мумию, в которую этот портрет вставлен и кругом спеленут, и из мумии глядят на вас живые яркие глаза. Я думаю, что они могли даже пугать, до того они живые. И в то же время живостью своей они почти нарушали принципы искусства, общую гармонию, как говорит Гоголь.

Искусство развивается дальше, и мы встречаемся с новым решением.

Можно несколько схематично сказать, что ионический ордер был возможен на цилиндре, дорический ордер — на плоскости, а византийское изображение — на вогнутой поверхности, в апсиде. Изобразительная поверхность, которая таким образом создавалась, окружала нас и делала нас не только зрителями, но и участниками того пространства, которое было перед нами.

Например, «Троица» Рублева — это тоже мир, но мы находимся в этом мире, беседуем вместе с ангелами за одним столом. Крайние

контуры правого и левого ангелов являются внешним контуром и находятся вне поля нашего зрения. Я говорил раньше, что нелепо садиться рядом с Гоголем, а вот в данном случае, у Рублева, это возможно. Тут есть различие: к Гоголю стремился живой человек со всеми своими привычками, а к Рублеву — человек в своем образном воображении.

Это происходит лишь в развитом византийском искусстве, где мы встречаемся со своеобразным пространством. Но до этого еще далеко.

Искусство, работая над фигурой и делая ее смотрящей на нас, постепенно делает эту фигуру содержанием изображения, делает фигуру миром, пространством, в которое мы можем войти. Лицо ее становится глубиной. Глаза становятся, как это говорится, зеркалом души. Глаза этих фресок и мозаик уже не глядят на нас, а позволяют глядеть в их глубину. Это мы наблюдаем особенно в киевском мозаичном «Деисусе». Глаза как бы задумываются, и, воспользовавшись этим, мы входим в них.

Так магический реализм — живое глядение фигур, превращается в глубину, пространство. В связи с этим характерно, что фасовое изображение почти совсем отпадает. Появляется очень много фигур, повернутых как бы вполоборота, и, в сущности, такие иконы, как «Вседержитель», как будто фасовые, строятся на контрастных профилях.

Но мы встречаем попытки магического реализма и дальше и теперь. Когда хотят на нас непосредственно повлиять и сделать изображение особенно живым в обход искусству, то обязательно впадают в натурализм.

Подтверждением этого могут быть скульптуры гегуэзского кладбища. Ничего более отвратительного я не помню. Они не поддаются описанию. Фигура, сидящая на лавочке и протягивающая вам носовой платок; или жена и дочь, стоящие на коленях, почти на дорожке перед стеной, в окошко которой высовывается умерший муж, и так далее. Тут полностью главенствует стремление ввести изображение в наше пространство и тем сделать изображение совершенно живым.

Эта тенденция есть во всяком натуралистическом искусстве. Плоскость изобразительная разрушается. В скульптуре фигуры с признаками пространства, но не организованного в целостный мир, общаются с нами, как привидения, пытаюсь создать иллюзию, но не создавая ее.

Когда я записываю эти мысли, то мне самому жалко фаюмские портреты и равеннские мозаики.

Должно быть, дело обстоит так: всякое реальное изображение как бы бьется о магический реализм и находится на крайней точке, желая быть живым. Но оно все-таки не становится совсем живым.

Ноябрь 1962 года





О художественной правде

Когда говорят об искусстве, то прежде всего возникает вопрос о правдивости. [...] Но ведь нужно говорить о художественной правде, о художественной правдивости. И мне хочется разобраться в этом.

Существуют люди, которые считают, что копирование действительности и есть изображение правды. Вспоминаются все возражения против этого, сводящиеся к тому, что, дескать, создавать вторую березу или второго человека — нужно ли?

Но, кроме этого, оценка произведения должна быть произведена по характеру времени, на него истраченного. Очень важно, чтобы при взгляде на произведение было видно, как художник провел это время — творчески ли или рабски тратя его капля за каплей. В этом, мне кажется, нужно искать оценку копирования, и детальность изображения тут ни при чем. Если детально, следовательно, много проведено времени, но творчески — это будет достоинством.

Но в искусстве правдивость обуславливается очень многим.

Художник должен заинтересоваться чем-нибудь, каким-нибудь явлением или предметом, в конце концов, можно сказать — влюбиться в него. Искусство обладает особым качеством. Встречаясь в жизни с предметами, обращаясь с ними, знаешь, как они называются, — а эти названия сами по себе в какой-то момент были образами. Но в нашей жизни мы с ними обходимся как со знаками, помогающими памяти. Эти знаки часто заслоняют от нас вещи. Мы знаем их как знаки, а не как вещи. Вот искусство как бы снимает эти маски. Оно прежде всего как бы делает вещи непонятными. Приходится вновь раскрывать, что это такое, и тогда вещи открывают совсем неизвестные стороны.

Кроме того, искусство обладает свойством освобождать художника от него самого. Художник, рисуя, изображая что-нибудь, прежде

всего забывает о себе и всецело погружается в то, что он видит. А это, потеряв свой знак, свой обычный смысл, открывается ему как что-то неизвестное, новое, совсем необычное.

Следовательно, правда художественная глубже, чем просто правда. И интерес к вещи, к какому-нибудь явлению должен превратиться в трепетную любовь.

Но это не все. Как ни странно, а в правде участвует фантазия. Так, например, изображая лес, вспоминаешь готическую архитектуру, или гирлянды еловых веток напоминают какие-то подборы материй, торжественные складки, праздник.

Однажды я ехал в трамвае и занялся глазами — смотрел, как у каждого сделаны глаза. Меня поражала простота выполнения — простые средства, а сколько смысла! Но, кроме того, всегда присутствовала и фантазия — во всех глазах чувствовались очи, всюду вспоминался идеал. И это делала фантазия. Иногда она очень сильна, иногда чересчур. Так, например, у Гоголя с Днепром — он так широк, что птице не перелететь.

Но первый интерес к вещи и даже любовь к ней — это начало субъективное. С него начинается изображение, и тут преобладает явление вещи, как она кажется тебе. И поэтому естественна проверка ее более объективным подходом, то есть — как вещь на самом деле существует. Тут, между прочим, метод искусства дает художнику и углубление в вещь, и любовь к ней, и в то же время некоторую объективность, как бы высшую правдивость, даже жалость к ее простоте и бесхитростности и сложности.

Кроме того, всякое изображение предполагает материал (в скульптуре это камень и глина) и изобразительную поверхность, например, выпуклую на кувшине и плоскую или вдавленную в апсиде. И это дает возможность по-разному изобразить то, что хочешь. И при изображении раскрываются разные стороны вещи. Например: девушка и слоновый клык. Движение, изгиб слоновьего клыка может сказать что-то о движении девушки. Так тема девушки несет красоту и мысль, а клык — изящный изгиб и атласную кожу. И постепенно девушка воплощается в клыке, а клык — в девушке.

Мне кажется, что не готовое что-то изображаешь, а материал. И идея и тема, приближаясь друг к другу, постепенно меняются. И это все входит в изображение художественной правды. Правда — в изображении правды материала. Правда утверждается как вещь в материале.

[Нач 1963 года]





Время в искусстве

В

сякое восприятие художественного произведения происходит во времени. Как и всякое состояние или действие тоже происходит во времени. По большей части время представляют как текущую реку. А это неверно. Иногда оно сочится, иногда дует, если сравнить с ветром — шквалисто, неравномерно, подвертывая нам то одно, то другое, как ветер, который по земле волочит газеты.

Все существует во времени. В пространстве и во времени. И все нами воспринимается во времени. Так что восприятие произведения тоже происходит во времени. Как измерить время? По-видимому, оно у каждого человека разное и зависит прежде всего от пульса. А если мы измерим его мыслями, то оно может быть очень медленным, а может быть очень быстрым, в одно мгновение может пройти масса мыслей почти со скоростью света. Все, что мы видим, — большей частью в движении, так что тоже во времени. Восприятие пространства происходит тоже во времени.

Так художник, чтобы быть правдивым, быть реалистом, должен изображать время. Каким образом? Человек идет. Лошадь шагает... Моментальная фотография передаст человека с поднятой ногой или лошадь, стоящую на одной ноге. Художник должен взять момент движения, соединить его с предыдущим моментом и с последующим так, чтобы один момент переходил в другой. Если художник передает пространство, то он изображает обычно больше того, что может одновременно увидеть, в силу этого, передавая в изображении точку зрения, а точку зрения важно передать правдиво, он невольно встретится с боковыми областями и [будет таким образом] принужден соединить разновременное.

Между прочим, смысл композиции в том, чтобы изобразить время. Композиция — это и есть соединение разновременного в изображении.

Но если мы остановим модель и сами остановимся, то все равно бу-

дет время в нашем восприятии, так как мы обладаем двумя глазами — бинокулярностью.

Представим себе, что перед нами глубина, которая делится на планы. Там, где конвергируем глаза, получаем одно изображение, там, где не конвергируем, — два изображения. Возьмем карандаш и поставим перед собой. Если мы будем смотреть на карандаш — то, что находится за ним, двоится; если мы смотрим на задний план, то двоится карандаш. Так что если мы имеем перед собой четырехплановое пространство, то, глядя на первый план, мы видим, что дwoятся второй, третий, четвертый. Если смотрим на второй план, то дwoятся первый, третий и четвертый. Если смотрим на третий план — то дwoятся первый, второй и четвертый. Если смотрим на четвертый, то дwoятся все, кроме четвертого. Значит, в какой танец я заставляю пускаться вещи, глядя последовательно от плана к плану! Следовательно, в бинокулярности заключено время в очень сжатом виде. Композиция встречается с бинокулярностью. Пример может быть повседневный, правда, не такой сложный, — это окно, переплет окна. Мы смотрим на раму — пейзаж двоится, смотрим на пейзаж — рама двоится.

Вот художник хочет что-нибудь изобразить. Может быть, не надо называть его «художник», а — «изобразитель». Он выключает время, насколько это возможно, в этом ему помогает система прямой перспективы, он ограничивается одним глазом, потому что двуглазие, стереоскопия — уже время, сжатое до момента, — и копирует натуру механически, так, как видит один глаз, подобно моментальной фотографии. И когда кончает копировать, смотрит — и очень доволен, что изобразительная плоскость уничтожилась.

Но время ждет, когда ему ворваться. Оно входит и распоряжается всем изображенным: подсовывает то, что должно смотреться после, — в первую очередь; подсовывает в полном беспорядке; с тем, что должно смотреться в глубину, рядом — то, что должно смотреться на нас. В результате, так как изобразительная плоскость все-таки недостаточно исчезает, целые части картины вываливаются из рамы. Получается не порядок, а беспорядок. Ни о какой цельности восприятия нельзя говорить.

Тут интересно будет отметить, насколько система прямой перспективы соответствует действительности. Она не учитывает время. Уже это одно делает то, что она изображает, нереальным. Кроме того, она правильна только относительно поля зрения и то неточно. Затем, угол зрения, то есть величина фигур тоже неверна. Мы всегда преувеличиваем то, что далеко, на что смотрим издали, и в этом смысле сокращение перспективное будет неверным.

Насчет бинокулярности, стереоскопии нужно сказать следующее: это явление — двуглазие — замечательное явление, получается сжатие времени в один момент и, следовательно, опыт изображения единовременно разновременного.

Чтобы двинуть в глубину плоскость, два измерения — в направлении третьего, необходимо, чтобы эти два измерения были приведены к цельности, то есть разновременное должно быть соединено по возможности.

Представим себе волюту в форме буквы S. Подобную кривую мы

воспринимаем движением, не сразу. Если же мы перечеркнем ее прямой, то некоторые ее точки соединим более быстрым движением, они будут более единовременны. Возьмем «Надгробную стелу Гегесо». Там сидит женщина — плавно, подобно букве S, но ее движение просит прямую, которая соединит разные точки ее тела, и, таким образом, эти точки станут более единовременны.

Рассмотрим эту стелу. Если мы возьмем стоящую перед Гегесо прислужницу и представим себе ее как вертикаль, то, двигая ее веерообразно через все изображение, мы таким образом объединим плоскость. Прямые линии будут ускорять объединение моментов движения, а веерообразное движение должно нас убедить в том, что его образовала одна прямая, которую мы передвигаем по всему изображению веерообразно, и так подобие доводим почти до тождества. Это «Гегесо», а вот «Стела со всадником». Здесь два веера, идущие из разных углов через торс коня, поднятого на дыбы, через торс низвергнутого неприятеля и так далее и тому подобное — это, с одной стороны. С другой стороны, копьё и торс всадника являются основанием веера.

Способы объединения плоскости разнообразны. Иногда это простая симметрия, например, Эгинский фронто́н, где позы воинов совершенно симметричны. Иногда это сложная симметрия, как во фронтоне храма Зевса в Олимпии. Там есть группы, изображающие женщин, борющихся с кентаврами. Группы хиастичные*. Они симметричны друг другу, и в то же время они параллельны, так что мы видим в них подобие по параллельности, кроме симметричности.

И еще бесконечные решения поверхности мы встречаем. Плоскость — два измерения — приводится различными способами к цельности. Когда двухмерность цельна, то мы можем ее двинуть в третьем измерении, в глубину.

Если художник рисует натуру, для него важно создавать планы. Если он останавливается на какой-то точке, то выскивает вторую и третью того же плана, прежде чем идти дальше, в глубину. А движение от точки, не создав плана дальше — не будет движением в глубину, а будет движением по какому-то измерению, скорее всего — первому, хотя и в ракурсе.

Каким образом художник находит нужные точки, объединяющие план? Это в разных случаях по-разному. Подобие точек, подобие направлений, сходство положений ему в этом помогает. Говорят, что Микеланджело сделал восковой эскиз «Давида» и, когда рубил, положил его в ванну и спускал воду. Таким образом выяснились планы. В данном случае мы имеем то же самое движение двух измерений в направлении третьего. Конечно, это происходит сложнее. Мы, двигаясь, помним все моменты, видим и передний план, ведем и двигаем его и в то же время с ним не расстаемся, хотя и идем в глубину. Тут важно, как мы двигаем, быстро или медленно. Это типично для классического рельефа.

Среди стел есть еще другие решения, очень интересные и сколько-то предваряющие византийские решения. Одна стела построена так:

* Хиазм — разработанное древнегреческими скульпторами положение стоящей человеческой фигуры с упором на одну ногу и приподнятым противоположным плечом (*Прим. ред.*).

обрамлена сверху фронтоном, снизу — линией земли, с боков — фигурами, которые решены горельефно, они как бы служат рамкой, а в середине барельефом даны сидящие фигуры. Восприятие барельефа очень пространственное, тогда как боковые фигуры, горельефные, выступают на нас, окружают нас. Когда мы смотрим на серединку, то боковые фигуры воспринимаются как прошедшее. Тут явное изображение времени: середина — настоящее, а боковые фигуры — прошедшее. Это близко к обратной перспективе.

Некоторые думают, что обратная перспектива — это система, заменяющая прямую. Но это не так. Система прямой перспективы в своих элементарных частях, таких как: заслонение вещи вещью, горизонт, сокращение, — отчасти соответствует нашему восприятию. А композиционное оформление изображения будет решено обратной перспективой. Обратная перспектива может выбрать план, подчинить план — словом, придать планам особое значение.

Если мы возьмем «Владимирскую богородицу», то прежде всего мы увидим, что контур фигуры богородицы есть граница пространства. Все внутреннее — и лицо, и Христос — будет глубиной. Контур не решает объема, а делает пространство. То же самое, хотя и более сложное, мы видим в «Троице» Рублева. Внешние контуры Троицы — круг, в который она заключена; он является внешним обрамлением, делает ее миром, подобно тому, как в греческом рельефе середина — пространственна, а боковые контуры идут на нас. Тут нужно заметить, что мы не ограничиваемся своим движением. Мы начинаем приписывать самому изображению движение. И оно нас обнимает.

То, что у итальянцев уходило в глубину, характеризуя объемы, здесь — идет на нас.

Когда мы изображаем что-нибудь, то это — мир. Почему мир? — Изображение цельно, все части друг с другом связаны, все ограничено, ни убавить, ни прибавить нельзя. Но есть картины, в которых две картины, два мира. Так, например, переплет оконный. Он может быть решен цельно, как и пейзаж, видимый через этот переплет. Или, например, тени в каком-нибудь натюрморте могут составлять особую цельную картину в картине. Таким образом, мы, создавая разные миры, подчиняем их друг другу; и одни — пропускаются нами как прошлое, а другие — становятся настоящим. Иногда это первый план и часто — последний. Не ходить же нам к нему, к последнему плану, и он двигается вперед. Он может быть ближе, чем первый план, который нами рассматривается как глубина, уходящая в пространство.

Тут хотелось бы еще сказать о бинокулярности. Если мы представим себе стол, который от нас уходит своими длинными сторонами, то эти стороны будут двигаться так же, как сказано выше. Там, где я буду фиксировать взгляд, конвергировать зрение на каком-то плане стола, он будет смотреться спокойно, а ближе — эти контуры будут двоиться, и дальше — то же самое. Так что мы нашим зрением можем выбирать ширину стола. Она все время будет меняться, то расходиться, то сходиться, в зависимости от того, куда мы смотрим. Если смотрим на первый план, то дальний будет шире, на задний план — ближний будет шире.

Кроме того, нужно заметить, что тут действует закон контраста.

Однажды мне пришлось ехать по горной долине на автомобиле. Дорога шла явно в гору, и навстречу мне бежали арыки; но, как только дорога шла более ровно, движение в гору ослабевало, но все-таки было в гору, — движение арыков, мне казалось, было тоже в гору. Вода шла наверх, хотя на самом деле она шла под горку. Действовал контраст подъемов: более слабый подъем в силу контраста казался спуском.

Мы преувеличиваем дальние масштабы. Например, если разница между далью и близью небольшая, то нам кажется, что даль не уменьшается, а увеличивается. Так, например, если смотреть на полосы железа на крыше в бинокль, то даль увеличивается, а полосы вдаль — все-таки уже, чем впереди. Полосы железа не сходятся, а расходятся. Между прочим, у японцев на гравюрах пол изображается всегда строго параллельными досками, а нам кажется, что линии, которые рисуют доски, расходятся. Живя на берегу реки, противоположный берег которой гористый, мы видим его большим, если же снимаем фотографию с него, то это впечатление не сохраняется. Мы не можем передать фотографией его величину.

Все это дает тенденцию к обратной перспективе.

[Март-апрель 1963 года]

Содержание формы



«Содержание и форма» — так повсюду всегда определяется искусство. Но мне казалось, что части этого дуэта слишком механически друг к другу относятся: форма — это вместилище содержания, в форму вкладывается содержание. Конечно, при этом говорится, что произведение неразрывно связано в целое и это разделение только условно — ведь это термины, а термины — вещь условная.

Мне казалось раньше, что «содержание и материал» — правильной чем-то.

Но и то и другое положения требуют массы оговорок и ни в коем

случае не характеризуют противоречивости и сложности всего произведения.

Теперь я скорей склонялся бы к гетевскому построению — «правда и фантазия». Тут чувствуется противоречивость, они не равнодушны друг к другу. Из их противоречия складывается синтез произведения.

Но сейчас я не хочу этим заниматься и приму, хотя бы условно, «содержание и форму» как обыденный дуэт.

Но тут я должен сказать: нет содержания чистого, совсем без формы и нет формы без содержания. Когда я в издательстве получаю содержание — а что это такое, как не содержание? — какую-нибудь тему, то я сколько-то мыслю ее как форму, так как она обусловлена разными обстоятельствами, это влияет на содержание и оформляет его. То же самое с формой. Кажется, что материальное существование формы уже достаточно, чтобы в ней мыслилось какое-то содержание.

И я хочу сейчас заняться выяснением содержания различных форм, иногда более сложных, иногда менее сложных.

Начнем с проволоки. Проволока, независимо от толщины, — это объем, какая-то поверхность, пусть малая, которая замыкает материал; а в сущности, мы воспринимаем проволоку, независимо от ее толщины, как одномерность. Мы говорим — «моток проволоки», «намотать проволоку»; она для нас всегда одномерна, и мы этим пользуемся, противопоставляя ее плоскости или объему. *Изобразительно* она одномерна.

Перед нами плоскость — лист бумаги или металла, безразлично. Тут опять важно, что она изобразительно дает нам плоскость отвлеченную, две стороны, а в сущности — объем. Важно, что мы сразу мыслим ее, отвлекаясь от материала. Двусторонность плоскости принимается во внимание, когда мы мыслим силуэт. Когда вырезаем силуэт, тогда она двусторонняя. Но плоскость может быть и односторонняя или с разными сторонами, правой и левой; например, когда мы пишем на плоскости или рисуем. Правда, подходя к краю, мы вспоминаем о другой стороне, о двусторонности поверхности. Так возникает понятие поля, которое дает переход от односторонней поверхности к двусторонней.

Затем всяческие объемы. И тут мы прежде всего должны говорить о вертикальности и горизонтальности формы. Вертикальность колонн, столбов, вертикальность дерева подсказывает нам фигуру человека в архитектуре и изобразительном искусстве, является уже содержанием формы.

Тут можно помянуть керамическую форму чаши, ее внешнюю поверхность и внутреннюю — насколько они различны. И в изображении совсем другое — рисовать там или тут; и переход от одной поверхности к другой будет событием почти невероятным. Одна будет говорить о внутреннем, сосредоточивать внимание и углублять тему; другая будет защищаться от внешних вещей, обособлять себя как вещь.

Среди объемов, о которых интересно говорить, будет шар или шарик, если он маленький. Это бусина, которая висит и которая вѣсит, и которая падает и катится. То, что она вѣсит — это характерно, и что падает — это тоже характерно. Недаром Ньютон на круглом яблоке открыл закон тяготения. Но это одна бусина, а может быть гроздь... Гроздь винограда. Тогда это каскад шариков, изображающих паде-

ние, стремление, тяготение, висящих на одной веточке и в то же время говорящих о единичном и множественном, о могуществе и мелочности, о сложном и цельном. Вообще, о грозди всего не скажешь — до того она замечательна! В ней всегда есть возможность раскатиться, превратиться из грозди в град.

Нечто родственное грозди винограда мы имеем в грозди сирени. Если дело имеем с крупноцветной персидской сиренью, то тяжесть будет выражена иначе — изгибом формы. И цветы, образующие гроздь, будут выпуклые, а с другой стороны, будут как бы гранями, оформляющими всю ветку. Ритмичность граней есть тоже явление, говорящее о содержании формы.

А если мы говорим о кудре, о локоне или даже о стружке, о сосновой стружке, вышедшей из-под рубанка, — до чего они прекрасны! А наверное, потому, что имеют разные стороны, попеременно показывают то одну, то другую.

Потом рассмотрим цветок, простой цветок с серединой, с лепестками. Мошь его можно почувствовать, если всю поверхность покрыть цветочными лицами или глазами! Как их назвать — не знаешь, а все-таки они смотрят и имеют глубину, как лицо.

Это то, что мы имеем в природе всюду и можем использовать как форму уже содержательную и в орнаменте, и в других местах.

Но цветок в своем высшем достижении — это роза. Почему это, хотя кажется безусловным? — Потому что говорит о внешней форме и о внутренней глубине. Каждый лепесток изгибается так, чтобы показать внешнюю замыкающую форму, и, с другой стороны, отгибается, чтобы совместно с другими показать сложность глубины цветка.

О розе трудно говорить. Но ее пластичность, и внешняя и внутренняя, несомненна.

Вот несколько рассуждений о содержании формы. Это и обуславливает, что мы ищем для формы содержание. Форма уже заранее подсказывает нам тему, она небезразлична.

22 июня 1963 года



Об орнаменте

Орнамент, я думаю, прежде всего — обработка поверхности. Придание ей качества. Характера. Отнюдь не украшение поверхности.

Есть и другие способы обработки поверхности: фактура, цвет и т. д., среди которых орнамент — частный случай. Если можно без орнамента — пусть без орнамента. Но при помощи орнамента легче дать поверхности характер. В конце концов какой-нибудь титул буквенный, заставка, концовка — это тоже орнамент.

Орнамент может углублять поверхность, и это на первый взгляд странно. Но покрой поверхность розетками, вот такими глазами, на тебя смотрящими, — просто удивись, какой она становится глупо-

кой. Наоборот: поверхность, покрытая листьями, приобретает мягкость, плоскостность.

Между прочим, для углубления поверхности в восточном искусстве применяется двуплановый орнамент, то есть один орнамент, а по нему идет другой.

Я делал титул к «Маленьким трагедиям». Там кипарис и лавр. Кипарис должен Смерть изображать, а лавр — Славу. Но кипарис делает углубление в плоскости — проваливается. Лавр лежит на поверхности страницы. Ветка кипариса совсем утонула, лавр меньше тонет. Тут важен рельеф — кипарис говорит о глубине, а лавр — оверху лежащей форме. Эти взаимодействия очень сложны. Удаление какого-нибудь пятна может все разрушить.

И потом, тут соблюдено равновесие. Уберите подпись — и оно уже нарушится. Вся эта система прикрепляет изображение к месту, все связано. Большинство букв, которые сейчас пишутся, — они графические, но их можно сдуть. Это, конечно, никуда не годится.

У меня тут были и гравюрные задачи: я убираю черное, ввожу белое. И должно быть впечатление, что черное осталось, что вы поскоблите белое — и там будет черное.

Нужно стараться вызвать активность белого. Пассивность чистого поля — это гибель для орнамента, буквенного или какого бы то ни было другого.

Орнамент влияет и на поле, которое его окружает или которое он окружает. При этом особо важное значение имеет край плоскости и обработка его орнаментом. Но когда орнамент характеризует край плоскости, он, конечно, характеризует и середину, не заполненную ничем. Он старается «разбудить» ее издали.

Обычно орнамент складывается из метра и ритма. Что это такое, ясно видно на «побегунчиках» — орнаментах, которые движутся, орнаментах типа меандра.

Метр — это деление горизонталей на части, равномерное деление. А ритм — это изменение ударения метра, создаваемое наложением одного метра на другой.

Первый метр делит горизонталь на равные части. Остальные изменяют ударение первого метра. Например, раппорт в тканях — метр. Представим себе квадратные раппорты, симметричные. Вводится пятно сбоку. Само по себе оно ничего не дает. Но удары на всех раппортах сбоку, с угла дают ритм. Сам раппорт желает по-другому, а я его построю иначе — и свяжу один с другим. Если бы я отмечал в раппорте середину, я только развивал бы его структуру, основной замысел, раппортное строение. Если бы я отмечал середину, я не внес бы ничего нового, а только развил старое, особенно если отделил бы один раппорт от другого. Если метр симметричен, то ритм асимметричен: он просто меняет ударение метра. Это ударение связывает метр с метром, и, таким образом, ритм играет объединяющую роль.

Метр — структура движения, ритм — непрерывность движения.

Ударения метра необязательно должны быть одинаковыми: возьмите фронто́н храма Зевса в Олимпии. Каждый метр заполнен иначе строящейся фигурой. Иной акцент. Но если бы метр совершенно отсутствовал, у горизонтали не было бы никакого строя.

Метр есть, конечно, не только в горизонтали. Тарелка может строиться от центра звездообразно, розеткообразно, и у этой розетки есть метрическое строение.

Наконец, орнамент может как бы не иметь метрической основы, то есть метр заложен очень глубоко, до него нужно докапываться. Тогда появляется то, что называется «свободный ритм».

Орнамент во всех случаях зависит от формы вещи, он рождается той формой, на которой он расположен, и функциями, которые характеризуют вещь. Функциональное назначение чайника или кувшина может быть орнаментально выражено — тут бесконечное число случаев. Носик отделить от тела чайника, сделать самостоятельным, ручку отделить и в то же время слить с чайником...

Мне кажется, что когда функциональность побеждает вещь, это неправильно. Сейчас существует тенденция делать кувшин — чтобы из него только выливалось, чашку — чтобы из нее выпивалось. Это все функция, а вещь должна остаться вещью. Орнамент должен заботиться об этом. В этом смысле может быть спор между орнаментом, который утверждает функцию, и орнаментом, который утверждает вещь.

Это спор между динамикой и статикой. Например, тело чайника может быть статическим, а носик — динамическим. Открытый, незамкнутый орнамент говорит о функции и не утверждает вещь. Но всякая форма должна быть статически уравновешена. Двигающаяся форма — бег человека, бег зверя, должна быть и статической тоже. Какой-нибудь греческий дискобол — он, кроме выражения движения, статичен и целен. И вот соединение статической цельности и выразительного движения создает настоящее динамическое изображение. Только динамическая форма не будет смотреться. Это показывает моментальная фотография. Лошадь прыгает, а на фотографии она, в сущности, стоит на одной ноге; шеренга людей на параде — все подняли ноги и так остались... Если объединить несколько моментов, получается настоящее изображение движения, а только динамика может разрушить форму.

В книге все время есть динамика — от титула к титулу, от заставки к заставке. И в то же время статика есть. Титул определяет центр страницы и центр будущих страниц, а то, что он сдвинут налево, к корешку и к центру, — движение в книгу. Вот возьмите титул из «Маленьких трагедий», там это как раз видно.

От титула начинается движение, которое идет через всю книгу. А концовка? Она кончает одно пространство и начинает другое, совсем свободное. Строчки идут, идут, идут — и вдруг кончились. А воспоминание о горизонталях есть. Концовка должна статически уравновесить это движение и, продолжая его, прекратить. Тут у меня розы — фасовые формы — как глаза, как розетки прикрепляют концовку к месту, а факелы и лопата распространяются по поверхности. Эти формы летят, но они, как гвозди, воткнуты в пространство...

Самым существенным в орнаменте, конечно, является характер. Характер отвечает за все.

Вот и все, что я могу сказать.

Есть, между прочим, очень интересный вопрос, о котором я ничего

не знаю. О «прозаизмах». Связь вещей в орнаменте создается иногда очень сложно, необязательно волнитообразно или волнообразно. Могут быть как бы сухие соединения вещей — то, что можно назвать «прозаизмами». Какой-нибудь цветок брошен на страницу — а оказывается, что его нельзя сдвинуть. Кажется, что беспорядок, а оказывается — высший порядок. А так как я ничего об этом не знаю, то и сказать больше ничего не могу.

Когда создаешь орнамент, вдруг открывается, что сделал что-то замечательное, нарисовал что-то такое, чего до сих пор не было и что может получиться только таким образом. Объяснить это чудо словесно очень трудно, и в этом смысле орнамент очень похож на музыку.

Июль 1963 года



О стиле

Когда рисуют предмет — какую-нибудь вещь или человека, то невольно изображают и пространство. Вещь проникается пространственным строем и, таким образом, оказывается пространственной. Например, человек создает передними своими точками переднюю плоскость, и от нее строится изображение, глубина, уходящая от нас. Таким образом получается пространственное изображение.

Более отвлеченно можно вообразить себе, что человек или вообще предмет как бы построен из кристаллов и пространство вокруг него строится из отвлеченных невидимых кристаллов такого же строя. Прежде всего предмет получает вертикаль и горизонталь и, как я говорю, приобретает пространственный строй. Примером может быть Врубель с его кристаллами. В мозаике это сказывается, сказывается это и в живописи. Например, у Микеланджело играет роль — его мускулатура получает новый смысл. Конечно, это особенно видно в двойных изображениях. Когда два человека изображены, они как бы перекликаются друг с другом и между ними создается пространство, четко нарисованное. Иногда это пространство приближается к понятию пустоты. Предмет есть, а в окружающем пространстве ничего нет. Тогда предмет имеет тенденцию получить округлую форму. Его контуры становятся шаровидными. Они как бы борются с окружающим пространством, побеждают его и утверждают себя: дескать, пустота кругом, а я существую. А в других случаях контур предмета испытывает давление пространства, и контуры фигуры становятся линией, определяющей и характеризующей и вещь и пространство, ее окружающее. Они характеризуют не только предмет, но и пространство, окружающее его. И, таким образом, изображается не только человек, но и его пространство.

Когда рисуется предмет, то он рисует и пространство своими контурами; и характер пространства зависит от предмета, и, наоборот, характер предмета зависит от пространства, его окружающего. Пространство может быть почти пустотой, а может быть построенным,

иметь свой строй, и тогда этот же строй получает и изображенный предмет. Предмет зависит от пространства, а пространство зависит от предмета.

Мы получаем отношение предмета к пространству и наоборот. Из них строится произведение. Если бы мы хотели «рассечь» произведение по плоскости, касающейся и содержания и формы, то это были бы предмет и пространство. Это и содержание, это и форма. Пространство, наполняющее произведение, создает мир в пределах, ограниченных рамой или контурами; мир, потому что в границах рамы или контура он будет бесконечно сложен и целен. И отношение к нему предмета будет сложным и простым. Все произведение будет восприниматься вместе.

Представим себе Египет, его плоскостные изображения: бесконечная стена, поверхность стены и на ней вырублены рельефы человека. Пространство бесконечное и элементарное, а человек, чтобы его завоевать, должен двигаться — он жестикулирует.

Другое — фронто́н храма Зевса в Олимпии. Там фигуры из обломов камней, мрамора, и такими же обломами смотрится воздух между ними. Они замкнуты, и вся трагедия происходит тут же. Это сколько-то схоже с концепцией Гомера, у которого герои противопоставлены року. Пространство уже известно и неизбежно, фатально, герой не может его изменить. Это новое отношение предмета к пространству.

А если взять Ренессанс, Боккаччо, — герой подвижен, а пространство — это «купеческое» пространство, наполненное всякими чудесами, случаями, дающими богатство или разорение. Это же мы видим в изобразительном искусстве — подвижность.

Другое у Микеланджело. Там создается центр, и каждая фигура с ним согласуется, подчиняется этому центру.

Затем другое мы видим у Диккенса. Там человек может не двигаться. Он мрачен, сидит у камина, и все мрачно кругом — и здание, и Англия, и море. Он только сидит, а все строится по нему.

И нечто подобное мы видим в византийском искусстве, где человек не только управляет пространством, а сам является пространством. И мы его контуры воспринимаем как границы пространства. Взять хотя бы «Троицу» Рублева. Снаружи это круг, а внутри контуры ангелов являются внутренними контурами. Каждый контур не только отвечает противоположащему, но испытывает давление контуров всех других ангелов и промежутков между ними.

Мне кажется, что отношение предмета к пространству будет определять стиль вещи. Это вечная тема искусства. Решение ее так либо иначе определяет мировоззрение художника, мировоззрение эпохи.

[Сентябрь—октябрь 1963 года]



ВОПРОСЫ

ВОЗНИКАЮЩИЕ

В СВЯЗИ С КОМПОЗИЦИЕЙ

Цельность — это слово важное, мы должны стремиться к цельному изображению, к цельности; и кроме того, мы надеемся, что цельность связана с красотой, которая нам крайне нужна.

Но цельность предполагает сложность; только сложное цельно. И не простую сложность. Сложность такую, которая предполагает синтез противоположностей.

Попробуем в этом разобраться. Передо мной рисунок натурщицы. Молодая красивая фигура, стройная и всем складом выражающая рост. Я ее рисую, набрасываю, и вот ее контуры как бы соотносятся с полями. Ее контуры и формы создают эхо на краях листа. Мой рисунок контуром как бы посылает на края сигналы эхолота. И таким образом создается то пространство, которое окружает фигуру, проникает внутрь фигуры, строит ее.

Другое совсем, если мы возьмем «Портрет Достоевского» — гравюру. Там конфликт предмета и окружающего его пространства гораздо серьезнее. Грудь, руки, вся поза указывает на то, что ей приходится испытывать большой нажим пространства — противостоять ему. А в лице и в [кистях] рук есть победа над пространством.

В том и другом случае мы получаем предметно-пространственный синтез. Во втором случае он трагический.

А вот еще гравюра, еще портрет — «Кутузов». Фон его — в движении, а он сам стоит впереди, не участвуя в нем, а думает свою думу. Его контуры позволяют ему думать и становиться особенным пространством — еще решение.

Мы все время наталкиваемся на предметно-пространственный синтез, и мне кажется, что можно думать о крайних случаях отношения предмета к пространству. Можно представить такой предмет, чтобы он не возбуждал эхо в окружающем пространстве, и тогда он не даст синтеза, а будет только предметом.

Это одно, а другое, когда предмет становится центром всей композиции. Он не шевелится, не жестикулирует, а организует пространство — все кругом и в себе.

В этих крайних случаях и между ними может быть много решений разных.

Рассмотрим мы дальше вопрос: как время и одновременное приходят к цельности. Мы знаем такие случаи, как со Спасскими воротами. Глядя на них, мы прежде всего бросаем взгляд наверх, примерно на часы. А низ мы видали уже. А когда видали? — Неизвестно. «Раньше». Этого «раньше» не было.

В психологиях старинных был пример сна: человек коснулся шеей железа кровати и проснулся. Ему приснился длинный сон — он попал в Париж во время Французской революции, был в одной партии, по-

том в другой, и в конце концов, так живя, он был присужден к гильотинированию. И когда железо кровати коснулось его шеи, он представил себе гильотину и всю свою жизнь в Париже, которая была раньше. А этого «раньше» не было.

Вот вопрос: как создавался этот сон — от конца к началу или от начала к концу? А в последовательности мы понимаем от начала к концу, и тут у нас есть аналогия с изобразительным искусством.

Если взять «Страшный суд» Микеланджело, то фигура Христа является центром и, можно сказать, концом композиции. Мы должны строить композицию и бороться со временем. Важно, как мы переживаем его.

Горизонталь и вертикаль. Горизонтальное движение — мы делим его на равные доли и идем что вправо, что влево — почти одинаково. Идем вновь, не по старому следу, правда, движение примитивно, оно имеет характер простого движения во времени.

А создавая композиционную цельность, мы должны дать одновременно временное.

Ведь когда мы воспринимаем вертикаль и «раньше» видели ее низ, то «раньше» этого не было. А в вертикали есть тенденция к росту, как в движении фонтанной струи вверх.

Мы спускаемся по ней вниз и идем как бы против течения, и, в сущности, идем по знакомому месту вторично. И особенно потому, что вертикаль имеет один центр, а горизонталь будет иметь по крайней мере два фокуса.

И вот получается, что больше движения, больше времени идет на вертикаль, чем на горизонталь, а кажется нам, что проще и цельнее воспринимается вертикаль. Она безусловно конечна. Рост ее, нами определенный, определяет ее содержание, ее зрительный центр, который нельзя передвинуть, так как это будет уже другая вертикаль.

Изобразительная плоскость тоже способствует цельности. Мы не замечаем ее значения. Она невольно появляется в нашем видении и так или иначе собирает на себе природные явления. И эта плоскость может быть разная, смотря по тому, как она образована. Мы представляем себе плоскость имеющей обрамление. Обрамление дает ей крепость. А можно иначе представить ее образование. Если мы возьмем вертикаль и двинем ее направо и налево, мы получим плоскость очень цельную, так как вертикаль есть сама цельность, а плоскость образуется движением вертикали.

Изобразительная плоскость образуется не всегда движением вертикали. Возьмем памятник Гегесо. Там сидящая фигура, а перед ней служанка со шкатулкой. И хотя и служанка, и сидящая фигура Гегесо плавно изогнуты, они все-таки легко объединяются прямой, и прямая делает их восприятие более простым. Но прямая Гегесо и вертикаль служанки имеют тенденцию из угла, в котором стоит служанка, создавать веерообразное движение, которое бы проходило по всему рельефу, причем то, что вертикаль создается как одна линия, сдвинутая фигурами по всему рельефу, делает плоскость очень цельной. Мы видим тут, что плоскость движения, усложненная движением линии, становится единовременнее, цельнее.

Вспомним всадника на стеле. Там тоже изображение строится дви-

жением прямой из левого и правого угла. Композиция строится в треугольнике, но суть композиции в том, что один контур треугольника становится другим контуром через движение. Все в движении, и это движение дает цельность. Кажется, что время больше и движения больше, а тем не менее цельней.

Это что касается плоскости в двух измерениях, а вот как создается глубина — это дальше увидим.

Перед нами задача изобразить все на цельной плоскости. Мы видим, что все-таки тратим время, но это время сжимается. Но мы вернемся к этому потом, а сейчас займемся греческими рельефами.

Греческие рельефы классичностью своей могут раскрыть нам свои законы, и эти законы должны нам служить не только для раскрытия скульптурных рельефов, но и, по аналогии,— живописных. Приходится говорить об ордерах. Дорический ордер и ионический ордер. Вот два примера, живущих в нашем искусстве. Правда, Пуссен, ссылаясь на модусы греческого искусства, называет их много, но мы возьмем только два типа рельефов, связанных с архитектурой дорической и ионической.

Дорическая архитектура окружена колоннами, эти колонны создают зрительную плоскость и впечатление, что за колоннами глубина и целла храма. Так же построены все рельефы, участвующие в архитектуре. Так строят фронтоны, тоже создавая зрительную плоскость. Так же строятся метопы, окруженные триглифами. Так что они представляют изображение, участвующее в архитектуре. Они строят пространство вместе с архитектурой. Конкретности переднего плана, той зрительной плоскости, о которой я говорю, помогают каннелюры колонн. Отсюда получается рельеф с цельной передней плоскостью, а глубина его создается движением плоскости от нас в глубину. Причем можно быстро двигать, можно медленно двигать. Это движение создает, проходя через предметы, глубину с бесконечным количеством деталей, детальных остановок.

Это дорический рельеф, а ионический — другой. Там колонны уже и без каннелюр; фриз сплошной, не деленный на части, идет вокруг всего здания. И характерно, что в ионическом ордере бывают круглые здания, дорический ордер не имеет круглых зданий. И характерно, что скульптура функционально участвует в архитектуре, например, кариатиды. Фон рельефа — это тело здания, и на нем-то и строится рельеф. Но необязательно имеется передняя зрительная плоскость. Выпуклости рельефа создают большой рельеф, и маленькие рельефы аккомпанируют ему.

Вот два типа рельефа, которые живут в искусстве. Так и в живописи мы можем сказать: у Дюрера — ионический рельеф, а у Рембрандта — дорический, и т. д.

Рельефы служат нам, создавая глубину, ее цельность. Мы еще к этому вернемся, а сейчас займемся другим. Какие-то моменты в истории искусств человек чувствовал себя окруженным колоннами и столбами. Это касается архитектуры готической, и леса, и формы камней. Это немножко похоже на пример с вертикалью. Когда мы движем вертикаль по плоскости, то можем ее остановить. Так, от Джотто до Микеланджело мы встречаем в композиции изображения людей, и человек,

даже склонившийся горизонтально, будет трактоваться вертикальными формами, как бы расчлененный вертикалью на части, как склонившиеся Марфа и Мария перед Христом у Джотто. И тут будет много примеров: и Микеланджело «Рабы» и «Мадонна Медичи» — с одной стороны четко образующие вертикальную границу, с другой — угловатой, прорезной — рассказывающие о сюжете, рассказывающие о младенце.

Вообще вертикальная форма имеется у Джотто. Всегда о нем думают как о начале искусства, которое из него родилось. А мне кажется важнее, что он завершает некоторый период, за ним стоит готическое искусство, романский рельеф — с одной стороны, а с другой — византийское искусство с его глубиной. Мы еще встречаем это у Никколо Пизано. В начале Ренессанса существовали шкатулки из слоновой кости. На крышке их рельеф, он образуется тремя горбылями слоновой кости, а изображается одна картина. Вверху: на среднем горбыле — распятый Христос, а справа и слева — разбойники; внизу: непрерывная толпа. В этой толпе прячется вертикаль и создает глубину. То, что на плоскости как бы присутствует вертикаль, это подчеркивает всякое наклонное движение и делает его цельным, связанным с архитектурой. Это усиливает и приближает эхо.

Теперь совсем другое. В науке человек имеет метод познания, несет его в природу и таким образом познает природу. Ему больше ничего не нужно. Мне казалось, что в искусстве современном также ничего не нужно для создания цельности композиционной. При развитии цветовых отношений, пластичности цвета всякий цвет может видаться и массивным, и легким, и теплым относительно, и холодным, так что художник как бы из природы может создать цельное восприятие, не отходя от природы и не пользуясь ничем, кроме нее.

Конец XIX—XX век создает цветной рельеф и при помощи цвета, не пользуясь ничем, кроме видения, достигает цельности. Мы наблюдали композиции, основанные на движении нами частей, планов, а тут наблюдаем как бы движение самих частей, самих планов. Уже не мы двигаем, они сами двигаются и складываются в цельность. Здесь, как и в науке, один человек противостоит природе и из нее извлекает то, что ему нужно.

Не так в древнем искусстве. Там мы видим нечто подобное размерам и рифмам в поэзии, способствующим цельности. Главное, что мы встречаем, — это симметрия. Это аппарат, способствующий цельности, и своеобразный канон движения. Прежде всего мы встречаем простую симметрию, когда, идя вправо от оси симметрии, мы как бы то же проделываем и влево — там и тут образуются подобные формы. А иногда симметрия усложняется подобием через параллельность. Например: в храме Зевса в Олимпии во фронтоне употреблены справа и слева хиазмы, и поэтому группы и там и тут симметричны относительно оси симметрии и, кроме того, по параллельности кентавров и женщин.

Но симметрия развивается дальше. Тут одна ось управляла симметрией, а если возьмем горизонтальную ось, то у нас получится, что симметрией управляет полученная крестообразная форма. Но беда в том, что, употребив две оси симметрии, мы невольно скатываемся к множеству осей, к розеточной симметрии. Этой симметрией пользуешься иногда, когда пишешь плафоны. Интересно, что, столкнув-

шись с абсурдным явлением, когда все подобно всему, Тинторетто берет диагональ как линию рассказа и на ней все строит. Например: бой Георгия со змеем — в низу диагонали, в середине диагонали — царевна, в верху диагонали — звезда. Слева направо вверх — диагональ подъема.

Симметричные формы мы видим у Перуджино. Но существенно, что ось симметрии там проходит через главную фигуру. Она является основой композиции, и в то же время она проходит через мадонну, подчеркивает ее состояние.

А потом мы видим следующее: ось симметрии становится контуром и обогащается этим, потому что, будучи осью симметрии, часть контура и вообще предмета симметрична пустоте. Так, например, «Вознесение Марии» у Тициана. Большое «Х» дает симметрию, делает форму мадонны и апостолов симметричными, и вся композиция, таким образом, строится на двух диагоналях. Две оси образуют всю композицию. А Тинторетто иногда решает это иначе. Он берет позу фигуры как бы сидящей и потом начинает ее располагать так, что она как бы совершает танец. Если мы возьмем его картину «Чудо святого Марка» — эта поза повторяется во всей композиции. Там получается так: лежащий мученик дается в позе сидящего человека, его мучитель склонился над ним, повторяя ту же позу, и ангел, сверху этой группы, повторяет эту позу, и воины, сидящие на ступенях. Выше всех — судья, который тоже повторяет эту позу, только в другом ракурсе. Фигуры как бы совершают танец и приобщают к композиции не только самих себя, а и те пути, которые их соединяют. Это апогей симметрии.

Кроме того, по аналогии с поэзией, нужно указать на нечто вроде рифмы, когда через подобие одна форма похожа на другую и [они] перекликаются.

Я говорил о цельности. Хочу еще добавить к этому, разобраться. Цельность может быть разная. Прежде всего цельность материала — примитивная цельность. Мы встречаем одинаковые свойства. Ничего неожиданного. Например, глина. Она цельна и вся одинакова, ее можно мять, из нее лепить, и она даст только свою пластичность и больше ничего. Это первый вид цельности.

Второй случай — конструктивный подход к этому материалу. Он даст мне возможность разделить материал на разные части, характеризующие пропорции, подчинение и соподчинение кусков. Это может быть как предложение: одна часть — подлежащее, другая будет сказуемое. И вообще можно пользоваться аналогией со словом, с частями предложения. Надо учесть, что иногда в пейзаже и натюрморте бывают и своеобразные безымянные предложения.

Не всякое предложение будет цельным. Мы должны работать над цельностью предложения. Но все-таки подлежащее и сказуемое уже предполагают отношения. Возьмем хотя бы такую фразу: «Мыла Марусенька белые ноги». Тут важно становится каждое слово, и существенно относятся «белые ноги» к подлежащему и сказуемому — проникают и в то и в другое. Недаром говорится: «белоногая Фетида», и еще вспоминается Шенье, у которого сказано, что моряки будут звать в беде «белую Фетиду» и «белую Нээру».

Уже это, в общем, привносит в произведение красоту. Можно еще

пример привести: «...Вползет окровавленное Злодейство, и руку будет мне лизать...» Это, с одной стороны, такой ужасный момент, а с другой — когда «...за злато отвечает честной булат...» Ведь он — рыцарь и хочет стоять на страже своих богатств и имеет право их охранять. А кончается все жалким криком: «Ключи, ключи мои!» Если говорить о пластической композиции, то она проявляется здесь профилем и фасом — фасовой формой в соединении с профильной формой. Профильная форма роднит форму с плоскостью, а фасовая делает всю композицию неподвижной, прикрепленной к данному месту. Это всегда можно наблюдать в композиции: одно — тенденция к силуэту, его проработка, и в то же время — рельеф, проработка формы рельефа. Силуэт и форма, пластика рельефа должны спорить и давать в конце концов синтез. Это вторая форма цельности, ее можно назвать конструктивной цельностью. Ее восприятие будет главным образом через вчувствование. Так строятся отдельные предметы, функционально цельные. Так строится изображение предметов. Например, красота автомобиля и т. д.

Но обратимся к плоскости. Все это рисуется на плоскости, и плоскость порождается в процессе восприятия и всегда может дать сюжету цельность. Плоскость должна быть ограниченной, иначе она, может быть, не будет ровной. Тут можно привлечь в качестве аналогии силовое магнитное поле. Совсем иначе мы смотрим середину плоскости и края ее. Край плоскости образует, хотим мы этого или не хотим, обрамление, а в центре — глубина, пространство. И вся плоскость должна быть построена напряженно-ритмически. И тогда она принимает конструктивную цельность и повышает ее.

Вы знаете музыкальные инструменты: скрипка, гусли, арфа — все настраивается по-разному, имеет свой строй, свой лад. А в живописи изобразительная плоскость — вот тот инструмент, который помогает нам изображать. Плоскость обрамляется обычно вертикально и горизонтально. Значит вертикаль и горизонталь уже присутствуют, и, кроме того, как я говорил уже, к краям образуется поле или рама. Вся плоскость изобразительная готова принять любую конструкцию, отметить центр и боковые области, приняв любую цельность в двух измерениях, а планы — это прямое порождение плоскости. Плоскость открывается планами в глубину, причем мы можем выбрать, какой план главный и как другие ему подчиняются. Произведения есть разные — мы можем подчинить первый план второму, третьему или задний — подчинить переднему. Для этого нам нужно двинуть задний план вперед, так создается обратная перспектива. Но при помощи изобразительной плоскости мы изображаем пространство — предмет пропитывается пространством, и мы получаем третий вид цельности — композиционный. Но она не заменяет цельность конструктивную — как бы сквозь композиционную цельность проглядывает конструктивная и, я не знаю как — вибрацией или одновременно — воспринимается и конструкция, и композиция. Причем пространственная композиция делает восприятие другим. Вчувствование характерно для конструкции, а для композиции — совсем другое дело. Мы воспринимаем пространственные вещи отвлеченно, как бы забыв о том, что они значат.

Композиция не может существовать без конструкции. Конструкция может без композиции.

Но основа цельности у них разная. Конструкцию мы воспринимаем функционально. Представьте себе руку. Я должен воспринимать ее функционально, конструктивно, от плеча, в ее движении.

Композиционно мы воспримем ее иначе. Мы можем начать с кисти как главной формы и в композиции не решим, кому она принадлежит. Отвлеченность этой формы обуславливается пространственностью.

Между прочим, помогает объединению, опять по аналогии с музыкой, синкопическое движение формы. Если мы примем своеобразное деление на такты — на контуры предметов, синкопы их перешагивают как там, так и тут. Пример мы видим у Микеланджело. «Сотворение Адама» — тут бог замкнут развевающейся материей, Адам — землей, а руки обоих протянуты друг к другу и перешагивают границы. Так эти синкопы объединяют вещи с пространством, как будто разрушают вещь.

Вот так существуют в произведении цельность материала, цельность конструкции, цельность композиции. И надо сказать, что, по-видимому, композиция противопоставляется конструкции и они присутствуют вместе. И тогда понятно, что изобразительная плоскость повышает то, что видишь, до поэзии, и понятно, что в ней развиваются и лады, и своеобразные формы стихосложения, и своеобразные ритмы.

Все произведение, его цельность становится как бы волной, поглощающей предметы, которые тем не менее остаются, и важно, что мы воспринимаем их двояко: как конкретную цельность конструкции и как абстрактную цельность композиции.

Тут мне хотелось бы сказать о видении. Мне кажется, что всякое восприятие природы художником начинается со встречи с природой, и все тут живет и движется. Если изображается стол и я поставлю на стол стакан, то стол изменится. Буду ставить натюрморт — вещи будут изменять друг друга, влиять друг на друга; и не видеть этого невозможно.

Это основа всякого изображения. С этого начинается изображение.

Между прочим, по-немецки и по-голландски натюрморт называется «Stilleben» — тихая жизнь, и мы должны изобразить ее.

Что мы приобретаем через композиционное изображение? Не довольно ли конструктивной цельности? Композиционное изображение дает нам возможность изображать пространство. Изображая лес, мы будем изображать лес, а не отдельные деревья. Или изобразим беседу между людьми, как это сделал Рублев в «Троице».

Так композиция приносит нам большие выгоды, как бы позволяет читать между строк и изображать пространство между предметами. Композиционное изображение как бы стирает названия предметов, и мы должны понять и назвать их сызнова, и всякое изображение начинается с удивления.

Удивление должно быть вначале.

Теперь о чем мы можем говорить дальше: о правде, о красоте, о добре-справедливости.

Что такое правда? Это не правдоподобие. Ей противопоставляешь не неправду, а ложь. И тогда она значением повышается.

А цельность приводит нас к красоте. И пропорции вещей и пространственность выражаются в красоте. Грация — это красота отдельного предмета, а гармония — красота пространства, понятого как мир бесконечно сложный и замкнутый.

Когда мы говорим о красоте нашей природы и начинаем хвалить ее, то мы говорим большею частью так: «Пускай она проста и даже бедна — какая-нибудь береза или пейзаж, но она родная, нам близка, и мы ее красоту ни на что не променяем».

Все это, в сущности, говорит о моральном понятии, о добре. Так что красота есть только другое лицо правды.

Таким образом мы овладеваем добром.

Всякое цельное изображение приводит нас к красоте и тем самым к добру.

А что изображает искусство? — Изображает красоту. Сколько Венер! — и греки, и Джорджоне, и Тициан; и материнство Ренессанса Италии — бесчисленное количество мадонн. И юноши красивые — Давид, святой Себастьян — всерьез не берешь стрелы, а плавно стоящая фигура красива, например, у Антонелло да Мессина. Вообще пластические искусства преимущественно могут изображать красоту, как никакие другие. Это главная их тема. Но мы встречаем и другой подход — контрастный. У немцев часто изображается Девушка и Смерть, где скелет особенно подчеркивает красоту женской фигуры и говорит о бренности, следовательно, вдается в философию.

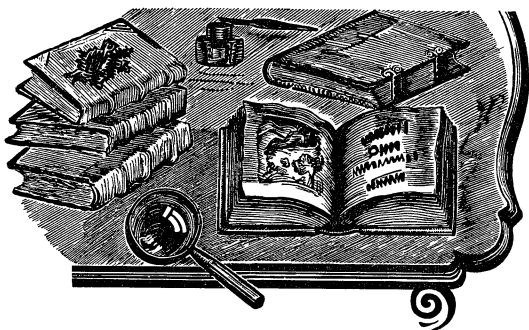
Но вот, по-видимому, нравственную красоту очень ценят, и создается в литературе особый вид для улавливания ее. Этот вид — трагедия. В древнегреческой трагедии действуют рок и герой; и мы, сочувствуя герою, переживаем за него. Рок — судьба, но герой все-таки остается героем. Это подкупает нас. А вот «Маленькие трагедии» Пушкина. «Скупой рыцарь». Я уже говорил, что рыцарь остается рыцарем, несмотря на все свои злодеяния. А в «Моцарте и Сальери» коллизия злодеяний приводит к тому, что Моцарт говорит о сынах гармонии, тем самым поднимает нас высоко. А в «Дон Гуане» виртуозная игра в любовь приводит к серьезу и к статуе. А в «Пире во время чумы» трагедийное положение доходит до крайней степени напряжения и провозглашает устами Председателя гимн: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья — бессмертья, может быть, залог!»

Все эти примеры литературные не совсем подходят для объяснения пластического искусства. Но, может быть, все это пригодится. Изображая злодейство, мы находим красоту как контраст злодейскому конфликту. Можно представить себе, когда мы изображаем некрасивые или злодейские темы, что мы в уме имеем красоту, добро-справедливость, тогда искусство живет негодованием. Но я не представляю, как изображать абсолютное зло и остаться чистым?

Кончая эту статью, я хочу привести один случай. Мы с Ириной Коровой пошли в музей имени Пушкина, чтобы посмотреть выставку Рериха-младшего. Пошли потому, что это давало нам право его ругать. И на самом деле он заслуживает ругани, потому что никогда я не видел такой пошлости: женщины с выщипанными бровями среди волн. И представилось вдруг, что пошлость не ограничивается натурализмом,

серятиной, а живет еще пошлость [...] красивенькая, яркая, украшенная разными красками. Но не в нем дело в данном случае. Мы, после его выставки, пошли к французам. И эти французы показались мне такими правдивыми, такими правильными и праведниками. Какой-нибудь Марке или Матисс и Сезанн! Тут действовал, конечно, контраст. Но видишь тут настоящее искусство в формальном и моральном отношении. Даже Пикассо. Например, «Завтрак комедиантов». Правда, испытываешь некоторую жалость и ужасаешься их худобе и щедрости. Но пространство двух фигур, отношение их друг к другу очень сильно выражено. Это и в других вещах чувствуется. Например, «Девочка на шаре и атлет» — какое грациозное произведение!

21 декабря 1963 года



Искусство тоже познает

Когда мы говорим: искусство познает, познание искусства, то можно задать себе вопрос: а как познает? Наука действительно познает, а искусство? Мы можем остановиться на таком явлении: как я уже говорил, если на стол ставится стакан — стол изменяется; и, с другой стороны, если шесть берез перед нами, то, только пересчитав их, наука узнала бы, что их шесть. Искусство имеет возможность охватить число шесть ритмически, одновременно и изобразить это. Например: шестерку можно взять пересчитав, а можно — ритмически: три двойки, две тройки, четыре и двойка. Может быть художественное музыкальное произведение, которое бы строилось на цифре два, а можно построить — на цифре три. Кажется, из таких маленьких частей состоят целые концерты.

Еще я вспомнил, мы ставили модель на четверть часа или меньше, а потом снимали ее и рисовали по памяти. И случалось, что запомнишь, сосчитаешь — как идет рука, как голова, и это мешает; а когда не считаешь, не называешь никак, то удастся нарисовать более или менее похоже. Получается, что название как бы заслоняет предмет от тебя. Что это такое? Это познание, но совсем другое, чем научное. По-видимому, наука аналитически познает, а искусство синтезом пользуется. И искусство показывает предмет как он есть, живой.

Можно сказать, что мы имеем понятие ритмическое о произведении.

Прежде всего, пластичное искусство делится на два рода: когда мы что-нибудь рисуем с натуры или когда komponуем сами.

Когда мы рисуем с натуры пейзаж, портрет или натюрморт, мы встречаем сложность; а имея сложность, мы можем прийти к цельности.

Пейзаж, и портрет, и натюрморт с натуры — мы в ней выискиваем цельность.

Я уже говорил, что предметы влияют друг на друга. Это видно особенно в натюрморте, в котором все части зависят друг от друга; в группе вещи изменяют центр тяжести, перемещают свой вес, с тем, чтобы вместе все было цельно.

Композиционное понимание всего в целом приводит к изображению, например, леса — не отдельного дерева, а всего леса. Так же можно изобразить беседу, диалог между людьми. Тут вспоминается мысль Гете о том, что у дерева каждый лист хотел бы быть деревом, но цельность дерева мешает ему. Что это за цельность? Иначе сказать: не красота ли это?

Мы изображаем правду, но правду не просто перечисление — что есть, а правду-красоту и правду-справедливость.

Цельность — это понятие нравственное. Таким образом, мы ищем и выражаем в каком-нибудь пейзаже или портрете цельность или красоту этой вещи или пространства — сложность понимаем как цельное.

Но есть и другой род искусства, когда мы сами строим всю сложность, которую потом, пронизанную композиционностью, доводим до цельности.

Мне кажется, что...

[Начало] 1964 года



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1. Теория графики

Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом

Кое-что о формальной стороне детской книги

Образ в пространственном и словесном искусстве

Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении

О плакате. Лекция о рисунке

О графике как об основе книжного
искусства

2. О своей работе над книгой

Как я работал над «Джангром»

Как я иллюстрировал «Слово о полку Игореве»

Квинтет Дмитрия Шостаковича

О работе над гравюрами

к «Маленьким трагедиям» Пушкина

Об иллюстрациях к «Эгерии»

О том, как я оформлял «Бориса Годунова» Пушкина

О «Новогодней ночи»

Как я оформлял «Рассказы о животных» Л.Толстого

О Шекспире. К юбилею Лермонтова

1. Теория графики

ШРИФТ

его типы и связь иллюстрации со шрифтом

1

В изображении мы наталкиваемся на предмет и пространство и на отношения между ними, причем эти два понятия, если мы их развиваем в полной мере, исключают друг друга, и поэтому между ними всегда ведется борьба, в результате которой та либо другая сторона страдает.

Если мы попытаемся выяснить, что такое предмет, то мы сразу встречаем несколько моментов, причем трудно сказать, какому из них будет по преимуществу принадлежать это наименование.

Если предмет есть обособленность, замкнутость, воспринимаемая снаружи, то есть то, что формально определяется как объем, то существование пространства тем самым будет исключено.

Но такой случай в чистом виде возможен только в скульптуре, а в изображении на плоскости он всегда будет неустойчив, так как плоскость, даже умозрительная, дает себя почувствовать, разве только она будет уничтожена иллюзорностью.

Но, во всяком случае, если мы и имели замкнутый объем на плоскости или в скульптуре, то как только в первом случае его объемная ось, мысленная или фактическая, останавливает на себе наше особое внимание, она становится для нас зрительной осью, а следовательно, центром предмета; мы начинаем его воспринимать изнутри и должны будем считаться с предметом как с пространством. Так как ось его становится его пространственным центром, то на плоскости она приобретает значение центра и окружающего пространства; тем самым замкнутость предмета нарушается; его центр есть в то же время пространственный центр, и его окраины принадлежат как ему, так и боковым областям пространства. Центральность его в окружающем пространстве дает ему лицо, но обособленность его тем самым нарушается.

Итак, мы видим, что объем легко нарушается тем, что мы входим внутрь и что в этом направлении предметная замкнутость, а тем самым и обособленность — неустойчива.

Или, может быть, предметом с бóльшим правом мы должны назвать вещи с выраженной функцией, то есть двигающиеся или стремящиеся к движению. Рассматривая их формально, мы увидим, что это будут незамкнутые конструкции, которые будут всегда предполагать нечто, вне их находящееся, нам формально недоступное. Иначе говоря, такие вещи будут как бы вытекать из самих себя через функцию в какую-то неизвестность, нами в данный момент не воспринимаемую.

Если мы возьмем изображение на плоскости, то такое вытекание предмета будет одномерным; или, если функций несколько и они не приведены к одной сумме, — то сложной одномерностью.

Но, во всяком случае, ясно, что такое изображение, примером которого будет профиль, не может считаться замкнутым; а также не может считаться и обособленным, так как его функция в одномерном образе, как путь его движения, выходит из него и уходит в бесконечность; следовательно, строго говоря, мы не имеем обособленность, так как всего, что принадлежит вещи, мы и не знаем — цель ее функции нам недоступна в едином восприятии.

Итак, через функцию вещь связывается с одномерностью и тем самым теряет свою обособленность; но все-таки она есть некоторая твердая точка, откуда мы можем начинать и где возможно остановиться; но может случиться, что мы обратим больше внимания на путь функции, и тогда вещь вытечет совершенно, и мы получим беспредельность (пример — орнамент).

Вещь, по-видимому, всегда будет иметь тенденцию растаять в одномерности. Можно ли назвать это приобщением ее к пространству? Во всяком случае — к одному измерению или, можно сказать, — к времени; так как, по-видимому, когда мы имеем лишь одно измерение, то оно [не] является ни первым, ни вторым, никаким определенно.

Но если этот путь получает фактическое или мысленное изображение на какой-либо поверхности или плоскости, то можно сказать, что таким образом вещь или предмет приобщается к двумерному пространству, в котором, правда, будет одномерная основа, будь то горизонталь или какое-либо другое направление.

Таким образом, мы видим, что, так либо иначе, предмет в своем главном определении, как обособленное, теряет и в ту и в другую сторону и тогда, когда приобретает какое-либо внутреннее значение, и тогда, когда имеет тенденцию к выражению какой-либо функции.

Примерным знаком функционального растворения предмета в изображении на плоскости будет стрела или указующая рука, словом, какой-либо сильно выраженный профиль.

Знаком объемного изображения на плоскости можно взять круг, у которого уже есть ось, воспринимаемая нами как ось объемного вращения, как ось симметрии — форма, которую можно назвать фасной, причем, по-видимому, необходимо, чтобы симметрия чем-либо подтверждалась.

Но если эта ось превращается в зрительную, становится зрительным центром, то контур приобретает значение боковых областей: получает справа и слева движение вперед на центр, как бы охватывая зрителя, углубляющегося в вертикаль центра; тогда мы получим круг с зрительной осью или, вернее, овал.

Итак, мы имеем три примера изображения предмета на плоскости; их отношение к этой плоскости будет совершенно различно. В первом случае предмет будет связан с плоскостью через одномерность; отсюда получится то, что предмет не будет замкнут, а плоскость приобретает двигательный характер, который будет ближе к умозрительному и не так материален, как двухмерность осязательная.

Во втором случае, если мы примем, что вертикаль есть ось объемная и тем самым ось симметрии, изображение создается вращением контура вокруг этой оси; отсюда получается то, что этот контур уже не утверждает плоскости и теряет с ней связь, а поэтому и характер ее не может быть сколько-нибудь материальным, а близок к умозрительному (но во втором случае мы имеем наиболее обособленное изображение предмета).

Но если контур и нетвердо лежит на поверхности, то ось подобного изображения всецело принадлежит ей и поэтому, являясь остановкой, тем самым получает глубину, становится зрительной осью, зрительным центром предмета, а контур получает уже иное движение: он с обеих сторон двигается вперед и имеет тенденцию замкнуться на центр; но так как это пространственный центр, то есть наибольшая глубина всей плоскости, то контур в своем движении не отрывается от изобразительной плоскости, а увлекает и ее с собой. Тут мы имеем пример, когда предметная обособленность нарушается во имя пространственного движения, пространственного строя.

Но может быть еще и четвертый случай, когда мы имеем только контур, и он, выделяя какой-то участок из изобразительной поверхности, этот участок характеризует как предмет, но о каком-либо внутреннем строе этого предмета не говорит. Тогда получается, что изображенный таким образом предмет во всем сроден всей плоскости, и так как замкнутый контур только как бы подгребает в свои границы немного больше осязательной материалности, то в результате мы получаем кусок осязательной двухмерности, которая прямо указывает на принадлежность этого островка к какому-то однородному с ним материяку. Это особенно будет выразительно, если такой контур заполнен каким-либо тяжелым цветом, который может усилить осязательность.

В данном случае предметной обособленности нет, но предмет не растворяется в активной одномерности, не преобразуется в пространство, а просто есть кусок, если можно так сказать, двухмерной протяженности, двухмерной материи.

В данном случае восприятие стоит на границе зрительного и осязательного, когда глаз, становясь пассивным, есть как бы орган осязания, но еще не обладает осязательной активностью.

2

Все, что сказано, можно считать предисловием, но, извиняясь за его длину, я, тем не менее, считаю его необходимым.

Букву, для поднятия нашей темы, мы должны рассмотреть с формальной стороны, и, как мы увидим, можно установить почти полную аналогию между типами букв и нашими четырьмя видами изображения.

Ведь буква есть некоторый организм или, иначе назвать, предмет,

который существует в пространстве листа или книги и имеет свои функции.

Следовательно, как и во всяком изображении, мы можем здесь говорить о среднем случае, когда предмет наиболее обособлен, и о перерождении его в двух направлениях: в направлении пространства и глубины и в направлении одномерности или функции.

Таким образом, можно установить четыре различных вида букв.

Всякая буква, взятая равномерным тонким штрихом и выражающая сколько-нибудь профильность, будет характерна для первого случая. В ней будет сильно сказываться движение ее по строке, и она будет таким образом как бы растворяться в функции, в одномерности строки; пределом такого вида шрифта будет рукописный, особенно если мы пишем карандашом. Связанность его, наклон и как бы орнаментальность есть уже изображение функции движения, в силу чего буква как обособленный организм терпит ущерб. Но в книге функция не остается неизображенной, а получает замкнутость, поэтому мы в результате будем иметь сложную замкнутую одномерность.

Итак, к первому виду можно отнести всякую букву, более или менее профильную и тем самым прилежащую одномерности.

Возьмем, например, букву В; если мы ее дуги изобразим более или менее вытянутыми, то тем самым придадим ей профильность, а в то же время ее штамп становится только частью ее контура, не отличающейся от других его частей.

Но если мы ее дуги приблизим по форме к полукружиям, то они получат зависимость от штампа, который приобретает значение оси вращения, оси возможной симметрии, или объемной оси, и буква, приобретающая таким образом как бы позвоночный столб, тем самым становится наиболее предметной, а ее ветви, или дуги, тем самым получают вращение вокруг штампа, в результате чего и плоскость листа, как указано выше, несколько дематериализуется, будет отвлеченной, а строка, составленная из таких букв, не будет стремиться слиться в орнамент, а будет сохранять за буквой значение отдельного предмета, и движение будет идти от штампа к штамбу, то есть от остановки к остановке.

Таким образом мы получим второй случай.

Но представим себе, что штамп из объемной оси превратится в зрительную, в пространственный центр, что легко может случиться: раз мы имеем вертикаль, то имеем остановку, а раз остановку, то и глубину; поэтому-то вертикаль и есть наибольшее приближение одномерности к трехмерному.

Особенно легко это произойдет тогда, когда штамп получит цветность, так как тем самым он приобретет элемент двухмерности, который будет способствовать образованию глубины. Это будет третий случай, когда буква-предмет преобразуется в пространство, но тем самым нарушится обособленность буквы: все штампы будут действовать как целое, создавать вместе глубину листа.

Но тут надо заметить, что если при профильной букве пространство листа будет всюду однородным и хотя бы в горизонтальном направлении соизмеримым, то же и с буквой объемной, и будет поэтому собственно безграничным или куском безграничного пространства, то буква пространственная даст всему столбцу [текста] свой пространственный

строй, который так создаст столбец, что он будет неравномерен как в ширину, так и в высоту, так же и в глубину. Столбец, аналогично отдельной букве, получит глубину, которая будет значительнее в центре выше середины; мы у всего столбца будем иметь, таким образом, зрительную ось с наибольшей глубиной, к краям же столбца эта глубина будет постепенно уменьшаться и уменьшаться и на границе будет равна нулю. Это можно уяснить себе, если поставить на полях что-либо, имеющее глубину; на полях ничему подобному не будет места; допустим разве петит при столбце корпусом, но во всяком случае не основной шрифт.

Итак, в столбце, сделанном пространственным шрифтом, мы имеем глубину: ось, где глубина наибольшая, уменьшение ее к краям и сход на нет; вот это место в столбце и будет рамкой в настоящем смысле слова, то есть границей, вне которой пространства и глубины нет, а уже дает себя знать бумага как бумага, то есть осязательно, без отвлечения от материала, не как изобразительная поверхность.

Это третий случай. Четвертый мы имеем в букве, по типографской терминологии, древней жирной, усиленной до плакатного шрифта. Такая буква есть, собственно, цветной кусок двухмерной протяженности, ее перегруженность цветом и отсутствие пропорции не позволяют говорить про нее как про организм, она есть только кусок осязательно-цветовой поверхности, не более; но поэтому-то она очень сильно утверждает двухмерность всей страницы и придает ей осязательную материальность.

Итак, мы можем установить четыре типа букв по их отношению к пространству листа.

Это буквы одномерно-профильная, объемная, пространственная и двухмерно-цветовая. Им соответствуют и особые характеры страницы.

В первом случае поверхность как бы образуется или, во всяком случае, простирается горизонтальной одномерностью и тем самым становится двигательной и отвлеченной.

Во втором случае она утверждается только штампами букв, а ветвями как бы даже нарушается и поэтому приобретает еще более отвлеченный, почти умозрительный характер.

В третьем случае вся страница получит зрительный центр: неравномерную, уменьшающуюся к краям, глубину и принципиальные границы, то есть будет замкнутым пространством.

В четвертом случае осязательно-цветовая буква даст и странице характер осязательной двухмерности.

3

Итак, мы имеем четыре типа букв, но три из них создают пространство, по своим главным принципам сходственное.

Это объемная, профильная и двухмерно-цветная буква. Конечно, у них есть различия, но, во всяком случае, первые две строят двигательное пространство, а третья — осязательное. Первая пользуется в сильной степени вертикалью как остановкой, но эта остановка есть, в сущности, задержка движения, так что она не нарушает общий для всех трех двухмерно-двигательный, всюду соизмеримый, варьирующийся между умозрительным и осязательным строй поверхности.

Совсем иначе строится поверхность пространственной буквой. Как мы уже говорили, ей будут присущи глубина, центральность, несоизмеримость и ограниченность.

Итак, наши четыре типа можно поделить на две группы: на двухмерную и на пространственно-глубинную.

Из всего вышесказанного ясно, что буква определенного типа должна иметь свой тип пространства; и потому, если в книге будут разнотипные буквы, то возникает вопрос, каким образом они будут совместно существовать.

Но, кроме того, в книге, помимо букв, мы имеем иллюстрацию в широком смысле, то есть концовки, анкеты, чертежи, гравюры, фотомеханику — штриховую и фотографию; следовательно, книга вмещает в себя много разнохарактерного.

Вся иллюстрация в широком смысле представляет из себя различные типы, которые в большинстве будут соответствовать рассмотренным нами типам букв. Орнамент будет соответствовать одномерной букве. Предметная иллюстрация будет сродни букве объемной. Чертеж придает поверхности двухмерность, и она приобретает умозрительный характер; иллюстрация пространственная, основанная на цвете и тоне, даст поверхности глубину, построит некий центр и создаст замкнутость; фотография нарушит поверхность как таковую, при помощи иллюзии уничтожит ее.

Все это разнообразие иллюстраций плюс различные типы букв входит в книгу и должно там совместно существовать.

Неправильно было бы думать, что достаточно механического соединения всего этого разнообразия; книга, естественно, должна стремиться к цельности, так как только тогда и возможно говорить о ее форме и только тогда есть возможность ее действительно воспринять.

Цельность может быть достигнута тем, что как буквы, так и иллюстрация будут нами взяты однотипные; тогда естественно, само собою создастся объединение книжного материала; все, что в нее войдет, получит единое пространство.

Таким образом, между шрифтом и иллюстрацией получится непосредственная связь.

Как и относительно букв, так же и относительно иллюстраций все отдельные типы объединяются в более крупные группы; в них входит все близкое по пространственному строю.

Тут можно установить три главные группы иллюстрации (разноцветной я в данном случае не касаюсь). Предметная иллюстрация, чертеж, орнамент, отчасти штриховое клише составят одну группу с пространством двухмерным, двигательным, соизмеримым и т. д. К ним будет близка иллюстрация пятном (черное и белое). Другую группу составит иллюстрация пространственная и, наконец, третью — иллюзорная, то есть фотографическая и линейно-перспективная.

Мне кажется, что различие между иллюстрацией пространственной и иллюзорной само собой ясно. Перспективный чертеж и фотография возбуждают в нас беспредельное движение вглубь, быстро превращающееся в одномерное и не имеющее предела, в результате, — что для нас особенно важно, так как двигается в глубь листа не плоскость, а точка, — всякое представление о двухмерности теряется, а поверхность

как таковая нарушена. В пространственной же иллюстрации глубина создается движением от нас по третьему измерению плоскости, и это движение, могущее иметь бесконечное число остановок, слоев пространства, следовательно, беспредельное, тем не менее всегда будет иметь предел, то есть заднюю плоскость.

Итак, мы имеем три группы иллюстраций, из них первые две соответствуют двум группам букв.

И то и другое, то есть и буквы, и иллюстрации, могут входить в книгу и там должны быть объединены. Объединение может происходить двумя путями: 1) когда все элементы, входящие в книгу, будут близкого пространства, тогда и связь будет непосредственная; каждый элемент будет придавать поверхности страницы некоторый местный колорит, так что пространство в целом, не меняя своих главных принципов, будет только варьировать некоторые локальные черты, 2) когда в книгу входят элементы, требующие разных пространств. Но ясно, что элементы, требующие разных пространств, не могут быть объединены таким образом, связи непосредственной между ними быть не может. В таком случае пространственные строи будут исключать друг друга, и поэтому объединение возможно только при помощи подчинения одного пространства другому или соподчинений нескольких (как мы увидим, это возможно при помощи рамы).

Итак, связь как между буквами различных типов, так и иллюстрациями возможна либо непосредственная, либо посредственная. Мы их в таком порядке и рассмотрим, но раньше выясним вопрос о ложной связи, которую мы могли бы назвать декоративной.

Если мы возьмем иллюстрацию перспективным чертежом, то как будто можно говорить, что она объединится с линейно-профильной буквой, точно так же иллюстрация черным и белым (белым — выражающая свет, а черным — тень) будет как будто согласовываться с обязательно-цветной буквой плакатного характера. Но и в том и в другом случае связь будет только внешняя, будет мешать нам воспринимать форму иллюстраций или букв по существу, а следовательно, будет ложной.

В первом случае, подчиняясь пространству буквы, мы потеряем иллюзорность перспективного чертежа, построенного на ракурсе линий; если же мы воспримем эту иллюзорность и, следовательно, устремимся линейно и одномерно по третьему измерению к точке схода, мы потеряем понимание линейно-профильной буквы, исполняющей свою функцию на двухмерной, двигательной поверхности; следовательно, и так и сяк мы теряем формальный смысл и буквы, и иллюстрации, и только при пассивно зрительном отношении мы сможем установить связь между ними.

То же самое с иллюстрацией, сделанной черным и белым. В ней, по формальному смыслу, белое будет первым, а черное вторым, тогда как в букве как раз наоборот, и поэтому только бессмысленное отношение к ним установит связь; а как только мы примем во внимание смысл, мы должны будем эту связь отринуть и признать ее несущественной.

Таким образом, связь декоративная будет по существу ложной и должна быть отвергнута, как не считающаяся с формальным смыслом и буквы, и иллюстрации.

Теперь нам надо выяснить связь непосредственную, то есть такую, когда формальный смысл или различных букв или иллюстраций идентичен или близок.

Мы уже говорили, что все типы букв соединяются в две группы: в одну входят профильная, объемная и двухмерно-цветная, в другую — пространственная. Непосредственная связь, по-видимому, возможна в границах первой группы, связь же других типов с пространственной буквой возможна только посредственная, а непосредственная приводит к бессмыслице. Так, например, соединение древнего шрифта [или] плоскостно-цветовой плакатной буквы с пространственной приводит к тому, что, настроенные плакатной буквой в направлении осязательного качества цвета, мы того же требуем и от пространственной и, не находя требуемого нам в черном, обращаемся к белому фону в промежутках между буквами, который в пространственной букве действительно имеет характер осязательный. Но, таким образом, подход к букве выворачивается, восприятие становится на голову; и соседство плакатного шрифта делает существенным для нас не буквы, а промежутки между ними.

Но и в пределах группы связь не безусловна; так, она легко возможна между профильной и двухмерно-цветовой и между профильной и объемной, но дело осложняется, когда мы объединяем двухмерно-цветовую с объемной.

В первом случае мы объединяем пассивно осязательное с одномерно-двигательным, и тут дело будет только в ритме, во втором — мы в движение профильных букв вводим остановки при помощи объемных, следовательно, дело идет о том же. В первом мы имеем поверхность, варьирующуюся между осязательно-материальной и отвлеченно-двигательной, во втором мы на отвлеченно-двигательной имеем остановки, превращающие поверхность в умозрительную. Но в третьем мы должны объединить материально-осязательное с умозрительным, что, по-видимому, в непосредственном соседстве невозможно, а возможно только при помощи фактической или мысленной рамы.

Чтобы кончить о непосредственном соединении букв, можно сказать, что с пространственной если уж может быть объединена какая-либо буква, то — объемная. Ведь пространственность есть следствие остановки, а объемная буква с ее осью тоже обуславливает остановку.

Теперь, если говорить о непосредственной связи между иллюстрацией и буквой, то, может быть, простейшим случаем будет связь предметной иллюстрации с объемной буквой.

Последняя является наиболее обособленной и предметной из всех типов букв и как бы есть прямой потомок древнего предметного письма; поэтому связь между ней и подобной иллюстрацией естественна. Даже в том случае, когда иллюстрация, как, например, в каталогах, исполнена светотенью (но без фона и поля), достаточно острой и выражающей объемность, пространство ее идентично с пространством предметной буквы — то и другое двигательное с уклоном в умозрительность.

Останавливаться на положительных случаях непосредственной связи между иллюстрацией и буквой долго не стоит. Чертеж, орнамент, плоская иллюстрация черным пятном легко и естественно свяжутся с профильной и плакатной буквой, как эти последние между собой. Но

зато, по-видимому, уже нельзя говорить о непосредственной связи с какой-либо буквой перспективного чертежа, фотографии или пространственной иллюстрации; две первые нарушают двухмерно-двигательный строй пространства, и потребуется рама, чтобы подчинить их пространству буквы, а последняя без рамы, мысленной или фактической, невозможна, так как сама уже является замкнутым пространственным целым.

4

Таким образом, мы подходим к главной части, а именно о подчинении друг другу различных пространств как букв, так и иллюстраций; подчинение это, а следовательно, и связь, возможно при помощи рамы; но для нас будет много яснее, если мы сперва познакомимся с тем, как мы воспринимаем бумажный лист. Это нам выяснит нагляднее смысл рамы и ее различные значения.

В нас довольно твердо укрепилось представление, что бумажный лист имеет две стороны; то же самое и относительно толстого картона и даже доски. Это показывает, что мы его воспринимаем довольно отвлеченно, близко к математической поверхности.

Но допустим, что мы взяли небольшой кусок толстого картона; строго говоря, мы имеем в нем не две стороны, а шесть, как у куба, и тогда его большие стороны уже не будут положительной и отрицательной стороной той же поверхности, а одной цельной поверхностью, обтекающей некую массу.

Надо сказать, что подобное восприятие даже картона, а тем более листа, нарочито; но, во всяком случае, лист как некоторый слой массы, заключенный между двумя поверхностями, мы всегда воспринимаем, особенно, если он находится у нас в руках и мы его ощупываем. Подобное восприятие будет осязательным, и лист будет рассматриваться нами если не как объем, так как главные его стороны не будут иметь непосредственного перехода одна к другой, то, во всяком случае, как нечто близкое к объему.

При этом мы, созерцая одну сторону, будем всегда помнить об обратной и весь лист воспринимать осязательно. Но на краях листа осязательный момент будет особенно остр, можно сказать неизбежен. (Тут для будущего важно заметить, что подобный подход к листу делает его в наших глазах предметом, как всякий объем.)

Но если мы начнем писать на листе или графически изображать, то есть возьмем его уже как изобразительную поверхность, то картина меняется: мы забываем о той стороне; лист представляется для нас чистой двухмерностью, воспринимается нами отвлеченно и приобретает двигательный характер.

Но можно ли воспринимать так весь лист? Только на расстоянии, а вблизи, когда мы его держим в руках, осязательное восприятие может отодвинуться к краям, но там уже оно, хотя бы и очень сжатое, не может исчезнуть и естественно напомнит нам о той стороне, об объемности и сделает опять-таки лист предметом.

Лист как двигательная поверхность будет иметь осязательные поля, а внутри будет равномерен, соизмерим и двигателен.

Но если мы временно хотя бы забудем о краях, отвлечемся от той стороны, о которой, кстати сказать, мы в середине двигательной поверхности и не мыслим, — мы успокаиваемся и воспринимаем поверхность статично, а следовательно, и зрительно цельно.

Здесь уже при завоеванной двухмерности, которая стала элементарной и не требует движения для постоянного ее восстановления, мы можем воспринять третье измерение, то есть глубину. Это, конечно, возможно в силу отвлеченности от восприятия листа как объема, но в то же время есть не что иное, как пространственное проникновение в слой листа до отрицательной стороны.

Словом, если мы при таких условиях будем иметь в середине листа черное пятно (или столбец текста, набранный пространственной буквой), то этот цвет, как статичный, получит глубину; мы как бы будем нажимать на него глазом, но неравномерно — в середине этот нажим будет сильнее, к краям он будет ослабевать; кроме того, этому движению, этой нашей активности будет сопротивляться белый цвет бумаги, и это сопротивление будет успешнее к краям, где понижается наша активность. Тут надо заметить, что необходима определенная форма черного пятна, которая не давала бы нам его как инертную массу, лежащую выше бумаги (пример: чернильная лужа, к этому также близка плакатная буква); а также не заставляла бы нас воспринимать пятно как дыру. Пятно должно показать, что оно лежит на белом, но быть в то же время четким и построенным, что создаст цветовую плоскость, достаточно отвлеченную от материала, чтобы иметь тенденцию двигаться вглубь. Штамп пространственной буквы как раз и обладает этими качествами.

Итак, пятно или столбец шрифта будет нами воспринят по глубине неравномерно, у него возникнет центр наиболее глубокий, к краям же глубина, из-за сопротивления белого, будет ослабевать и на самых краях будет равна нулю.

Следовательно, мы можем тогда мыслить переднюю плоскость цветового рельефа и заднюю, причем задняя, в данном случае белая, будет к краям идти на нас и, следовательно, будет близка к сферической поверхности.

Но что мы найдем непосредственно за границей такого пятна, столбца или зрительно воспринятой середины листа? Найдем ли мы там осязательный подход, напоминающий нам о возможности перехода через борт страницы к обратной стороне, то есть лист как предмет, или, наоборот, чистую двухмерность, двигательную поверхность, совершенно отвлеченную от массы и от восприятия листа как объема? — По-видимому, последнее.

Но при всем том опять-таки, если мы этот лист держим в руках, края его вернут нас к осязательному восприятию и дадут нам лист, который в центре есть трехмерное пространство, на полях — чистая двигательная двухмерность; дадут как объем, как вещь практического пространства.

Итак, различные характеры восприятия расположатся поясами: в середине — глубина, на полях — отвлеченная двухмерность, на бортах — осязательность объема.

Но интересная получится картина, если мы представим разрез этого листа, изобразив его толщину преувеличенной.

Как мы уже говорили, центральное поле обладает глубиной, но она неравномерна и по краям сходит на нет; его облегает кругом двигательная поверхность, не помнящая об обратной стороне, и кончается все это осязательным восприятием края.

Если мы пойдем из центра, то оказывается, что мы переживем перерождение трехмерности в чистую двухмерность и перерождение чистой двухмерности в объем, в вещь практического пространства.

Но так же как край листа, воспринимаемый осязательно, делает отвлеченную поверхность предметом практического пространства, так и переход трехмерности в двухмерность, граница нулевой глубины, делает трехмерность предметом, вещь (в данном случае пятном) двухмерного пространства.

5

Мы обратились выше к рассматриванию природы листа для того, чтобы нам легче было подойти к природе рамы.

Теперь мы можем приступить к выяснению возможности посредственной связи между различными типами букв и иллюстраций.

Как уже говорилось, каждая буква и иллюстрация требуют различного пространства, и поэтому непосредственное соединение разнопространственных элементов невозможно; объединение в одно целое мыслимо только при установлении зависимости друг от друга различных пространств.

Эта связь, это объединение различных пространств происходит при помощи рамы. Рама же по существу выполняет следующее: она, замыкая какое-либо пространство определенного строя и придавая ему характер и цельность, в то же время ставит это пространство в связь с окружающим пространством другого строя, делая первое вещь, предметом в последнем.

При помощи рамы и устанавливается посредственная связь.

То, что мы рассмотрели формальную природу бумажного листа, поможет нам, когда мы будем рассматривать различные случаи рамы.

Итак, рама, прежде всего, может, замыкая трехмерное пространство, делать его вещь в пространстве двухмерного строя.

Этот момент мы как раз наблюдаем, когда зрительная, центральная область листа переходит в двухмерность.

Если мы имеем какую-либо иллюстрацию, строящуюся пространственно, имеющую центр и глубину, причем глубина строится цветом, — такое изображение будет всегда замкнутым, к краям передняя и задняя поверхности рельефа будут сходиться, и на самом краю изображения глубина будет нулевой.

Эта граница и будет рамой; она может быть мысленная, а может быть и линейная, но во всяком случае тут недостаточно иметь границу в смысле загородки, замыкающей изображение только двухмерно, необходимо, чтобы эта граница была краем испода всей иллюстрации и тем самым, несмотря на глубину последней, выгораживала бы изображение не только с боков, но и сзади. Тогда этот контур, эта рама, выгораживая таким образом глубину, будет в то же время сама по себе двухмерной и всю иллюстрацию будет давать наружу как двухмерность,

как двухмерное пятно. Это позволит иллюстрации, хотя бы и трехмерной, существовать наряду с двухмерной буквой в одном общем пространстве.

Это применимо также и к фотографии, которая обычно своей иллюзорностью уничтожает лист, делает в нем дыру, и, конечно, рамка как двухмерная загородка в данном случае тоже не поможет.

Если мы хотя бы откажемся от обычной теперь прямоугольной рамы и закруглим ее углы — уже одно это положит все изображение на бумагу (кстати сказать, сама природа фотографии как пассивно зрительного момента, как изображения, основывающегося на зрительном пятне, требует более или менее закругленной рамы).

Закругление углов будет мешать воспринимать раму как край дыры, но этого мало. В фотографии, особенно в овальном портрете, часто делали к краям разбег светотени, сходящий на нет. Это давало представление, что есть светотеневой слой, который, кроме того, имеет чечевичную форму, и борта этой чечевицы, принадлежащие как к передней, так и к задней поверхности светотеневого слоя, делали то, что иллюзорная по содержанию фотография, наружу сдерживаясь этой границей, воспринималась как двухмерное, как пятно.

Так либо иначе, но мы, очевидно, можем не только трехмерную иллюстрацию, но и иллюзорную подчинять двухмерному пространству буквы.

Но рама может иметь и другое значение: нам может понадобиться в иллюстрацию с глубиной или хотя бы объемную ввести букву двухмерного пространства или, наоборот, двухмерный чертеж соединить с объемной буквой. В первом случае примером может служить то, как поступает Дюрер, вводя в гравюру свои инициалы, которые сами по себе требуют двухмерного пространства. Он дает им это пространство и делает его в то же время в целом предметом, существующим на равной ноге с другими объемами, он пишет свои инициалы на дощечке и приклоняет ее к камню или вешает на дерево.

Во втором случае мы должны объединить чертеж с объемной буквой.

С объемной буквой легче всего объединяется предметная иллюстрация, чертеж же одномерен и не предметен.

Если мы поместим чертеж на плоскость и этой плоскости дадим толщину, вся иллюстрация получит предметность и соединится с объемной буквой.

В этих двух последних случаях мы поступаем аналогично краю листа — пользуемся осязательным моментом (хотя бы в изображении).

Надо сказать, что во всех случаях подчинения одного пространства другому необходимо, конечно, преобладание последнего.

Кроме всех этих случаев рамы, по существу связанных с замыкаемым [ею] пространством, мы, как уже говорили, встречаем раму в смысле загородки, не изменяющей внутреннего пространства (эта рама по большей части прямоугольная), и другую — в смысле конца листа как изобразительной поверхности, прорез ее насквозь. Такой смысл линейная рама получает на фотографии и на перспективном чертеже.

Про случай с фотографией мы уже говорили, но иллюзорность перспективного чертежа не может быть побеждена тем же способом.

Если мы должны соединить его с объемной буквой — может помочь

картуш, имеющий толщину и тем самым придающий всему изображению предметность; но если нам необходимо соединить перспективную иллюстрацию с профильной буквой, которая отнюдь не предметна, приходится поступать иначе.

Прямоугольная рамка перспективного чертежа стоит в прямой связи с принципом его построения и поэтому уже содержит в себе иллюзорность; но если мы эту рамку оторвем от содержания иллюстрации, сделаем, например, волнистой, то мы наружу всей иллюстрации придадим характер клубка одномерности и свяжем ее с профильной одномерной буквой.

Вот типичные случаи рамы. Примеры, которые здесь приведены, отнюдь не должны рассматриваться как рецепты, а как иллюстрации принципа рамы вообще. На этом можно было бы остановиться, но мы рассмотрим еще случай, когда рама, фактически замыкая какую-либо область, не строит ее, а, наоборот, исключает ее из всего изобразительного пространства.

Это получится, если мы окружим двигательное пространство — зрительным или практическое пространство — листом, осязательно воспринятым. В последнем случае мы просто будем иметь дыру в бумажном листе; в первом — это будет изобразительный момент исключения из главного пространства некоей области и отодвигание ее на второй план в нашем восприятии.

Но на этом случае здесь не стоит долго останавливаться.

Кончая эту статью, я просил бы считать ее некоторой попыткой разобратся в законах искусства книги. Во всяком случае, безусловно одно: что хотя жизнь вносит в книгу все более и более разнообразное содержание и все более и более разнообразные графические элементы, тем не менее объединение книжного материала не только возможно, но и есть насущнейшая потребность современности.

В заключение приношу глубокую благодарность Георгию Александровичу Ечейстову за выразительные иллюстрации к этой статье.

25 сентября 1923 года





Кое-что о формальной стороне детской книги

Начиная эту статью, я заранее должен предупредить, что не буду устанавливать каких-либо окончательных решений относительно детской книги, надеюсь, что мне удастся поставить некоторые вопросы, подходя к книге с формальной стороны. Ставить их мне придется как художнику, а не как педагогу или педологу.

1. Почему детская книга составляет вопрос

Начнем с того, почему детская книга, книга для детей, рисунки для детей составляют вопрос, являются искомым при наличии развитого искусства взрослых.

Казалось бы, что искусство взрослых могло бы быть и искусством для детей, но, по-видимому, уже где-то решено, что оно для детей не годится и детям необходимо дать что-то другое.

Есть мнение, сравнивающее развитие ребячьего рисунка в его этапах с развитием искусства взрослых, это очень похоже на правду. Мы можем говорить, что наше искусство от моментов двигательного и осязательного восприятия мира дошло до гипертрофии зрительности: это мы видели в 19 веке, хотя бы в импрессионизме. Наши дети, по-видимому, тоже, насколько приходится наблюдать и вспомнить свои впечатления детства, проделывают тот же путь, они начинают с движения, с мускульного восприятия и к 10 годам, по-видимому, догоняют нас, становятся по преимуществу зрительными существами, иногда даже карикатурой на нас, придирающимися к каждому рисунку со словами: так не бывает, это непохоже и т. п.

Что дает искусству взрослых развитие зрительности? Прежде всего возможность взять темой пространственное целое, пространство, в котором предметы становятся только сгустками пространства, только этапами его глубины. Но, с другой стороны, чрезмерная зрительность отвлекает человека от двигательных и осязательных моментов и дает ему мир как пассивно воспринимаемое зрительное пятно, причем взрослый человек, естественно, либо обращается к иллюзорности (фотографии),

либо к чувственному переживанию материалов, цвета, атмосферы, фактур и т. д.

Правда, наблюдается контрастное течение — искусства, стремящегося в сторону графичности, к абстрактной форме; искусства, близкого к словесному, несколько, может быть, умозрительного уклона.

Словом, не будет слишком строгим назвать нашу художественную эпоху, употребляя термин Гаузенштейна, эпохой неорганической, дающей либо иллюзорность, либо чувственный натурализм, либо чрезмерную абстракцию.

Уже одно то, что изображение на плоскости делится на графику и живопись, резко противопоставляемые друг другу методы искусства, указывает на неорганичность ближайшей к нам эпохи.

Отсюда можно говорить о том, что, по-видимому, не всегда, но сейчас искусство детское должно быть другим, чем искусство взрослых, хотя, может быть, и были эпохи, когда детское искусство и искусство взрослых не различались.

Итак, перед нами стоит вопрос о детской книге и об искусстве для детей, причем надо сказать, что несмотря на неподходящность искусства взрослых, конечно, художник, и именно художник, должен быть привлечен к этой работе.

2. О фактуре в детской книге

Идем дальше и остановимся прежде всего на фактурной стороне книги, отвлекая ее от формы, от темы и т. п., будем говорить о линии, о тяжелых фактурах, фактурах гравюры и литографии, о фактурах цвета.

По-видимому, взрослый человек научается управлять своими чувствами, и не являясь глухим к материалу, он тем не менее может легко брать форму, отвлекаясь от материала; не то ребенок, для него материал — момент осязательный, даже запах является очень важным; мы сами, по себе знаем, что многие воспоминания детства основываются прежде всего на запахе или осязании.

Поэтому можно считать, что книга для взрослых по материалу может быть и ценной и никакой, а детская книга должна быть качественной в материале, должна быть праздничной и имеет право быть роскошной.

Причем надо указать на то, что попытки сделать книгу из особо прочного материала, из какой-либо клеенкообразной бумаги или чего-либо подобного, делают ее, правда, качественной, но в то же время слишком тяжелой, слишком материальной. Помню из своего детства встречи с ватманом — впечатления самые симпатичные; может быть, только несколько жёсток, а во всем остальном — в фактуре, в возможности проникать в глубину слоя, он производил всегда очень приятное впечатление. Думаю, что также кремовый теплый цвет бумаги производит приятное впечатление, каждый из нас помнит загар на старых иллюстрированных книгах; теплота тона делает поверхность и качественной, и легко воспринимаемой, и не тяжелой по материалу, так как яркий белый уже является тяжелым фактурным цветом.

Кажется, что решение для детской книги вопроса качества поверхности, как в бумаге, так и в изображении, можно найти посредине между тяжелой фактурностью и полной абстрактностью. Цвет, данный воз-

можно нематериально, будет, может быть, лучше всего отвечать на запрос качественности и оформленности поверхности. Цвет сам по себе, который взрослое современное искусство часто не признает за форму, есть, по-видимому, наиболее композиционно данная, наиболее содержательная форма поверхности.

Книжное искусство взрослых имеет в своем распоряжении изобразительные фактуры как чрезвычайно абстрактные — какова гравюра, так и чрезвычайно чувственные — каковы тяжелые графические и литографические фактуры как в черном, так и в цвете. Трудно сказать, как ребенок к ним относится, но одно ясно, что в абстрактном изображении он ищет тоже конкретного и, не находя нормальной характеристики материала, наделяет предметы качествами порядка необычайного, порядка кошмаров.

Помню, при встрече в детстве с гравюрой металлической или деревянной в классической бесцветной манере, мне всегда казалось, что изображенные там люди — из особого странного материала и в силу каких-то условий пространства лишены цвета, что напоминало сновидения.

Относительно тяжелых фактур думается, что особого различия в восприятии ребенка и взрослого нет, но одно только, что как новое ребенок их берет, но едва ли испытывает удовольствие от осязательной или зрительной тяжести цвета. Помню, что все транспарантные краски очень нравились в детстве, помню прямо-таки любовь к краплаку или [к] красным, залитым олифой, деревянным ложкам.

Лессировочный цвет как качество поверхности является наименее тяжелым и в то же время наиболее содержательным и, по-видимому, наилучше решает задачу оформления поверхности. В этом смысле идеалом можно считать акварель — не дающую слоя, транспарантную и возможно яркую.

Надо к тому же думать, что близкое нам по времени искусство своим высшим достижением может считать пространственность, но это достижение, по-видимому, детям младшего возраста недоступно, от пространственности-глубины страдает предметность и, по-видимому, лессировочный цвет есть как бы доступное детям переживание глубины.

Вопрос о фактуре и цвете бумаги, а также о фактуре и цвете шрифта — вопрос чрезвычайно серьезный, ведь каждый из нас связывает свои воспоминания с той либо иной книгой, и если взрослый часто совершенно забывает об ее внешности, то ребенок, наоборот, все детали, вплоть до запаха, сохраняет в памяти. Следовательно, чрезвычайно существенно обставить приобретаемые ребенком мысли возможно большей качественностью восприятия. Весьма вероятно, что это существенно не только для детской книги, а и для учебника, учебник с цветной иллюстрацией, может быть, намного облегчил бы процесс обучения.

Мне скажут, что я слишком роскошно подхожу к делу — говорю о ватмане, об акварели и цветной иллюстрации в учебниках; конечно, я не столь наивен, чтобы требовать это сейчас же, — говорю о том, к чему, по-моему, следует стремиться, а кажется, что в этой-то области хотелось бы пороскошествовать. Чтобы не быть превратно понятым, должен еще оговориться об акварельной фактуре, не думаю, чтобы сейчас была

бы возможна раскраска книг акварелью, но считаю, что всякий способ печати может стремиться к тому, чтобы по возможности освободиться от тяжести, массивности и тем самым приближаться к акварели.

3. О формальных типах книги и о детской книге

Книга взрослых может формально делиться на два основных типа или, вернее, имеет две основные тенденции, одна другой противоположные, но в то же время в разной пропорции сочетающиеся в книге. Это зрительный и двигательный тип. Мы книгу читаем, следовательно, двигаемся по ней, и книга может помочь и формой буквы, и формой страницы, и всей своей структурой нашему движению, с одной стороны, возбуждая это движение, с другой — делая его ритмичным, давая цельную двигательную поверхность книги и т. д. С другой стороны, у нас есть потребность остановки, закрепления в каких-то важных для понимания книги местах, и на это отвечает как вертикаль буквы, так и вертикальная структура столбца, заглавная буква, рамки, титулы и, наконец, фронтиспис как суммирование всей книги в одном зрительном образе.

Восточная книга строится в направлении первой тенденции, западная — второй, но, надо думать, что для взрослого человека приемлемее всего равновесное решение.

Как же ребенок? Казалось бы, для него была бы более приемлемой двигательная книга. Но, по-видимому, это не совсем так. Поскольку ребенок ведь по большей части не читает, а если и читает, то это такой сложный процесс, что поступательное движение не имеет какого-либо важного значения, а поэтому какая-либо остановка в шрифте или столбце будет иметь чрезвычайно важное значение.

Можно сказать, что ребенок не читает, а рассматривает и играет как буквами, так и изображениями, поэтому, например, связь одного разворота с другим, думается, для него в формальном отношении почти что не существует, поэтому даже рамки вокруг текста, которые взрослому были бы невыносимы, ребенком принимаются вполне спокойно.

Что же следует из всего этого? По-видимому, двигательная книга восточного типа его бы удовлетворила. Но западная книга приемлема для него в форме, конечно, не фронтисписа, имеющего большую глубину, а в форме титула, украшенного титула, возможно приближающего букву к иллюстрации, рассматривающего то и другое предметно, не имеющего большой глубины, но в то же время наделенного в большой мере цветом. Словом, можно сказать, что двигательная книга в целом неприемлема (если, конечно, это не свиток), зрительная также, но двигательно построенная страница или разворот, рассматриваемый до известной степени как отдельная таблица, обрамленная какой-либо рамкой, будут, по-видимому, более всего отвечать на детское требование, будут всего более подходящими для рассматривания книги.

Дело меняется отчасти тогда, когда ребенок уже читает, но и тогда страница для него заслоняет книгу. Из вышесказанного следует также и то, что в детской книге более, чем в книге взрослых, разворот может рассматриваться как целое и считаться цельным полем действия.

Здесь правильно было бы указать и на то, что величина книги, формат

имеют очень большое значение. Во всяком случае большие размеры листа на детей производят очень сильное впечатление, как и толщина книги, переворачивание страницы — это целое событие, и можно затем уже сосредоточиться в рассматривании.

В смысле пропорции можно определенно говорить о довольно широком, но в то же время не горизонтальном (альбомном) формате, формат может быть немного уже квадрата.

Альбомный формат, как будто заменяющий формально свиток, должен был бы отвечать детским требованиям, но на самом деле альбомный формат, отвечающий всегда пейзажным композициям, уже как бы включает в себе даль, бесконечный полет за пределы изображения, что, в сущности, не может отвечать детским требованиям.

4. Шрифт

Относительно шрифта придется говорить немного, но думаю, что, читают ли дети или нет, они очень предметно относятся к букве, поэтому упрощать букву, лишать ее каких-либо признаков пятков, различия в толщинах штамба и веток совершенно неправильно. Причем, насколько помню, очень нравились буквы с жирным черным штамбом, дающие теплоту всей странице и в то же время характеризованные каждая возможно индивидуально. Классический шрифт с цветовой пропорцией академического шрифта ребенку будет всегда казаться лишенным цвета и тем самым лишенной индивидуальности.

Ведь буква когда-то была изображением предмета, и хотелось бы как раз в детской книге поставить ее наряду с предметом, возможно приблизить ее к предмету, в то же время, конечно, не лишая ее графической абстрактности, в этом смысле интересным материалом для таких опытов могут быть заглавные буквы. Причем, насколько помню, все приключения заглавных букв в какой-либо книге — то, что они попадали то на скалу, то на стену дома или в окно и т. д., — никогда не производили отталкивающего впечатления, если буква была дана графически в черном и белом, причем достаточно цветно; наоборот, объемно, с толщиной данные буквы, с тенью и светом производили всегда неприятное впечатление. Думается, что буква графическая черная, взятая цветно, для ребенка гораздо конкретнее всякой изображенной объемно буквы (надо думать, что светотень приемлема вообще только при сильной раскраске).

Черное в иллюстрации, по-видимому, детьми встречается не очень одобрительно, но в букве черное берется как присущий ей цвет, против него не только не возражают, но он, ярко выраженный, дает ей определенную конкретность.

Следовательно, казалось бы, что в детской книге шрифту можно и должно позволить не столько заботиться о ровном поле столбца и течности строки, сколько о характеристике каждой буквы, причем в характеристике должен участвовать черный цвет.

Помню, мне очень нравились в детстве цифры на отрывном календаре, но, думаю, что плакатный шрифт очень цветной, но совершенно ровный не произвел бы такого же впечатления.

По-видимому, цветовая пространственность шрифта действует на ребенка увлекательно.

5. Об иллюстрации

Совершенно ясно, что иллюстрация является самой существенной частью детской книги, без нее она немыслима и, может быть, мы даже не должны называть изобразительный материал книги иллюстрацией, так как часто изображение бывает в книге и без текста или с очень небольшим сопутствующим текстом.

Можно говорить о некотором делении иллюстраций или вообще изображения на плоскости на типы, и основанием деления можно принять отношение предмета к пространству. Причем, по-видимому, можно утверждать, что когда пространство снижается до понятия пустоты, не имеющей никакого строя, то предмет получает наибольшую внешнюю характеристику и все его внешние функции, как то движение, вполне возможны и ничем не стеснены; тогда же, когда пространство дано как целое замкнутое и имеющее центр с наибольшей глубиной и с боковыми областями, имеющими подчиненное значение, тогда, в силу несоизмеримости такого пространства, в силу определенных течений, находящихся в этом пространственном мире, предмет должен либо стать центром этого мира, либо терпит ущерб в своих функциях, терпит ущерб в своей активности. Зато, будучи центром, герой может располагать не только непосредственным жестом, но и взглядом, и даже его мысли и настроение влияют на весь пейзаж.

Следовательно, различные отношения предмета к пространству будут давать различный стиль изображению. Мы, например, можем взять предметы совершенно обнаженные от какого-либо пространства и поставить их на одну ногу с буквами, то, что мы можем видеть в арабесках, в украшенных титулах и т. п.

Вообще возможное освобождение предмета от пространства в скульптуре, хотя бы в игрушках, позволяет ребенку свободнее играть в нее, ставить ее в различные положения и навязывать ей различные действия. Думаю, что и с предметной иллюстрацией возможно отчасти то же самое (помню, как дети играли в зверинец с книжной гармоникой), во всяком случае, если дается некоторый рассказ возможно предметно и без фона, без пространства, то это делает все движения, все жесты фигур особенно четкими и свободными. Такое изображение обращает прежде всего внимание на контур и несколько отвлекает внимание от индивидуальности действующих лиц, беря их как типы.

Думается, что это приемлемо для детей. Вообще портреты, насколько я помню, портреты героев не интересуют ребят.

Отсюда мы можем идти в сторону более развитого пространства, тут будет очень много разновидностей, но пределом будет пространство с глубиной, построенное по центру, заключенное в раму, и т. д. Думается, последнее для ребенка недоступно, и поэтому, все усложняя пространственные признаки, мы поступим правильно, если остановимся на таком типе изображения, где предмет еще целен и не нарушен, пространство же по возможности развито.

В этих пределах возможна детская иллюстрация. Думаю, что разрезание предмета рамой, введение недейственного предмета [и], с другой стороны, введение настроения, пейзажных композиций с далью и т. п. не должны иметь места в детской книге.

Следовательно, сохранение предмета есть одно из главных условий детской иллюстрации.

Здесь необходимо относительно вышеизложенного оговориться. Предмет, наиболее освобожденный от пространства, наиболее самостоятельный, может нам дать изображение объемное, изображение, пользующееся отвлеченной светотенью. По-видимому, насколько приходится вспоминать свои детские впечатления и наблюдать детей, такой метод изображения для них совершенно чужд, так как лишает предмет цветности и отчасти как бы уничтожает изобразительную поверхность, делая ее очень абстрактной, почти умозрительной.

Возможна борьба с подобным объемным изображением, борьба при помощи яркой цветовой раскраски, что мы часто наблюдаем в старых книгах. Тем самым мы придаем предмету цветовой профиль, кладем его на поверхность и приобщаем его к пространству поверхности листа.

Очевидно, цветовая качественность поверхности предметов в иллюстрации для детей обязательна, но тем самым мы, приобщая предмет листу, особенно если это профиль, приобщаем его какому-то пространству. То, что это для ребенка приемлемо, это едва ли вызывает сомнения, так как он, несомненно, конкретно воспринимает самую поверхность листа, но интересно, что мы опять пришли к некоторой пространственности.

Какова же она?

Если пространству, построенному по глубине, имеющему центр и замкнутому, можно найти в литературной форме аналогию в европейском романе, хотя бы Диккенса, то аналогией пространству листа, понятому как беспредельное двухмерное пространство с минимальной глубиной, будет пространство сказки, пространство эпоса.

Думается, что такое пространство вполне отвечает детскому пониманию и ближе всего подходит к их собственным изображениям.

Профиль чрезвычайно понятен детям, но, конечно, не исключительно. Мы можем обратиться и к фасу. Профиль рассказывает действие, повествует о движении, путешествии и т. д., но если перед нами стоит задача на мимику, на выражение лица, то приходится обратиться к фасу. Фасовое изображение как будто всегда несколько объемнее, но тем не менее может вовсе не нарушать изобразительной поверхности.

Вообще сохранение поверхности есть, конечно, признак органического искусства, и мы в детской книге должны стараться ее сохранить.

6. Об орнаменте

Еще одну область детской книги, почти недоступную современному художнику, осталось нам затронуть — это орнамент. Здесь как раз должны, собственно, столкнуться два подхода: декоративный и смысловой, и хотелось бы, чтобы в результате тот и другой совпали бы и дали один метод, учитывающий плоскость листа, пользующийся тактом и ритмом, но в то же время несущий в широком понимании смысловое изображение.

Словом, хотелось бы, чтобы не украшение страницы, не заполнение пустот, а либо придание определенного качества поверхности листа, либо ритмическая игра с какими-либо предметами рассказа, цветами,

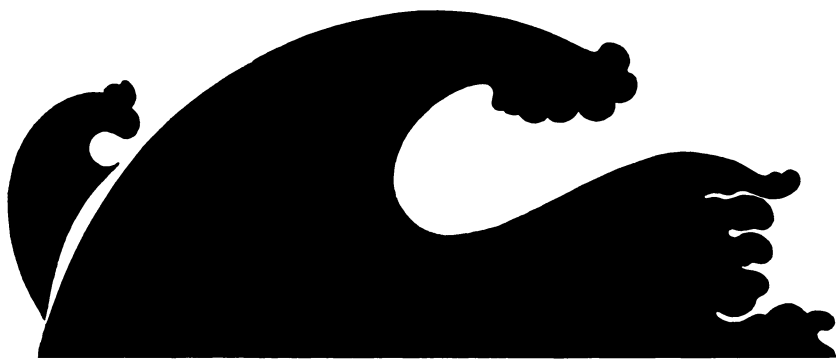
животными и т. д. были бы задачей орнамента. Может быть, во многих случаях он заменил бы для детей пейзаж.

Но это вопрос чрезвычайно трудный, и я считаю возможным сейчас от исследования его уклониться.

Позволяю себе окончить на этом мою беглую статью, коснувшуюся мимолетно некоторых сторон детской книги, а многие другие стороны упустившую, отчасти потому, что для автора они не представлялись достаточно конкретными, отчасти из-за небольших объемов данной статьи.

Возможно было бы, конечно, воздержаться от опубликования этой записки впредь до того, пока все высказанные здесь предположения либо получат подтверждение в опыте, либо будут опровергнуты. Но мне казалось допустимым художнику, и именно художнику, позволить себе высказать свой взгляд на детскую книгу, так как ему так либо иначе приходится иметь свое мнение по данному вопросу.

1926



Образ в пространственном и словесном искусстве

1. Книга есть изображение пространственными средствами временного литературного произведения. Изображению подлежит прежде всего стиль произведения.

Стиль произведения в пространственном выражении может быть понят как отношение предмета к пространству или шире — как отношение предельного к беспредельному, это есть пространственная тема данного произведения.

Отношение предмета к пространству в литературном произведении выражает определенное мировоззрение; предполагается, что художник тоже имеет мировоззрение и, следовательно, свою предметно-пространственную форму, свой стиль. Книга, таким образом, явится сложным комплексным произведением, где словесный образ становится и пространственным и где одно мировоззрение понимается и выражается другим, одно реалистическое предметно-пространственное понимание апробируется другим предметно-пространственным пониманием.

2. Для того, чтобы все это выяснить, необходимо, прежде всего, указать на следующее: книгу можно понимать и как технический, условный рассказ и передачу содержания без всякой реалистической образности, но это будет не полное понимание и, кроме того, практически всякое техническое и условное изображение в силу нашего реалистического отношения к действительности обязательно переходит в художественное, образное. Форма только техническая и условная не будет выражать мировоззрения, форма же художественная, образная, в которую пытается перейти всякая форма в нашем восприятии, мировоззренчески активна. Отсюда мы всякую книгу и всякое литературное произведение, а не только художественную литературу, можем считать либо художественным, либо у нас под руками, в нашем отношении могущим стать художественным (летопись, хроника, трактат, очерк), конечно, кроме антихудожественного произведения, которое только через художественное отрицание, то есть через сатиру, может стать художественным произведением.

3. Чтобы разобраться во всем этом, мы должны проанализировать процесс изображения. Возьмем, положим, изображение скульптурное человека в дереве. Дерево как материал само по себе имеет форму. В процессе работы мы, с одной стороны, имеем идею человека, с другой стороны — кусок дерева, положим, ствол; как то, так и другое мы осознаем как пространственно выразительные и типичные формы и получаем цельное произведение, но при этом ни идея человека, то есть мысль и чувства о нем, ни форма дерева не уничтожаются, а как бы человек воплощается в дереве и наоборот — дерево все свои пространственные свойства и качества отдает идее человека. Можно сказать: изображение человека деревом. Идея и материал, не уничтожаясь, как бы встречаются в произведении и, выявляя богатство и качества друг друга, с одной стороны, дают типичность произведению, с другой — дают ему материальную конкретность.

Деревянный человек не совпадает с живым человеком, во-первых, потому, что он типичнее (идеальнее) всякого частного человека, с другой стороны, потому, что он материально реален и его реальность обоснованно выраженная и всегда, во всякое время нам методически доступна.

То, что мы сказали сейчас о скульптурном изображении, верно относительно всякого — и живописного, и графического, и архитектурного и, по-видимому, словесного также.

Но встречаются изображения, которые берут материал либо только технически, либо условно, либо иллюзионистически его уничтожая. В реалистическом изображении материал тематически-пространственно осмысливается, в иллюзионистическом — материал как реальность уничтожается, так как произведение пытается дать подмену действительности, обмануть зрителя, и если даже дает, положим, идею человека, то дает ее чисто пространственно-механически, не возводя в тип и в форму и не давая ей доступного искусству реального существования в материале и, конечно, не будучи в состоянии дать реальность действительного человека.

Итак, есть реалистическое изображение и есть не реалистическое — иллюзионистическое изображение. Последнее особенно опасно тем, что

подходя к теме механически, а к материалу — технически, [оно] не заинтересовано в форме, а идею имеет всегда обнаженной, поэтому для многих может сходить за действительное полновесное идейное искусство.

4. Теперь, если мы возьмем литературное произведение, словесный образ, то и там мы находим подобную же структуру изображения.

У Гете в Первой части «Фауста», в Прологе изображается солнце, и это солнце изображается звучащим. В самом слове «солнце» заключена его функция — сияние, но нам этого недостаточно, мы воспринимаем это как идею, но материально не воплощенную, не имеющую конкретности; и вот, нам дается совершенно неожиданный материал — звук; материал другой области чувств, из которого и согласно с формой которого мы должны создавать форму солнца и его функцию — сияние. От этого, как мне кажется, мы получаем изображение исключительно конкретное и реалистическое. То же самое мы можем наблюдать и в других словесных образах, например, девица, у которой во лбу звезда горит, а под косою луна блестит, — есть тоже такой словесный образ, который звездой и луной пытается передать красоту данной девицы, что должно усиливать конкретность данного образа.

Кроме этих примеров можно привести целый ряд других.

Тютчев:

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды.

Вдруг животрепетным сияньем
Коснувшись персей молодых,
Румяным, громким восклицаньем
Раскрыло шелк ресниц твоих!

В ночи лазурной почивает Рим.
Взошла луна и овладела им,
И спящий град, безлюдно-величавый
Наполнила своей безмолвной славой...

Хлебников:

Свободы песни — снова вас поют!
От песен пороха народ зажегся.

...Волги синяя овчина
На плечах богатыря.

Кувшин на голове
Печальнооких жен
С медлительной походкой.

Все эти примеры в сущности не что иное, как метафора, и суть этой метафоры состоит в том, что идея, подлежащая изображению, и конкретная форма, которой изображается идея, сливаясь в цельный образ, в то

же время как бы существуют раздельно, обмениваясь друг с другом ценностями.

5. Но теперь, если мы вернемся к звучащему солнцу, то мы здесь увидим нечто особенное: солнце, форма зрительная, изображается звуком, доступным слуху; что это нам дает? Возможны ли изображения только пространственные или только временные? Возможно ли изображение слуховое только, или только зрительное, или только осязательное?

Попытки такие, по-видимому, были, и хотя бы перспективное изображение есть попытка дать только пространственное изображение; но, конечно, всякое реалистическое изображение будет претендовать на различные области чувств сразу, на различные методы восприятия, и реализм его будет повышаться в своей реальности, если мы, как в данном изображении солнца, дадим ему и зрительное и слуховое существование сразу. Действительность мы получаем как бы состоящую из противоречий; она мыслится нами и видится, она внутри и снаружи, она зрительна и осязательна, она предметна и пространственна, непрерывна и прерывна. Реализм произведения, дающего временному пространственное, осязательному зрительное и т. п. существование, конечно, повышается, но и здесь мы не имеем простого слияния, в котором мы не различаем границ этих различных существований, наоборот, мы все время чувствуем противоречивость пространственной и временной формы, осязательной и зрительной, и эта кажущаяся несовместимость того и другого дает нам реальную разносторонность. По-видимому, воспринимая действительность, мы последовательно меняем установки на восприятие и, таким образом, не сразу, а постепенно воспринимаем действительность. Когда мы воспринимаем, положим, объем, мы забываем о цвете, в какой-то мере — о функции, о пространстве, все эти моменты отходят в некоторый запас, откуда во всякое время могут быть взяты. В то же время, как сказано выше, они как бы противоречат друг другу; хотя бы человек в фас и человек в профиль, все тот же человек, но совсем разный, не сливающийся и в то же время дополняющий друг друга; или сосуд и его нутро, переплет и внутренность книги, внешность архитектуры и внутренность, и т. п.

У каждой области чувств есть свой метод восприятия, свой строй, своя цельность; непосредственно сливаясь, они нарушают форму и превращают действительность в хаос, в беспорядок, и только комплекс методов дает форму всей полноты действительности. Методы соединяются в одну систему, становясь в определенную зависимость друг от друга и в определенную последовательность, связываясь друг с другом и относясь, но не сливаясь.

На этом как раз базируется сотрудничество различных искусств, «синтез искусств», и поэтому только в таком сотрудничестве мы получаем высшее реалистическое изображение, в сущности, недоступное одному из искусств отдельно.

С этим не согласен иллюзионизм в искусстве и в отдельном [виде искусства], и в соединении нескольких; здесь просто хотят подменить действительность и поэтому не изображают ее через что-либо, через какой-либо материал, а при помощи совсем другого материала, чем в действительности, пытаются буквально воспроизвести оптическую форму вещей.

Если мы возьмем слово, то полную реальность оно получает в устах оратора или в книге; так и живопись получает полную реальность в архитектуре, тогда она конструктивно связана с нами, с нашим пространством; и мы имеем методический подход и к слову и к живописи.

Минимальным наличием внешнего архитектурного пространства в живописном произведении будет рама. Поэтому всякое пространственное изображение должно быть оформлено рамой или пьедесталом и т. п., определяющими его положение относительно нас в нашем пространстве, или же должно принять нас физически в свое пространство, с возможностью использовать все свои чувства, как это позволяет, например, архитектура. Иллюзионизм [не] делает ни то, ни другое; он пытается показать нам пространство, которое мы должны принимать как настоящее, при отказе использовать все свои чувства, кроме зрения, и то в урезанном, чисто фотографическом виде.

Примером неправильного слияния искусств, иллюзионистического слияния может быть опера, часто театр, панорама и др. Например, панорама соединяет скульптуру и живопись с тем, чтобы они изобразили близкое как объем, а дальше как чистую оптику и тем дали бы иллюзию бесконечного пространства, и для этого допускают полную неразличимость того и другого, отсюда уничтожение метода и скульптурного, и живописного и недостижение реальности художественной ни в том, ни в другом. Но соединение скульптуры и живописи с сохранением их методов возможно; например, хотя бы рама и картина, причем здесь сохраняется как раз и выражается диалектическая противоположность этих двух моментов: осязательной вещи и зрительного пространства.

Положительными примерами синтеза искусств будут древний театр, отчасти театр Мейерхольда, древние религиозные действия и обряды и современные массовые действия и шествия; здесь все искусства соединяются, не сливаясь, и в своем уже соединении строят диалектическую форму мира.

Примером синтеза искусств является и книга с ее словесной и пространственной формой.

6. Обращаемся теперь к книге как изображению словесного произведения. Мы должны сразу же учесть следующее: есть мнение, которое иллюстрацию считает совершенно излишней, мешающей восприятию литературного произведения. Слово дает образ, зачем тут еще пространственное искусство с его непосредственно зрительным материалом?

Такое мнение будет совершенно правильным, если мы к искусству подходим чисто иллюзионистически; действительно, тогда иллюстрация будет только помехой и часто может приводить ко всяким комическим результатам, к спору о носе героя или чему-либо подобному. Но если мы примем, что реализм всякого искусства обуславливается и его материалом, и что синтез искусств повышает доступный нам реализм, то тогда иллюстрация и все пространственное оформление в книге должно и может в своем материале, своим методом давать то, на что слово только намекает. Та же тема, уже данная в слове, должна быть дана в книге: в скульптуре (переплет), в архитектуре (макет), в графике (шрифт), в цвете (иллюстрация). Все это должно дать теме большую реальность.

Таким образом, книга будет примером такого комплекса искусств, где зрительное пространственное искусство изображает ту же тему, что и словесное, дает ее в различных материалах, идя от самых отвлеченных моментов, выражающих сознательную мысль, и доходя до фактур бумаги, краски, переплета, форзаца, где мы имеем уже чисто подсознательное выражение какой-либо стороны данной темы. Таким образом, привлечение различных материалов дает нам множество различных материальных метафор, относящихся к различным областям чувств и тем; во-первых, сильнее выясняется связь данного произведения искусств с нашей практической действительностью и с нами как реально существующими, во-вторых, тем самым все больше выявляется диалектический строй произведения, отражающий диалектический строй мира.

7. Теперь произведем анализ литературного произведения и рассмотрим, какие формы оно может иметь.

Можно, как мне кажется, наметить три формы: форму натуралистическую, реалистическую и иллюзионистическую. Натуралистическая берет материал и изображаемый и изобразительный как нечто сложное, правда, неясное, но уже выявляющее некоторую структуру, выражая это в движении, в ритмах, в фактурах. В таком произведении еще не выявлена определенная конструкция действительности, но есть вера в сложность и прежде всего обнаруживается однородность, как, например: все есть свет, или все есть фактура, или все есть звук. Это потому, что натуралистическое искусство как бы специализируется по области чувств.

Такое произведение может быть изображено книгой, причем здесь главным моментом изображения будут те темы, материальные метафоры, которые, скорей всего, могут быть переданы строем книги, шрифтом, орнаментом или, наконец, форзацем. (Здесь надо указать еще на то, что зрительный натурализм и в литературе и в пространственном изображении онтологичнее, чем осязательный или двигательный.)

Затем рассмотрим иллюзионистическое литературное произведение. Такое произведение, по большей части, имеет идею, фабулу, сюжет, и все это рассказывает какими-либо средствами более или менее живо, но все это, будь это действие или психология, идея или приключение, не получает своего материального воплощения и своей пространственной формы.

Для иллюзионизма характерна нематериальность и смешение различных областей восприятия, различных методов восприятия в хаос, который якобы соответствует действительности.

Например, внутренний мир героя есть нечто, имеющее свой масштаб; его внешнее действие, связанное с этим внутренним пространством, тем не менее имеет свой масштаб; они как бы друг друга исключают и друг с другом связаны. Если мы забрались в его душу и роемся в ней, то мы забываем о его действительности, она получает совсем другое выражение. Словом, [это] разные области изображаемого, каждая [из которых] имеет свой масштаб. И эти области в нашем восприятии не существуют одновременно в равной силе, а, подчиняясь друг другу, стоят друг с другом в связи.

Иллюзионистическое произведение не обращает на это никакого внимания и все это дает единым, смешивая все вместе и считая это преимуществом своего метода, потому-де, что в жизни ведь так: бегущий человек тоже думает. Но совершенно ясно, что, когда мы заняты его мыслями, его движение как бы берем в скобки, берем его в запас, из которого мы его возвращаем, как только оно становится центром нашего внимания. И перед искусством и стоит задача соединить эти моменты, но не смешивать их в одну кашу.

Для иллюзионистического произведения характерен только сюжет, причем этот сюжет, не получая конкретности материала слова, не становится событием для нас, событием чувственно реальным, мы его не переживаем ни в каком действии и поэтому оформление по существу и невозможно, а возможно только иллюстрирование в узком смысле слова, передача рассказа рисунком.

Перейдем теперь к реалистическому произведению. Для него характерно и ощущение материала и сюжет, но важнее всего то, что и материал рассматривается онтологически, и сюжет возводится в мировое событие и, таким образом, получается третий момент, объединяющий эти два, а именно: тема, стиль, ритм произведения. Углубляя материал и сюжет, мы доходим до строя действительности, мы обнаруживаем ее диалектическое строение; и, как там, так и тут, в материале и в сюжете, мы обнаруживаем диалектику предмета и пространства, отношение предельного к беспредельному, что и составит ритм, стиль данного произведения и что, в сущности, и выразит основной момент мировоззрения данного автора.

Стиль можно определить как изображение в художественном произведении мирового строя, мировой формы, а последняя выразится в своеобразном отношении, связи и противоречии предмета и пространства, что, со своей стороны, будет менять содержание предмета и пространства.

Литературное произведение в своей основной структуре и во внешнем словесном оформлении дает нам уже определенное отношение предмета к пространству; грубо говоря, с одной стороны, мы имеем героя и его пространство действия, среду и т. п., затем, и героя самого, его нутро мы можем понять как пространство, и идея, или мысль, или сгустки чувствований становятся тем новым предметом, который строит это внутреннее пространство. С другой стороны, само произведение, подобно живописи или скульптуре, может получать различную раму более или менее предметную, различной формы, различного стиля.

Для первого момента, для перехода от внешнего рассмотрения героя к внутреннему, интересна в литературе проблема двойника. Он появляется и у Гофмана, у Гоголя, у Диккенса, у Достоевского, причем у последнего он в конце концов переходит во внутренний диалог героя, где герой разговаривает сам с собой и возражает сам себе.

Чтобы яснее был момент внешнего словесного оформления литературного произведения, стоит рассмотреть несколько начал. Возьмем «Повести Белкина», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Униженные и оскорбленные».

Примеры:

1. Повести покойного Ивана Петровича Белкина

Г - жа Простак ова.

То, мой батюшка, он еще сызмала
к историям охотник.

С котинин.

Митрофан по мне.

Недоросль.

От издателя

Взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина, предлагаемых ныне публике, мы желали к оным присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного автора и тем отчасти удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности. Для сего обратились было мы к Марье Алексеевне Трафилиной, ближайшей родственнице и наследнице Ивана Петровича Белкина; но к сожалению ей невозможно было нам доставить никакого о нем известия, ибо покойник вовсе не был ей знаком. Она советовала нам отнестись по сему предмету к одному почтенному мужу, бывшему другом Ивану Петровичу. Мы последовали сему совету, и на письмо наше получили ниже следующий желаемый ответ. Помещаем его безо всяких перемен и примечаний, как драгоценный памятник благородного образа мнений и трогательного дружества, а вместе с тем, как и весьма достаточное биографическое известие.

2. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем

Глава I

Иван Иванович и Иван Никифорович

Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты, пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните, ради бога, на них,— особенно если он станет с кем-нибудь говорить,— взгляните сбоку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Господи боже мой! Николай Чудотворец, угодник божий! отчего же у меня нет такой бекешы! Он сшил ее тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя.

3. Униженные и оскорбленные

Роман

в четырех частях с эпилогом

Часть первая

Глава I

Прошлого года, двадцать второго марта, вечером, со мной случилось престранное происшествие. Весь этот день я ходил по городу и искал себе квартиру. Старая была очень сыра, а я тогда уже начинал дурно кашлять. Еще с осени хотел переехать, а дотянул до весны. В целый день я ничего не мог найти порядочного. Во-первых, хотелось квартиру особенную, не от жильцов, а во-вторых, хоть одну комнату, но непременно большую, разумеется вместе с тем и как можно дешевую. Я заметил, что в тесной квартире даже и мыслям тесно. Я же, когда обдумывал свои будущие повести, всегда любил ходить взад и вперед по комнате.

Кстати: мне всегда приятнее было обдумывать мои сочинения и мечтать, как они у меня напишутся, чем в самом деле писать их, и, право, это было не от лени. Отчего же?

У Достоевского герой начинает говорить о своем нутре, о настроении, о вкусах, о болезни; он вводит в пространство своих нравственных переживаний.

Пушкин — иначе, он делает крайне объемные скульптурные рамы: это предисловие издателя, ответ наследницы, письмо друга и т. д. Тонкая ирония делает все это еще предметнее. Этим Пушкин опредмечивает весь предмет наружу и тем объективирует повести и делает их предметно действенными, где отношение предмета к пространству определенное и в то же время сложное. Можно говорить здесь об ампире, причем Пушкин как бы увлекается его стройностью и ясностью и в то же время тонко иронизирует.

У Достоевского начало сразу вводит меня в пространство чувств героя. Все произведение тем самым оказывается нравственно-пространственным, где герой — то предмет, то пространство, мы — то во внешнем, то во внутреннем мире героя, но главным образом во внутреннем. И отсюда явное желание субъективировать героя. Или это Достоевский, или это я, читатель, чего совсем нет у Пушкина.

У Гоголя началом является бекеша, нарочитый предмет, мы можем сказать, что начало у Гоголя натюрмортно и в то же время лично. Это и характерно для натюрмортного восприятия. Вот вещи — берите их сами, и Гоголь их сам видел и рассказывает нам непосредственно. Предметность доведена до предела: «Николай Чудотворец, угодник божий! отчего же у меня нет такой бекешки!»

Мне кажется, на этих примерах можно выяснить, что предметно-пространственная форма произведения очень сложна и разнообразна и в своей цельности дает нам стиль и мировоззрение автора и эпохи. Стиль греческого искусства, стиль готики, ампира, барокко — разве это не мировоззрение и разве это не предметно-пространственная форма, отношением предмета к пространству выражающая мировоззрение?

О стилевых типах можно сказать следующее: эпос с профильным изображением героя и с двухмерным бесконечным пространством рока, судьбы, несоизмеримой с героем.

Рационалистическая повесть, роман со скульптурно-объемным героем-предметом, живущим в пустоте пространства, оформленной только предметами и его действием, его активностью, создающей фабулу, приключение, действие.

Романтический роман с героем, живущим в своем, характерном для него пространстве, часто как бы продолжающем или отражающем его внутренний мир, или в противоречащем ему пространстве, имеющем свой строй, оформленный не только предметами, но и своей структурой, своим тоном, своим настроением, своеобразными волнами, причем герой в центре его и борется с ним.

Возможен и натуралистический уклон, где пространство становится средой, даже погодой, а предмет — пятном на этой погоде, сгустком атмосферы, или где нутро героя становится психологической массой как внешнее ощущение автора и мы имеем как бы искусство фактуры.

Может быть тип, где предмет и пространство в конечном решении уравновешены, где предмет, не теряя предметности, становится пространственным и где пространство, не теряя своей непрерывности, — не пустота и не масса, а строй, имеющий масштаб. Это классика. Пушкин, Пуссен.

И, наконец, можно наметить тип крайне предметный, где мы подводимся к самому предмету, с нами разговаривают, к нам обращаются, перед нами сидят, как это бывает при рассказывании: «не любо — не слушай, а врать не мешай», и сам герой персонифицирован в рассказчика.

Перейдем теперь к книге.

Следовательно, в реалистической книге стиливая тема данного произведения и будет тем, что в первую очередь должно быть изображено всей книгой — шрифтом, макетом и иллюстрацией. Тот строй, который скрывается в самой фразе произведения, в отношении подлежащего к сказуемому, выражается пространственным искусством как предметно-пространственный строй.

8. Теперь перейдем к практическому вопросу: какие случаи изображения книгой литературного произведения мы имеем.

1) Мы можем встретиться с нехудожественным произведением, с прозаическим, например, философским трактатом, статьей по научным, хотя бы экономическим, вопросам, хроникой, очерком и т. п., тогда перед нами может встать задача художественно их изобразить, но отнюдь не в украшенческом порядке, что явится только помехой для чтения. По-видимому, вскрывание мировоззренческого момента в подобных произведениях и дает нам основу для построения стиля, выражающего данное произведение. Поэтому только мировоззренчески активное и выраженное может получить стиль и художественное изображение, все остальное может быть только внешне приведено в порядок. Мне кажется, что всякое мировоззрение в своей цельности будет иметь скрытый свой предметно-пространственный строй.

2) Мы можем иметь другой случай, когда, имея пред собой художественное словесное произведение, мы как бы копируем его в другом материале. Но копия может быть механической и может быть художественной, где, анализируя конструкцию копируемого произведения, поняв его художественную суть, поняв, конечно, по-своему и с ударением на том, что для нас сейчас понятно и реально, мы эту суть и передаем.

Такую копию мы встречаем в художественном мире, например, копии Мане с Веласкеса, Рубенса с Микеланджело и другие. Но особенно аналитична такая копия, особенно она раскрывает художественную структуру копируемого произведения, когда мы копируем в другом материале, например, живопись — в гравюре черным и белым, живопись — в скульптурном рельефе и т. п. В книге как раз имеем такой случай, когда стиливую форму литературную мы воспроизводим пространственной формой.

Копия особенно интересна в отношении к классикам, здесь формы художественные, оощущенные временем, а иногда и им заслоненные, могут быть таким методом особенно интересно вскрыты, с новой стороны, в новом аспекте. И как раз в воспроизведении классиков мы очень часто

встречаем пассивную копию, которая пытается механически воспроизвести стиль и тем самым этот стиль совершенно убивает. Стилизация, по большей части, раскрывается в своем неорганическом отношении к материалу, совершенно не соответствующем воспроизводимому стилю.

3) В-третьих, может быть произведение, которое, обладая современным жизненным сюжетом, имея определенную социальную цель и обладая определенным стилем, то есть произведение, выражающее своей основной формой мировоззрение, иллюстрируется современным художником, сочувствующим стилю и цели произведения.

Тогда перед художником стоит задача всеми доступными пространственному искусству средствами дать пространственное существование слову и расширить область темы. Тогда макет и шрифт передают основные ритмы произведения; форзац, виньетка — тот фон, ту почву, на которой все происходит; иллюстрация в тексте — развитие идеи, фабулы, движения; фронтиспис — чисто пространственный, чисто зрительный синтез всего временного произведения в целом, как бы взгляд вдоль линии движения.

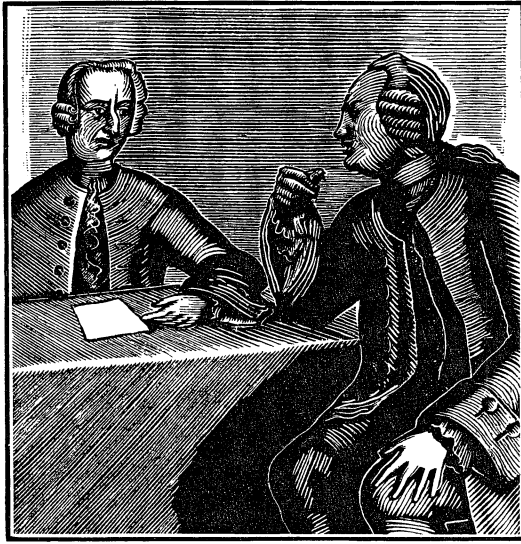
Словом, именно в таком случае мы получаем осуществление синтеза искусств и осуществление его реалистической темы.

4) Наконец, мы можем иметь случай, когда антихудожественное произведение может быть подвергнуто синтетической обработке в книге и, как я уже сказал, через художественное отрицание получает художественное существование. Тут, по-видимому, сатира должна прежде всего коснуться предметно-пространственного момента. [...]

На этом разрешите мне кончить. Я совсем не коснулся вопроса жанра, но это — за недостатком времени; конечно, необходимо и жанры учесть в их влиянии на книжную форму.

9 июля 1932 года





Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении

Подходя к литературному произведению, художник книги ставит перед собой вопрос: что же он должен выразить и как, каким образом, располагая средствами пространственного искусства, создавая объем переплета, архитектурную смену страниц, располагая колонны текста и иллюстрации, я могу выразить литературное словесное и по преимуществу временное произведение и что я должен в нем выражать. Иллюстрации, как и весь строй книги, должны, конечно, ответить на познавательный момент, должны помочь паузами, акцентами, замедлением и ускорением ритма рассказать фабулу книги, ее сюжет. Но только ли этим ограничивается задача художника?

Фабула, сюжет, временная структура рассказа, зрительная материальная одежда всей фабулы, конечно, могут быть еще более уяснены в строе книги, в цикле иллюстраций (примеры: иллюстрации Менцеля к «Истории Фридриха Великого», иллюстрации к путешествиям Жюль Верна и т. п.), но, конечно, нельзя этим ограничиваться.

Автор литературного произведения, беря сюжетный случай, беря частный момент, повышает его до типа, открывая в нем монументальные ритмы и в конце концов доводит свое словесное произведение до состояния цельного художественного организма, в котором не фабула только и не только название будут как бы представлять содержание, а все моменты формы уже пронизаны содержанием. Тогда художник-иллюстратор, выделяющий фабулу и сюжет и только на ней сосредоточивающийся, может сослужить писателю плохую службу. К его произведению он как бы привесит гирию и будет его тянуть в частности, в случайность, к первоначальному моменту творчества.

Поэтому нужно, оформляя книгу, ответить не только на сюжет, но и на стиль литературного произведения. Правда, по сути дела, это нераз-

делимо, и, помогая рассказу, пространственник невольно обращается к ритму, и даже тогда, когда пытается быть совершенно чистым от литературы, как это иногда пытался [сделать] конструктивизм в книге, то и тогда уже получается какая-либо манера и как бы уже запах стиля.

Следовательно, оформляя книгу, мы должны ответить на сюжет и на стиль литературного произведения и очень часто художественное литературное произведение требует больше второго, чем первого, так как если книга хочет быть художественным произведением, то, вводя книгой слово как материальную вещь в наш быт, в наше бытовое пространство, она должна и своими бессюжетными моментами, как то: переплет, форзац, формат, шрифт и т. п., ответить на основную тему литературного произведения, а это возможно, только передав стиль словесного произведения. Таким образом, у иллюстратора невольно возникает вопрос о стиле словесного произведения, об аналогии его с пространственным искусством и о том, что такое, собственно, стиль.

Когда я изображаю что-либо с натуры, пишу или рисую, то одним из существенных моментов будет цельность изображения. Композиция, композиционность являются первой основной чертой всякого изображения, когда мы подойдем к произведению со стороны формы.

Но возможность цельного изображения включает в себя уже мое понимание действительности, так как, добываясь цельности, я необходимо должен понять действительность в ее членении на части, предметы и вещи и понять отношение их друг к другу. Поэтому уже в проблеме композиции мы можем наметить различные моменты цельности: 1) элементарную цельность материала, 2) цельность, конструктивно членящую изображение на части и строящуюся на отношении частей, на пропорции, и 3) композиционную цельность зрительного образа, когда мы находим в изображении соединенными и сложность, и простоту, и динамику, и статику.

Изображение, проходя полное развитие, как бы встречается с элементарной цельностью материала, массы, анализирует ее, членя на предметы, сил[овые] центры и т. д., и через сложность отношения приходит к сложной, содержательной цельности.

Ясно, что художник в произведении таким образом как бы вырабатывает в процессе изображения систему понимания действительности, и только на основе этой системы, ощущаемой и понимаемой, конечно, практически, художник достигает цельности изображения.

Но всегда ли изображение достигает композиционной цельности и становится произведением сложно-простым? Мы встречаемся часто с произведением, которое только занято элементарной цельностью материала, наслаждается едва заметными колебаниями массы или равномерным движением времени или психологическими нюансами. Такое изображение мы можем назвать натуралистическим. В вопросе о различии натурализма и реализма как раз момент анализа, конструктивности, момент различения центров массы, центров внимания, из которых образуются предметы, лица, герои, имеет большое значение.

Причем тут надо оговориться, что слово натурализм обычно покрывает два типа изображения, в сущности совершенно различные. С одной стороны, механическое иллюзионистическое изображение, с другой стороны, изображение явно эмоциональное, явно чувственное, но имею-

щее своей темой материал, массу, среду, погоду, атмосферу, свет и строящееся на ощущении, а не на представлении. Первое изображение, в сущности, рассчитывает только на зрительный обман и будет нехудожественным изображением, не основывающимся ни на непосредственном чувстве, ни на представлении о действительности, изображением, превращающим органы восприятия в механические аппараты копирования. Поэтому, с точки зрения искусства и художественного понимания действительности, такое изображение будет порочным.

Второе изображение дает нам пример органического натурализма, чувствующего всю сложность действительности, ощущающего ее, как бы погружаясь в материал, непосредственно его переживая, но не доводя изображения до представления, достигая мироощущения, но не доходя до мировоззрения, до миропредставления.

Такой натурализм будет органическим явлением в искусстве и будет основой всякого изображения. Без мироощущения не может быть и миропредставления. Правда, иногда такой натурализм может заявить себя как мировоззрение, то есть мироощущение поставить принципиально на место мировоззрения, и тогда мы встречаемся уже с методической направленностью, подменяющей все богатство искусства только его основной, его первоначальной ступенью.

В чем же особенность реализма? Реализм, проходя через ощущение, через эмоцию, доводит изображение до содержательности представления, но естественно, что здесь большую роль будет иметь конструктивное понимание действительности с его анализом, меряющим материал метрически: намечаются центры весовые и зрительные, выясняются отношения их друг к другу — доводя эту всю сложность до синтеза. С одной стороны — аналитическое членение природы на прерывные единицы, с другой — элементарная цельность материала, дающая слитность всего, и затем — синтетическая цельность и прерывного и непрерывного, предмета в пространстве. Словом, можно сказать, что всякое реалистическое изображение будет иметь в основе предметно-пространственную форму понимания действительности. И в этой предметно-пространственной форме выразится мировоззрение, всякое конкретное художественное понимание действительности столкнется с предметом и пространством и отношением одного к другому.

Можно сказать, что предметно-пространственная форма, отношение предмета к пространству и будет выражать основной стиль произведения и будет образной формой мировоззрения.

Натурализм в искусстве не может претендовать на мировоззрение, только реализм, доводящий изображение до чувственного, но в то же время конкретного представления о действительности, может считаться мировоззренчески выразительным, и предметно-пространственная форма будет выражать стиль художественного произведения, являясь в одно и то же время и содержанием образного представления и формой.

Рассмотрение художественного произведения по линии предметно-пространственной формы есть рассмотрение сразу и по содержанию и по форме.

Предмет и пространство мы должны понимать очень широко. В живописи и скульптуре — это вещи окружающей нас действительности, люди; в архитектуре — это детальные архитектурные организмы, входя-

щие в пространство архитектуры как масштабные единицы, как представители человека (колонны, окна, двери); в орнаменте — это метр; в литературе — это, с одной стороны, герой — человек, и среда, с другой стороны — слово и речь, подлежащее и предложение.

Разные отношения предмета к пространству, пространства к предмету, влияние их друг на друга формируют их и создают взаимно; и одна форма предмета предполагает определенную форму пространства и, наоборот, форма пространства — определенный предмет. Поэтому мы и можем говорить, что отношение предмета к пространству и будет определяющим.

Кроме того, мы можем наблюдать, что когда в искусстве пытаются ограничиться только пространством, не касаясь предмета, то пространство перестает пониматься как мир, а деградирует до среды, погоды, атмосферы, словом, из формы становится массой, материалом. Если же художественное произведение пытается ограничиться только предметом, отказывается от пространства, то мы невольно приходим к схематизму предмета, к модели вещи без настоящей сложности, присущей живой и динамической вещи. Первый случай и будет случаем натурализма, второй мы встретим в рационализме, где попытка построить предмет без учета стихии пространства приведет всегда более или менее к схеме. Предмет и пространство — это как бы два полюса, полярым натяжением образующие форму.

В пространственном искусстве мы наблюдаем явления подобных полярных моментов, образующие форму. Так, например, у Вёльфлина понятие графичности и живописности. Эти полярные моменты не прикладываются механически друг к другу, а проникают друг в друга таким образом, что, например, предмет сам по себе уже пространственен, пространство уже и предметно.

В органическом искусстве мы видим это проникание предельного предмета беспредельным пространством и наоборот, и только там, где мы в какой-то мере встречаемся с рационализмом, мы наблюдаем отталкивание друг от друга предмета и пространства, как бы отрицание [ими] друг друга.

В греческом искусстве фигура человека, являясь четко выраженным предметом, своей вертикалью, своими контурами, поверхностью обособленным в самостоятельное целое, в то же время проникается пространственными ритмами: вертикаль становится вертикалью пространства, фигура и лицо получают пространственную глубину, контуры, ограничивая тело и ритмуясь с центральной вертикалью, превращают человека как бы в единицу пространства, — словом, предмет насквозь пространственен. В свой черед, пространство предметно (человечно) уже тем, что вертикаль и горизонталь совершенно определенно относятся друг к другу, причем ведущей будет вертикаль, пространство измеряется во всех направлениях человеком. Пространство структурно.

Такое проникновение друг в друга и такое равновесие этих двух начал в Греции и объясняет ту красоту человеческих форм, которую мы там встречаем. Такая красота лица и фигуры, помимо изучения гимнастического тела, помимо культа тела в классическом обществе, как художественное явление объясняется пространственной типичностью че-

ловека, и поэтому нелепо звучат все эти прямые носы ложноклассиков, которыми злоупотреблял 19 век, беря это просто как красоту.

Итак, стиль в искусстве выражает основные моменты мировоззрения, анализ стилевой формы дает нам определенное отношение в данном искусстве предмета к пространству и через то и определенную форму предмета и пространства. Постараемся на примерах проследить это.

Возьмем египетское искусство в его основной тенденции. Изобразительная поверхность неограниченна (изобразительной поверхностью служит часто объем), и, сливаясь с ней, будучи в сущности ее куском, контурами выделяется человек, причем его власть над пространством выражается только в непосредственном жесте, в шаге.

Пространство — бесконечно, неизмеримо, неизведано, но в то же время материально-конкретно; человек — часть этого пространства, но ни в коем случае не ритмичен с пространством, не является его мерой, человек как бы в пустыне. Нет ли тут аналогий с литературной формой эпоса, эпической формой?

Герой и рок, неизвестность и в то же время конкретность рока, конкретность сказочного пространства, все эти «горы толкучие», «леса дремучие», Харибда [и] Сцилла, три дороги Ильи Муромца и т. п. Я не могу здесь анализировать, какие экономические и общественные формы обусловили такую или иную форму мировоззрения, но пытаюсь просто рассказать содержание художественной формы.

Возьмем итальянский Ренессанс, хотя бы новеллы Боккаччо. Герой там определяется внешними признаками, внутрь его не входят, он наружу оборудован, красив, силен, ловок, хитер, и он действует, интригует, путешествует, он конкретен, а пространство — это, собственно, пустота, возможность всякого действия; препятствия — это такие же люди, с которыми приходится бороться, соперничать.

Возьмем объемников Ренессанса: Гоццолли, Учелло, Гирландайо и т. п. Объемный предмет, профилями своими противопоставляющий себя окружающей пустоте: контуры не рисуют промежутки пространства, не оформляют их, они являются как остаток от объемов. В какой-то мере идет построение пространства предметом, но предмет не становится единицей пространства, его мерой, а противопоставляется ему, пространство отнюдь не материально.

Возьмем барочную форму изображения при самом ее начале, Микеланджело пророков, хотя бы Иеремию. Каково здесь отношение предмета к пространству? Предмет-человек стал центром пространства и отсюда стал сам пространством, а границы пространства — его контуром, поэтому не только непосредственные действия героя, но и состояние его распространяется по окружающему пространству и строит его. С этим имеют много общего романтические формы и в литературе, где герой психологически, своей индивидуальностью окрашивает всю окружающую атмосферу.

Затем очень интересные аналогии мы имеем в живописи и в литературе 19 века, где и там и тут все конкретнее и материальнее становится пространство, так что часто в литературе среда совсем уничтожает героя, а в живописи, например у Сезанна, промежутки между формами становятся часто материальнее самой формы предмета. Причем, усиливаясь, эта тенденция и там и тут приводит к натурализму, уже отмечаю-

щему предмет, тем самым деградирующему, [низводящему] пространство до материала, до массы. Так, например, Париж Жюльа Ромена или плоский кубизм в живописи.

Все эти примеры взяты очень бегло, но они ни в коем случае не должны позволить думать, что виды предметно-пространственной формы ограничены и условно схематичны. Микеланджело имеет аналогии и с Византией, и с Рубенсом, и с Делакруа, но в то же время его предметно-пространственная форма единственная, и можно утверждать, что может существовать бесконечное количество различных предметно-пространственных пониманий, и в то же время взаимные отношения предмета к пространству и проникания друг в друга дают бесконечно сложную и содержательную форму понимания действительности.

Возвращаюсь к вопросу об иллюстрации. Я думаю, что в этом именно направлении художник-пространственник должен искать раскрытия стиля художника слова, причем, конечно, очень часто ему приходится вскрывать, что предметно-пространственной формы и совсем нет, либо предмет и пространство схематичны и соединяются схематично.

В связи со всем этим может быть поднят очень интересный вопрос о раскрытии стиля научной и политической мысли. Так, например, разве не ясен стиль Ломоносова и вообще материалистов 18 века и отличие диалектического материализма от них? Там — без человека, здесь — с учетом конкретного человека. В этом смысле можно думать о стиле хотя бы «Коммунистического манифеста».

1932—1934



О плакате



Беседа с журналистом Г. Мценским

— Что Вы думаете о наших плакатах?

— Плакат — не моя специальность, но, постоянно думая над теоретическими вопросами изобразительных искусств, я, конечно, не мог пройти мимо такой массовой, активной и ответственной формы применения живописи и графики, какой является плакат. Основное свойство плаката, с моей точки зрения, — это его функциональность.

— Что это значит?

— Функциональность плаката — это его способность осуществлять свою задачу, то есть, оказавшись лицом к лицу со своим массовым зрителем — на улице, на стене клуба или аудитории, установить с ним живую связь, прямо, быстро, безошибочно и заразительно передать ему свой рассказ. И есть одно обстоятельство, которое в огромном числе случаев парализует и разбивает функциональность плакатов.

— Вы имеете в виду невысокие художественно-изобразительные качества многих из них?

— Нет, обстоятельство, о котором я думаю, не зависит от качеств самих плакатов. Я говорю о способе их экспонирования, об абсолютно недопустимой беззаботности и непонимании в таком важном деле, как совместная развеска многих плакатов. Совершенно различные по цвету, композиции и т. д. плакаты вешают как попало, в теснейшем соседстве друг с другом, чуть ли не вплотную, совсем не задумываясь над тем, что из этого выйдет. И плакаты совершенно пропадают, теряют всякую действенность, всякий изобразительный смысл, как бы хороши они ни были. Да и не только плакат: какое произведение изобразительного искусства вы бы ни поставили в подобные условия, оно потеряло бы свою художественную силу. Сгущать плакаты так, что изображения как бы налезают друг на друга, — это значит создавать сумбур и путаницу, при которых плакаты подавляют и гасят друг друга. Этим нарушаются основы гигиены восприятия плаката.

— Что Вы понимаете под гигиеной восприятия плаката и ее нарушением?

— Эта гигиена требует того, чтобы каждый плакат был в должной мере обособлен и защищен от вторжения элементов другого. При тесном соприкосновении движение, разыгрывающееся на одном листе, как бы стремится прорваться через его границы и проникнуть на соседний, грубо нарушая его композиционный и цветовой замысел. Такое нарушение границ даже принципиально интересно, когда оно устремлено не на другой, чуждый плакат, а на свободную стену.

— Разве стена может как-нибудь учитываться при вывешивании на ней плаката?

— Безусловно. Это часть проблемы — пространство, окружающее плакат, должно быть как-то организовано, и стена, на которой он висит, конечно, не является чем-то безразличным, а должна рассматриваться как изобразительная поверхность. Ведь зритель видит не только плакат, а плакат вместе с частью стены. Настоящий плакат по существу и не должен быть рассчитан на то, чтобы его рассматривали совсем вблизи, так чтобы он занимал все поле зрения. Сливаясь со стеной, плакат обретает на ней жизнь, звучит на ней. В этом смысле вовсе неплох прием вывешивания рядом нескольких одинаковых плакатов: в таком ритмическом повторении они получают орнаментальное значение и сильнее доходят до зрителя.

— Не значит ли это, что плакат должен быть декоративным?

— Ни в коем случае: квалифицируя плакат, как и другие художественные произведения, необходимо совершенно отрешиться от понятия «декоративность». Это порочный термин, выражающий чисто вкусовую оценку, а я ведь уже сказал, что от плаката следует требовать объективного качества — функциональности. Если я говорю об орнаментальности плаката как о моменте положительном, то лишь в том смысле, что он должен подчиняться закону архитектурной формы.

— Возможно ли это для плаката, который является произведением графического искусства?

— У плаката, как всякого изображения, есть рельеф. Все, что дано на плакате, должно утверждать его плоскость, но и выражать рельеф. Большая опасность для плаката — плоское изображение. Это такое же извращение, такая же абсурдная крайность, какой является — только в обратном смысле — иллюзионистическое пространство: и то, и другое стоит за пределами присущего плакату рельефа. Надо это очень подчеркнуть: при столь распространенном в плакате плоскостном изображении, пятно, если оно не учитывается как дающее переживание соответствующей массы, так же нарушает поверхность, как и излишнее углубление, произвольно давая массу и пространство. Буквально плоское изображение с художественной точки зрения — абсурд.

— Нельзя ли, разработав ряд подобных принципов, дать художникам основной свод твердо установленных правил для построения плаката?

— Я считаю, что какой-либо канон, какая-либо рецептура в плакатном деле и невозможна, и бесполезна, хотя и делаются попытки предложить ее художникам. Разве можно, например, сказать, что для плаката такая-то техника подходит, а такая-то нет? Любыми приемами

можно сделать хороший плакат: это может быть и рисунок карандашом или углем, и офорт, и акварель, даже и просто черный силуэтный рисунок. Мне приходилось видеть прекрасные плакаты, сделанные такими классическими рисовальщиками, как Стейнлен, Тулуз де Лотрек.

— Но Вы все же не исключаете в плакате живописного начала?

— Конечно, нет; но тут необходимо воздерживаться от увлечений. Крайняя живописность в плакате еще менее закономерна, чем крайняя графичность. Нужен синтез обоих этих начал, и если этот синтез будет достигнут, то плакат действительно станет тем, чем он и должен быть, подобно всякому произведению искусства, — художественной метафорой.

— Я знаю, что Вы в последнее время придаете понятию «метафора» очень большое значение в Вашей эстетике. Нельзя ли подробнее раскрыть его значение по отношению к плакату?

— Начнем с термина. Вот тут, в седьмом томе «Литературной энциклопедии», вышедшем в этом году, мы находим такое формальное его определение: «Метафора — [...] словосочетание, характеризующее данное явление путем перенесения на него признаков, присущих другому явлению [...] Своеобразие м[етафоры] [...] в том, что она представляет собой сравнение, члены к[ото]рого настолько слились, что первый член (то, что сравнивалось) вытеснен и полностью замещен вторым (тем, с чем сравнивалось). М[етафора] обогащает наше представление о данном предмете, привлекая для его характеристики новые явления [...]»

И вот, произведение искусства — сложный комплекс мыслей и чувств передается через образ, который живет в обтесанной глыбе камня, покрытой линиями и красками доске, куске холста или бумаги. Метафоричность художественного произведения в том, что в нем идея стала вещью.

— Но разве материальный субстрат статуи или картины имеет художественное значение, а не является лишь технической неизбежностью?

— Ни в коем случае. Вещность произведения пластического искусства — это его существеннейший атрибут, это основное условие его жизни и действия. Внутренне это произведение должно быть пространственным образом, а внешне — материальной вещью, как бы предметом обстановки. Эта двойственность должна быть утверждена и защищена. Утверждением вещности, например, картины, является ее рама, а для статуи — пьедестал.

Но в более или менее иллюзионистических станковых произведениях внешнее и внутреннее делятся довольно резко.

— Не поясните ли Вы это примером?

— Высшим достижением в смысле перенесения вещности в глубь художественного произведения являются создания древнерусской живописи — иконы. Их можно ставить в какие угодно условия: смотреть на стене, класть на стол, вывешивать в каком угодно соседстве, — они сохраняют свою художественную действительность, образность и метафоричность. Вообще произведение пластического искусства должно быть материальным. Гете сказал где-то, что древние греки потому и создали непревзойденные художественные образы, что прежде всего они искали массу: бестелесных, нематериальных произведений у них не было. А

вот многие наши плакаты грешат именно бестелесностью, недостатком реализма, они слишком отвлечены и рационалистичны.

— Раз Вы снова вспомнили о плакате, то хорошо было бы конкретизировать по отношению к нему поставленную Вами общую эстетическую проблему.

— Для плаката она стоит с особой остротой по двум причинам. Во-первых, по своим формальным и техническим признакам он является произведением, ничем не защищенным, — у него нет рамы, как у картины, нет организованной связи с архитектурным целым, как у книжной иллюстрации или фрески, у него есть только поля, а ведь они недостаточная защита. Во-вторых, условия экспонирования плаката, о которых мы уже говорили, исключительно трудны и неблагоприятны. Поэтому плакат должен быть защищен самой своей художественной сущностью. Необходимо, чтобы в плакате материальность все время переходила в образ и воспринималась как внешняя форма. И тогда плакат будет звучать при первом же взгляде на него, во всякой обстановке, для всякого.

— Какие конкретные недостатки построения плаката Вы могли бы указать?

— Ну, хотя бы схематизм, внешнюю условность некоторых приемов, вытекающую не из определенной изобразительной манеры, а из слишком элементарно интерпретированных тематических заданий.

Например, когда необходимо представить план какой-либо местности, расположение группы построек и т. д., то это делают как бы «с птичьего полета». А надо не «как бы», а так, чтобы этот птичий полет с его высотой ясно чувствовался.

— Кого Вы особенно цените из современных художников-плакатистов?

— Повторяю, я не являюсь специалистом по плакату и, должно быть, знаю далеко не всех художников, делающих его. Но из известных мне мастеров этого вида искусства мне нравятся Дейнека, Лебедев. У Моора мне особенно запомнился очень сильный плакат 1922 года «Помоги».

Июль 1934 года



Лекция о рисунке

Сегодня я думаю побеседовать с вами о том, как я отношусь к рисунку, что я в нем считаю особенно важным и какой возможен переход от рисунка с натуры к композиции. Но я должен оговориться заранее, что я это ставлю себе лишь идеалом и сам наверняка этого еще не достигаю. С другой стороны — это мой метод, то, к чему я стремлюсь, но он не обязателен для каждого.

Говоря о рисунке с натуры, я хочу указать, что в отношении к натуре нужна строгость. Никому нельзя произвольно ее менять — чего-то не делать, что-то делать и т. п. Предполагается, что искусство художника — это особый метод познания природы. Если вы знаете природу, то вам важно ее не исправить, а передать ее сущность, понять ее в ее целостности, в отношении друг к другу вещей, предметов, действующих лиц и т. п.

Если вы возьмете натюрморт, поставите перед собой, например, четыре какие-то вещи, то для вас как для художника важно отношение этих предметов. Если будет стоять стакан или чайник в этой группе, то тут — он такой, а среди других вещей он будет другим, он тогда выразит другие свои качества, изменится. Если я буду писать пейзаж и там есть четыре дерева, а мне не нужно четыре, и я сделаю только три дерева, а четвертое просто выкину из пейзажа, то я уже изменю отношение вещей, я уже не смогу понять действительного их отношения, потому что я что-то произвольно уничтожил. Ведь четыре дерева для художника это не просто метод сложения, это новое явление, четыре дерева — это совсем не то, что три дерева.

Если даже есть что-то в натуре, что вам совсем не нужно, может быть, даже мешает вам, то все-таки нужно или выбирать другое место, где вам ничто не мешает, а если уж это есть, то нужно это изображать, считая, что только тогда можно понять отношение вещей друг к другу и ту цельность, которую составляет данный частный случай.

Другой момент важен в рисовании с натуры — это освобождение от предвзятых мнений о вещах, на которые вы смотрите. Мы, например, рисуем человека, знаем, что это человек, что это его рука, нос, глаз и т. п. Вот художник должен, как мне кажется, по возможности освободиться от этого знания, вначале во всяком случае. Он должен позабыть, что это — человек, чтобы потом раскрыть, что это — человек, но раскрыть уже по-новому.

Я помню, еще учеником мне приходилось рисовать в студии, и метод тогда был другой. Сидит натурщица, рисовать ее скучно, и начинают выдумывать, что она похожа на героинь прерафаэлитов. Преподаватель подсказывает, и начинают ее так делать. Или, например, натурщик с бородой, говорят, что он на ассирийца похож, и все начинают делать ассирийца с квадратной бородой. Это плохо. Надо забыть даже то, что знаешь.

Если рисуешь руку и знаешь, что это рука, то так и считаешь, что у

нее пять пальцев, что она должна что-то хватать. Это надо забыть. У Рембрандта, например, это не рука, а отвлеченная форма, на ваших глазах она становится то отвлеченной формой, то опять рукой. Через отвлеченную форму он вновь открывает руку. Идеально для художника в каждой вещи вновь открывать что-то новое. В человеке это может быть легче, а в простой вещи открывать новое ужасно трудно. Как открыть табуретку, как будто я ее в первый раз вижу? У художника может быть разный подход, нужен как бы детский взгляд на вещи. Это мне кажется методически очень важным. Когда говорят, что нет вдохновения, что я не понял, что неинтересно и т. п., это частично происходит потому, что художник не следует этому методу. Он должен как бы сделать чистое поле для себя, а тогда уже открывать заново. Вот случай, похожий на анекдот, но он происходил при мне. Один мальчишка смотрел новорожденного теленка и вдруг говорит: «А у него четыре ноги!» Вот увидеть эти четыре ноги и удивиться этому художник может и должен.

Очень часто это происходит по пространственной линии. Вот табуретка, очень скучная вещь, я ее знаю наизусть, но вдруг пространственно она может прозвучать так, что вы почувствуете в ней что-то совершенно новое. Живописно, пространственно она может открыть какие-то новые формы. Я сам пытаюсь и студентам советую: забудьте, когда рисуете человека, где тут ноги, где лицо, где перед, где зад и как к нему подойти, — это как дерево, как какое-то сложное растение, форма какая-то, — и тогда вы увидите. Если человек заложил руки назад — это функционально вам понятно. Но если вы забыли, что это функционально понятная вещь, то вы увидите, как рука идет назад во всех деталях движения. Вы вспомните, что это рука, и вы увидите много новых вещей, которые обычно, зная, что это рука, вы не заметили бы.

Представьте, что вы имеете группу людей, которые сидят в каких-то позах. Вам надо попытаться потерять счет, забыть, что это три, четыре предмета. Вот идет рука. Чья это рука и как ее рисовать? Можно рисовать ее от плеча к кисти, а можно взять ее как лежащий предмет и рисовать от кисти к плечу. Это даст возможность забыть то, что мы знаем о ней, и открыть что-то новое, дать бóльшую сложность вещи.

Я буду говорить не о живописи, а только о рисунке. В рисунке очень важен белый лист, на котором вы изображаете. Если вы возьмете линейный рисунок, то вы из линии строите поверхности, а из поверхностей — вещь. Белый лист в ваших руках — это масса белого цвета, из которой вы лепите ваш рисунок. Очень важно, рисуя, возбудить это чувство массы белого на бумаге, чтобы ваш первый контур, первый штрих поднимал это белое, делал его массивным, чтобы вы могли в этой белой массе увидеть ту форму, которую вы хотите изобразить.

Если взять, например, опыт скульпторов. Сделан каркас, наносится пластилин или глина. Все у вас в уме или в натуре, но вы чувствуете эту форму и ее выполняете, начиная с основного каркаса и давая постепенно ее поверхность. Если вы рубите из камня или из дерева, то перед вами масса, в которой вы можете чувствовать форму, изображаемую вами. Она не только у вас в уме, но дерево или камень — сам материал подскажет то, что нужно.

Мне кажется, что и в рисунке нужно на белом листе построить про-

цесс и метод изображения таким образом, чтобы это белое было для вас материалом и вы в нем видели бы ту форму, которую вы хотите изобразить. Поэтому очень существенно рисовать, в разных местах нажимая на лист так, чтобы идти как бы постепенно и лепить пространственный рельеф. При этом много места остается белым, но форма подсказывается. На некоторых моих рисунках, мне кажется, это видно, я кое-где этого достиг. Это мне кажется важным.

В рисунке очень важен контур и тон. Рисунок тоновый мне чужд, я его не понимаю, я думаю, что это не характерный рисунок. В школах сейчас часто стремятся к тоновому рисунку, который выполняют часто растушевкой и не карандашом, а соусом.

Если взять историю рисунка, то он всегда пользовался линией, он сочетал ее с тоном. Тон был нанесен штрихами и контур играл большую роль. Отказываться от линии в рисунке неправильно. Но контуры могут быть разными. Контур может быть сухим, проволочным, ограничивающим вещь и являющимся каким-то условным концом вещи, ее краем.

Мне кажется, что контур должен быть сложнее взят. В пейзаже ли или в портрете я всегда представляю себе, что контур вещи является и контуром фона. Это как бы двойной, сложный контур. Когда вы показываете предмет на каком-то фоне и учитываете цвет фона и массу предмета, вы все время должны считаться с тем, где, в каком месте — это контур или контуры предмета, а где — он контур фона.

Вот сейчас мне приходилось рисовать горы. Они имеют какую-то линию встречи с небом, ее легко изобразить линией. Но вы создадите контур гор, которые как бы лежат на небе; а местами фон на них находит, и они в нем как бы тонут. В результате это дает правильный контур, и цвет гор, и цвет неба, которое очень часто в рисунке не штрихуется и не должно штриховаться — остается белым; но нужна не пустота, а игра на том, что фон, небо здесь — массивнее, здесь — легче, где-то отвлеченнее по массе, а где-то светится и массивно лезет вперед. Эта работа над контуром превращает его в цветовые встречи вещи с фоном. Это очень существенный момент.

О тоне в рисунке. Я исхожу из положения, что есть световой блик, есть тень и есть полутон. То, что дает больше всего поверхность, — это полутон. Если я изображаю натюрморт или человека, или группу людей, то можно представить это как путешествие в глубь природы. Я как бы ступаю по полутонам и иду вглубь. Я пропускаю тени. Полутон — это то, что я вижу прежде, а тень — это то, что я вижу потом, а пока пропускаю. Такое двойное зрение, располагающееся по времени, очень часто бывает. С этим вы встречаетесь, когда пишете в окошко через раму пейзаж. Одновременно видеть раму и пейзаж нельзя, можно видеть то или другое. Или вы видите блики на поверхности воды, или дно. Вы видите то или другое; и от художника зависит, как организовать эти два момента, чтобы они подчинялись один другому, чтобы один подчинялся и шел в запасе, в памяти, чтобы к нему можно было вернуться. Такую же роль играют, мне кажется, тени. Мне кажется, что их можно оставить на рисунке даже белыми, оконтуривая их цветом так, чтобы они как пятна в целом имели отношение к полутонам, к свету так, как я хочу.

Часто бывает такой метод, когда мы идем по поверхности предмета

и кончаем изображение на контуре предмета. Если мы имеем портрет сидящего человека на каком-то фоне, то важно связать человека с фоном. Мы часто в изображении идем как бы по поверхности, потом на контуре переходим на фон. А по-моему, необходимо поверхности предмета связывать сразу с поверхностью фона, а контур будет взят потом. Это связывает предмет с фоном, с пространством. Может быть, это не совсем подходящий термин, но я это называю синкопами. В музыке это значит, что фраза не замыкается в такте, а переходит из такта в такт. У Пушкина фраза переходит из строфы в строфу, начинается на половине строфы и кончается на половине строфы. Если мы имеем группу людей и вещей, то можно взять их в контурах, а можно взять их по синкопам, то есть с поверхности предмета перейти на какой-то фон, например, на диван, если люди сидят на диване, а потом не кончать контуром, а перейти, например, на стену и т. д. Таким образом рельеф будет правильно строиться, а контуры потом будут найдены, когда вы и от стены, и от предмета пойдете вглубь и там его найдете. Этот принцип, может быть, не очень ясен сейчас, но, мне кажется, что в рисунке стоит идти не по одному направлению, а от двух моментов — к третьему, в глубину.

Еще один момент, который мне кажется очень существенным, это место художника, как я это бы назвал.

Я жил в Самарканде на дворике в Тилля-Кари. Двор был порядочный, но не очень большой. Но пришел художник, сел на крыльце и нарисовал почти весь двор. Там, во дворе, посередине было четыре дерева, и три стены попали на рисунок, и весь дворик. Получилась неправда. Этого угла, где художник сидит, там как бы нет, он его как бы уничтожил и где-то в полукилометре устроился. Вот и получилась неправда: был двор небольшой, а стал колоссальный, неправдоподобный.

Мне кажется существенным и важным в рисунке показать, где вы сидите, на каком расстоянии от этой вещи: что эти вещи — перед вами или, наоборот, охватывают вас, являются вашим окружением. Это важный момент для современного искусства. Потому что, если взять, например, итальянцев эпохи Ренессанса, то они часто делали далевую картину: что-то перед вами вдали, что должно попасть в поле зрения, а вы сами не участвуете в том, что изображаете. Так, Тайную вечерю итальянец изображал как видящий ее издали. А художник современный изображает ее как присутствующий, как будто он сам там находится. Если взять сегодняшнюю картину или этюд, то часто так и трактуют: я изображаю тот же стол, за которым сам сижу. Для современного художника очень важно это осознать. Иначе получится неверно. Я очень люблю художника Серова. Но мне пришлось быть в местах, где он писал пейзажи, и я должен сказать, что они чем-то непохожи. Например, в Домотканове: там маленький пруд, стоит береза, ветви которой идут до середины пруда. Но Серов строит пруд по перспективе, отдаляет берег, у которого сидит, и пруд становится колоссальным. Так же и другое: терраса, сад кажутся у него большими, а они на самом деле маленькие. Все эти места, которые мне пришлось видеть, показались мне непохожими, потому что он все время пытался рисовать как участник этого пространства, как находящийся в этом пространстве, но в то же время подчиняясь все время перспективному изображению и тем самым искажая видимые масштабы.

Каким образом можно передать ваше место? Это, может быть, будет очень сложно. Прямая перспектива должна корректироваться. Вы знаете, что можно перспективно взять точку близкую, а можно взять далекую. Если далекая, то все будет плосче, ракурсы пойдут спокойнее. Как ни странно, но далекая точка [зрения] дает изображение, которое можно близко рассматривать, [так как оно] не требует расстояния для поля зрения. Этим тоже отличались итальянцы. Если взять Рафаэля или Перуджино, они давали далекую точку, и поэтому их вещи можно близко рассматривать. В то же время получается, что если вы даете сильный уход, большой ракурс и быстрый ход, то это потребует от зрителя поля зрения; а если вы сжимаете глубину, уплощаете ее таким образом, то вы всегда даете возможность зрителю смотреть вблизи. Если взять лист с большими полями и изображать на нем фигуру натурщика, то вам будет казаться, что это далеко в поле зрения. А если вы идете к краю листа, то вы чувствуете, как изображение уплощается и требует меньшего рельефа. Это не значит, что изображение будет плоско, просто оно будет по глубине сжато: сравнительно с двумя измерениями третье измерение будет неглубоким.

Наконец, то, что мы называем обратной перспективой, это очень часто бывает видно в цветовом отношении. Фон, если мы взяли его пространственно, будет дальше предмета, а если взять в цветовом выражении, то мы часто видим фон гораздо массивнее по цвету, чем сам предмет. Например — прозоры в листве деревьев, откуда сверкает небо. Они часто предметнее, чем сама листва, это, собственно, их контур, а не контур листьев; и часто вы невольно встречаетесь с этим явлением, особенно тогда, когда перед вами стоит задача изобразить что-то близкое, что вы должны пропустить, и взять уже в подчиненном плане.

Вот, примерно, все, что я хотел сказать по рисунку. Тут можно еще говорить, что есть пейзаж и есть человек. Рисунок пейзажа и рисунок человека чем-то разнятся, но в основном этот метод и тут и там тот же самый. Про пейзаж, я уже говорил, мне кажется, что очень существенным являются тень и полутон, которые вы в пейзаже можете наблюдать как главное — то, что одно за другим ведет зрение от плана к плану; и, с другой стороны — подчинение теней полутону; а кроме того, попытка в пейзаже правильно передавать цвета. В рисунке и вообще в искусстве должен быть лаконизм, какая-то экономия. Если у вас какой-то цвет, то вы его должны дать в разном звучании, обогатить — будь то белое или черное.

Очень важным в пейзаже является выражение неба или поверхности земли белым, но по-разному. Тут и вам и мне приходилось рисовать снежные горы. Снег белее неба и земли, [его] можно не тушевать, но, и отказываясь от тушевки, можно выразить, что это — снег, показать, что это белее всего. Выразить это можно при помощи цветного контура. Таким образом выразится отношение этого пятна к другим пятнам.

Относительно портрета. Я очень большой поклонник Гольбейна, Клуэ и подобных мастеров рисунка. Мне кажется, что их принцип состоит в том, что они, признавая белое как основу, как материю, из которой художник в рисунке лепит форму, часто не рисуют самую поверхность лица непосредственно, а изображают поверхность лица глазами, ртом, ухом, носом, контуром волос. Противоположно этому работает

Рубенс. Он рисует все очень предметно. Он рисует щеку, рот, подбородок, нос, глаз. В результате все это круглится — получается как бы блюдо с яблоками. А у Клуэ глаз хотел бы быть круглым, но ему оболочка кожи мешает, он прорывается через эту оболочку; в контуре выражается и глаз, и щека, и лоб, и скула. Это несколько напоминает и древнюю архитектуру — небольшие окна делают стену монументальной. Небольшой глаз у Гольбейна и Клуэ невольно уменьшается при таком отношении, тогда как при рубенсовском отношении он невольно увеличивается. У Клуэ и Гольбейна лицо видится как форма и в то же время очень экономно дано. Не нужно обязательно тушевать.

В рисунке и в той же медной штриховой гравюре бывает, что вся поверхность лепится линией по ее ходу. При таком методе, как бы точно вы ни делали, вы придете к схеме предмета, а не к той сложности, которая перед вами находится. Поэтому в рисунке важно, чтобы линии двигались и не только по своему направлению, а чтобы двигались как бы вбок и таким образом создавали поверхность. Вот глаз и рот как бы делают поверхность, то же — с носом и ухом.

Теперь я могу перейти к композиции. Совершенно ясно, что в рисунке с природы композиционные моменты не исключены. Они все время присутствуют, следовательно, переход к композиции не является просто скачком, а вы все время их связываете.

Я говорил, что большое значение в рисовании с природы имеет, с точки зрения композиционной, место художника. Если вы просто берете с очень далекой точки зрения вещь и спокойно ее изображаете, то не происходит никаких конфликтов, и вы можете считать, что вся вещь видится цельно. Ничего подчиненного центру там нет, все воспринимается сразу. Когда же вы близко находитесь, то начинается конфликт между главным и второстепенным: что главное, какой план главный. Этот главный план совсем не является первым планом, а часто является вторым или третьим или даже задним планом, а первый план ему начинает подчиняться. Это подчинение выражается и цветом, и формой, и это является моментом композиционным. Таким образом строится композиция в смысле третьего измерения. То же и в смысле плоскости: вы строите центр и боковые части, и они подчиняются центру.

В рисунке с природы вы наблюдаете композиционные моменты, когда выбираете место. Вы чувствуете, что, собственно, вы должны сделать, как выразить, учтя ваше отношение и место, где вы находитесь. Интересно было наблюдать композиционные моменты, когда я изображал горы и долины. Горы рисуются передо мной силуэтом или как-то иначе. Или я влез на высоту и с нее, через находящуюся передо мной в глубине долину, рисую другую гору — совсем другое отношение получается. Там я низко, а здесь — высоко, и это нужно передать в ряде композиционных моментов.

В композиции, собственно, очень большую роль играет форма изобразительной поверхности и формат. В рисунке с природы мы имеем какой-то лист, не квадратный, а более или менее удлинённый. Вы поворачиваете его горизонтально или вертикально. Недавно я рисовал горы, мы поднялись на небольшой хребет, увидели долину внизу, а вдаль — высокую цепь гор. Можно было взять это горизонтально, а можно было и вертикально. Я взял вертикально, и мне кажется, что я передал

этим высоту и глубину. Тут был уже композиционный момент. Поэтому очень существенно именно в композиционном замысле обратить внимание на форму изобразительной поверхности. График в этом смысле подвижнее, он может взять разные формы и выбирать.

В Самарканде я наблюдал верблюдов. Меня заинтриговало их движение. Узкий переулочек, и они идут несколько зигзагообразно. Какой-то ритм есть в их движении, они не плавно текут по переулочку, а их движение строится как бы касательными. Если бы я взял переулочек прямо, то один верблюд заслонил бы других — ничего не вышло бы. Я взял сверху и пытался этот ритм передать. Можно было взять разные формы, но именно эта мне помогла.

А живопись имеет прямоугольную поверхность, удлиненную горизонтально или вертикально, и больше ничего. Правда, у старых живописцев были и круглые и овальные картины и были почти фризмы, то есть растянутые поверхности. Такой фризовый характер я встречал в пейзажах Корина. Может быть, в горизонтальном направлении они слишком велики, но такая композиция может быть. Мне кажется, что в этом смысле живописец должен быть подвижнее. Правда, я тут как график со стороны критикую, но мне кажется, что нужно более разнообразно брать форму поверхности и даже в прямоугольном полотне нужно форму острее учитывать. Больше неба или меньше неба или земли — все это играет роль.

В композиции очень важно, как решить пространство. Мы наблюдаем в живописных композициях, они в большинстве случаев грешат тем, что начинают с людей, с группы и очень часто переходят на засовывание человека за человека. В конце концов люди все помещаются как будто, а пространство является потом. Часто земля висит почти вертикально на первом плане, а люди уже не стоят ногами, а висят. Этот недостаток происходит именно от того, что не дают и не решают сразу пространства, в котором это должно происходить. Если взять старых мастеров-итальянцев, то они часто делали площадь, вымощивали ее плитами и на ней все происходило. Нам такие площади не нужно изображать, может быть, но даже сложное пространство нужно представить заранее. А иначе являются всякие холмики и подставочки, чтобы оправдать то, что люди не стоят. Это существенно.

Еще один важный момент — это изображение второстепенных по сути вещей. Например, рисуется группа людей и телега между ними. Очень часто художник берет эту телегу в профиль или берет лошадей в профиль. Предмет на лист ложится и не вызывает никаких трудностей. Но оказывается, что он по пространству не выражен и ничего не дал нового. Он листа не побеспокоил, и лист остался плоским. А если, например, телегу изобразить в ракурсе со всеми ее ступицами и всем громоздким ее выражением, то окажется, что вы завоевали очень много пространства людям, которые тут будут действовать. Их можно расположить, они имеют поле действия и планы начинают возникать.

Я хочу сказать, что нужно как-то углубить эту плоскость, вопреки ей как-то, нарушить ее, чтобы потом строго привести к плоскости. Этим вы завоевываете пространство и даете что-то новое в вашем решении. Второстепенные предметы таким образом часто помогают и усложняют вашу композицию.

В композиционном решении большую роль играет ритмичность. Я сейчас не говорю подробно о композиции, это потребовало бы очень много времени, и нужно было бы говорить о разных методах композиционного решения, но в основном всякое композиционное решение будет ритмичным. И ритмика решения будет строиться, главным образом, в стремлении к целому, то есть центр и подчиненные центру боковые области.

Кроме того, ритмика может сослужить как бы пространственную пользу, не нарушая плоскости. В этом отношении очень интересно сопоставление ракурса и силуэтной формы, когда вы какую-то группу или какую-то форму разворачиваете по плоскости и эту же форму имеете в ракурсе, так сказать, в створе. Если взять тех же итальянцев, например, Мазаччо «Чудо с рыбой», он это очень интересно применяет. Апостолы все стоят, постепенно поворачиваясь от профиля к фасу. Христос стоит в центре. Тут Петр и сборщик податей. Сборщик спиной стоит, а Петр — перед ним, лицом. Ритмический центр композиционный позволяет их как бы передвинуть, поменять местами, так что спина сборщика — как бы спина Петра, грудь Петра — это грудь сборщика. Но они движутся и захватывают еще какое-то пространство.

В зависимости от того, что вы хотите сказать, темы будут делиться на два рода — изображаете ли вы состояние или покой, либо движение. На этой разнице тем будет строиться отношение к плоскости, к изобразительной поверхности и то, как вы ее возьмете.

Последнее, на чем я хочу остановиться, — это на типаже в композиции. Это очень важный момент в композиции. В этом отношении можно привести интересный пример хотя бы с «Манасом». Я не скажу, что уж очень познакомился с ним. Я прочел эту книгу и пересказ всего «Манаса», я познакомился с типами киргизов, кое-что об этом уже начинаю думать и, по аналогии с другими моими работами, могу уже кое-что сказать.

Мне представляется, что вообще, когда мы знакомимся с народом и ищем в тем типичное, так же как и когда мы знакомимся с орнаментом, то стоит всегда искать строгость. Были разные эпохи — более древние и более близкие к нам. В Самарканде мне приходилось знакомиться с мастерами, которые и сейчас работают над орнаментом, из ганча режут. Они считаются большими мастерами, но вы видите, что это уже упадок.

Орнамент всегда складывается из двух моментов, а это часто забывают, — из характера и ритмичности.

У Гете есть интересное рассуждение о неполноценных уклонах в искусстве. Он говорит о шести неполноценных уклонах в искусстве, которые в результате, в сложении создают полноценное искусство. Там такие пары — копировка природы и фантазия, характер и плавность, ундулизм, как он называется — от слова волна, мелочное выполнение, детализировка, и скицизм, то есть набросочность. Это все неполноценные уклоны искусства. А когда мы сочетаем копирование природы с фантазией, то получается художественная правда. Если мы сочетаем характер с ундулизмом, с ритмикой, то это будет красота. Если сочетать детализировку со скицизмом, то есть с общим, целым, то получится *Vollendung*, то есть совершенство. Это, может быть, не совсем кстати, но это в какой-то мере помогает пониманию.

Красоту мы действительно находим там, где имеем характер в сочетании с ритмом. Иногда лучше пересолить в эту сторону, чем допустить бесхарактерную ритмичную пустоту. Это интересно и в типаже искусства. В любом народном искусстве, как и в народном типе, нужно искать классику. И в этом смысле и в киргизском народе можно искать классику очень своеобразную.

Если взять греческое лицо, как его давал Пракситель, например, то это лицо характерное, но очень ритмичное. Очень важно тут понять своеобразную ритмику типа и не случайный характер, а классический, то есть — что здесь более выражено как определенный тип человека. Мы знаем на скульптурах китайских и монументальных скульптурах индокитайских попытки создать определенный классический тип. У разных народов это получается по-разному, но основные моменты монументальной ритмики будут схожими. Тот же «Манас» со своими персонажами, которые я только еще нащупываю, воспринимаю ощупью едва-едва, но кое-что уже выясняется. Возьмем любое произведение Шекспира, хотя бы «Двенадцатую ночь», над которой мне приходилось работать. Там есть в основных фигурах классическая красота, а дальше идут разные персонажи, постепенно доходящие до гротеска. Может, не в такой степени, но это есть и в эпосе «Манас», тут тоже своя классика. Например, Сыргак — юноша ловкий и мужественный, вы видите в нем классический тип юноши киргиза, данный по-своему, не по-гречески, но с той же типизацией и ритмичностью. А Чубак — совсем другой. Он холерик, раздражительный, доблестный, но чувствительный ко всем оскорблениям, он придирается и тут же раскаивается. Потом идут другие типы, и мы доходим до Кошойа хотя бы, у которого мы были в гостях в Ат-Башах, как раз там есть его курган. Он уже совсем другой, и я его не очень еще понимаю. Он то так, то иначе говорит, иногда притворяется, иногда и путает, в то же время он как будто колдун, как будто какие-то чудеса ему подведомственны. Он принимает чужой образ и тем обманывает людей. Тут есть что-то чуть ли не от шамана. Тут что-то, может быть, более древнее, чем то время, когда создан «Манас», когда показан Манас и его окружение. В основном тут два момента, которые должны вести художника в композиционном решении, — это характер и ритмичность. И где-то они сочетаются в классическое равновесие, а где-то, наоборот, характер начинает выпирать и ломать, доходить до гротеска, иногда до уродства, но это уже дело художника, его художественной совести.

ВОПРОС: Нельзя ли разъяснить подробнее, почему прежде надо делать полутона, а тени во вторую очередь. Почему не одновременно искать силовое отношение. Я понял так, что не нужно одновременно искать силу света и тени в отношении, а сначала искать полутон, а потом тень.

— Тут дело в том, как понимать светотень. Можно понять количественно: это разное количество света и тени; а можно представить иначе, что блик, полутон и тень — это такие разные качества и разные в основном тем, насколько они выражают поверхность предмета. Если брать количественные различия, то мы должны просто лепить переход от светлого к темному; а если представлять себе, что блик заслоняет поверхность предмета и тень заслоняет, то это — как бы нечто воздуш-

ное, как бы цвет, лежащий сверху, а полутон — это как бы то, что лежит на поверхности, что дает поверхность.

В старой живописи очень интересное отношение блика к полутону. У Рубенса блик сверху полутона лежит и полутона как такового не существует — это просто слабый свет или слабая тень. Если взять Шардена, Гварди или Пуссена, то у них — как бы полутон поверх блика, а блик из-под него идет. Это есть у некоторых голландцев, в какой-то мере — у Рембрандта, в частности, в офортах это определенно есть. Получается уже, что блик — это масса и тень — масса, а полутон — это поверхность, в которой я могу опереться на предмет.

Я не могу сказать, что не нужно отношение между светом, тенью и полусветом. Оно нужно, но, грубо говоря, как бы контур тени делает это отношение к свету, переход от полутона к тени. Когда мы смотрим на полутон на предмете, то мы уже не можем прийти в глубь тени. Мы берем ее внешне, именно как слепящую нас, и только во второй момент я могу войти в глубь тени.

Есть в искусстве такой момент: я беру книгу, например. Это форма, скульптура; она оформлена: имеет корешок, фактуру и т. п. Вот я ее открываю, читаю, смотрю рисунки. Это уже второе действие, но книга как предмет не исчезла, она только ушла в прошлое; она в памяти, но она сочетается с внутренностью книги. Есть это и в архитектуре. Например, фасад и интерьер — они сочетаются, но сочетаются в памяти. В картине, мне кажется, тоже что-то должно быть в прошлом, к чему мы можем вернуться, но что будет таким образом подчиняться чему-то главному. Таково, мне кажется, отношение тени к полутону. Можно построить картину и так, что я в тень пойду, как в главное, как в центр, но это необычно.

вопрос: Это понятно мне, но есть колебания. Вот в картине человек или предмет, мы ищем сначала тень или полутон? Когда он лежит в картине на своем месте и установился в пространстве, как мы хотим, тогда, для его окончания, мы можем применить тень. Так ли я понял?

[...]

Если рисуешь предмет, то, по большей части, в глубину идешь с одной стороны предмета и чаще по световой стороне.

В натуре, когда я рисую, я иду, большей частью, по полутонам, а не по теням. В редком случае я иду по теневой стороне. Вот стоит предмет, здесь свет, здесь тень. Я пойду, по большей части, по свету, но, может быть, придется идти и по теневой стороне, тогда я уже буду бороться за то, чтобы она мне дала поверхность, буду бороться с природой тени. И если я буду очень внимательно смотреть даже в бархатную тень, я могу досмотреться до поверхности, как бы увидеть поверхность. Может быть, конечно, случай, когда я поставлю человека и обхожу его с двух сторон. Может быть очень сложное решение, но как тип это будет редко. Поэтому кулисные фигуры в классике, у того же Тинторетто, становились почти силуэтами, — вы их воспринимаете прямо с краю, а вся поверхность как бы пропускается, уходит в прошлое.

вопрос: Какое значение для композиции, какие трудности и какие возможные решения возникают в зависимости от количества предметов, находящихся на первом плане, то есть наиболее близких к той картинной поверхности, на которой работает художник? Много или мало этих

предметов и в зависимости от этого, каковы возможные варианты композиции? Может быть, их несколько типов существует? Если взять, например, ковры, то я читал книгу, где автор насчитывает семнадцать типов ковровых композиций. Возможно, какое-то количество типов композиций можно насчитать по принципу; сколько предметов находится на первом плане?

— Конечно, типы композиции есть. Вы знаете, наверное, и помните, есть письмо Пуссена, оно напечатано в книге «Мастера искусств об искусстве». Там интересный намек на то, как он понимал композицию и как работал. Один заказчик обиделся, что он будто бы сделал для кого-то другого картину лучше. А Пуссен пишет, что, в сущности, для того, чтобы судить, лучше ли она, надо понимать, в каком модусе она сделана. И об этих модусах он рассказывает.

Есть ионический модус, дорический, и еще несколько он называет. Они у него несомненно сказываются в искусстве. Дорический — это пространственный модус, а ионический — это объемный модус. В архитектуре дорический характер это целое здание, окруженное колоннами, причем они массивны, имеют каннелюры, стоят часто, и когда вы подходите, у вас такое впечатление, что за этими колоннами стена, то есть главное здание. Если взять ионический характер, то там стену окружают колонны тонкие, без каннелюр, колонны, стоящие впереди. Это портик вокруг здания, они идут навстречу вам. Возьмем скульптуру в архитектуре, она тоже может входить очень функционально в архитектуру, а может входить как изображение, отвлеченное от функции. В Египте, например, сфинкс — это и здание, и скульптура. Это совершенно функционально. Вы в него влезаете, как в храм. В ионическом гораздо функциональнее скульптура участвует, чем в дорическом. Фриз дорический — это рельефы довольно большой глубины, заключенные в раму карнизов и триглифов, и их глубина переживается вместе с глубиной самого здания, воспринимаемого тоже по глубине; а ионический [фриз] не имеет вертикального обрамления, он непрерывно идет вокруг здания. В дорическом основой будет передняя плоскость, в ионическом — задняя, фон. Рельеф дорический имеет пространство, в котором эти фигуры живут, а в ионическом они имеют только фон, а живут почти в нашем пространстве. Отсюда разные темы. Можно рассматривать и живопись с этой точки зрения, например, Дюрер — это ионический характер, а Рембрандт — дорический, то есть объемно или пространственно решает художник. И есть еще варианты, о которых Пуссен не договаривает. В живописи это раскрывается по-другому и разные могут быть композиции. Я боюсь, не запутал ли я вас. Об этом нужно самостоятельно говорить, а ссылаться на это трудно.

ВОПРОС: Как пользоваться перспективой в композиции?

— Мне кажется, что ее нужно знать и забыть. Никаких неграмотностей относительно перспективы не должно быть. Это уже безобразие, если неграмотно. А ее нужно знать и в то же время с нею бороться, потому что она неправильно передает реальность, именно [тогда], когда вы хотите приблизиться к натуре, показать ее с близкой точки.

Если я изображаю человека, хотя бы вас, то я должен три ваших рота взять как расстояние от вас и так рисовать. Но когда мы так рисуем? Всегда мы рисуем ближе. И пейзаж тоже ближе рисуем. Это получается

так. Если бы я стал изображать эту галерею по прямой перспективе, находясь на этом месте, то в нее поместилось бы очень много картин (такую галерею Фрунзе только может желать), из-за неправильного метода изображения она стала бы больше. В пейзаже с перспективой бороться легче, а в архитектуре труднее. Если вы изображаете рельсы, то они сходятся в перспективе, но, приближаясь к вам, они кажутся сходящимися на вас. А в японских гравюрах доски пола никогда не изображаются перспективно сокращающимися, а изображаются совершенно параллельными, идущими по диагонали. Но если вы посмотрите, то в гравюре вам покажется, что они расширяются. Если вы возьмете уходящие от вас линии и посмотрите в бинокль на них, то они покажутся вам расходящимися. Они на самом деле не расходятся, но если они сильно не сходятся, то кажутся расходящимися. Возьмите изображение человека, например, мантеньевского Христа, лежащего в ракурсе ногами на нас. Там все время борьба с перспективой, все время борьба с сокращениями. Передано то, что нужно: человек лежит в ракурсе и мы его видим и не беспокоимся, что у него ноги так относятся к голове. А если бы точно по перспективе его изобразить, то ноги были бы колоссальными, а голова — маленькой.

ВОПРОС: Мне пришлось видеть фотографию человека, снятого с ног. Получается очень неправильно, искаженно. Если следовать этому, будет неверно.

— Если вы возьмете метровую обычную линейку, положите перед собой в ракурсе и посмотрите, сколько та сторона в этой укладывается, в проекции, вы скажете — полтора раза, а если мерить, то будет 2,5 раза. Если же так нарисовать, то выйдет линейка в три-четыре метра длиной. Это из-за нашего зрения. Это обусловлено тем, что мы имеем два глаза и смотрим на линейку с двух точек, а также тем, что мы движемся. Перспектива — это зрение для одного глаза и с определенной точки. И даже это условно, потому что для глаза, если даже точно взять, то не должно быть прямых, а должны быть кривые — и вертикальные и горизонтальные.

19 сентября 1946 года



О графике
как об основе
КНИЖНОГО

ИСКУССТВА

(Опыт теории графики)



I. Вступление

Если показываешь кому-нибудь даже из художников, но не графиков, а живописцев, шрифтовую композицию и говоришь о ее пространственной выразительности и о своеобразном цветовом рельефе черного и белого, то по большей части в ответ высказывается сомнение: есть ли тут какое-либо пространство, и часто утверждают, что все это плоско, так как средства изображения очень ограничены — черные пятна и линии на белой бумаге.

Несомненно, что средства графики очень ограничены. Но, во-первых, нет искусства, сколько-то не ограниченного в средствах, и часто ограничение приводит к обогащению этих средств виртуозным использованием их.

В графике есть только черное и белое, но есть линии разной толщины, пятна разной формы, переходы одной формы в другую, контрасты влияния, отношения. Все это дает такую пластичность средствам, что о плоском тут говорить не приходится, и можно, наоборот, поднять вопрос: возможно ли вообще плоское изображение.

Действительно, так как любые самые скромные средства, используемые изображением, пластичны, то, по-видимому, плоское изображение не может быть осуществлено.

Но в связи с вопросом о плоском изображении невольно ставится вопрос о другом методе изображения, пытающемся уничтожить изобразительную плоскость, возможность которого тоже стоит под сомнением, — о методе, стремящемся довести иллюзию до крайней степени, до обмана зрителя. Такое изображение, которое можно назвать иллюзионистическим, по-видимому, возможно только как тенденция, осуществимая при сильном желании зрителя обмануться и при сложной обстановке, как это обычно в панораме или диораме.

Итак, есть попытка утвердить два как бы противоположных метода: плоское изображение и иллюзионистическое, уничтожающее плоскость. Но метод классического искусства всех эпох, искусства разнообразного и сложного, никогда не пользовался ни плоским, ни иллюзионистическим изображением, никогда не стремился уничтожить пло-

скость, а всегда пользовался изобразительной плоскостью и, строя глубину, создавая планы или строя объем, пользовался ею как основой и пространство выражал, хотя бы и очень сложно, но как рельеф: либо идя от плоскости в глубину, как это делали Тициан, Рембрандт и другие, либо — как объемы на плоскости, как Дюрер. И так поступает все классическое искусство, начиная с вазовой живописи греков и кончая итальянским Ренессансом, барокко и в какой-то мере некоторыми школами 19 века. Во всех этих произведениях плоскость сохраняется, конечно, по-разному. В древнем восточном, в русской иконописи она очень конкретна, сильно выражена цветом и мало углублена. А, например, в вещах Высокого Ренессанса она звучит только как первый план фигурных групп и создается либо касанием фигур, либо их силуэтами. Плоскость выражена всюду по-разному, но всюду входит как основа изобразительного метода и всюду углублена.

Все эти методы изображения, как бы пространственно выразительны они ни были, могут быть названы плоскостными. Они все по-разному сохраняют плоскость как основу изображения — иногда как первый план, иногда как задний. Но всегда такое изображение будет и пространственным, хотя и плоскостным; и возможно утверждать, что плоскость, то есть включение в изобразительный метод плоскости как основы, и дает изображению возможность быть пространственно выразительным.

Иллюзионистическое же изображение, стремясь уничтожить изобразительную плоскость, отбрасывает ее как основу построения пространства и, не будучи в состоянии ее совсем уничтожить, оставляет спор между иллюзией и плоскостью не решенным, спор, который и сам зритель не может решить.

Можно утверждать, таким образом, что иллюзионистическое изображение невозможно. Но возможно ли антиподное ему плоское изображение?

Даже геометрический чертеж, положим, квадрата, круга или другой формы, будет не плоским, поскольку качества черной линии как существенно материальной и белого фона как воздуха сделают изображение предметным и тем самым сколько-то рельефным, а всякое силуэтное изображение, пользующееся разным количеством черного и белого, обязательно нарушит плоскость, но, будучи организовано как плоскостное рельефно-пространственное изображение, в меру пластичности своих средств будет пространственно выразительным.

Между прочим, тенденции иллюзионистического и плоского изображения как бы ходят в паре; эпоха, стремящаяся в станковой живописи к полной иллюзии, орнамент, например, считает плоским изображением.

Но, по-видимому, ни то, ни другое изображение не может быть осуществлено, потому что или отбрасывает основу изображения — плоскость, или рабски подчиняется плоскости и не признает пластических качеств за ограниченными средствами орнамента и графики.

Возможно только плоскостное изображение, и оно будет всегда, так либо иначе, пространственным.

II. О бумажном листе как изобразительной поверхности

В искусстве встречаются разнообразные изобразительные поверхности. Они могут различаться по форме, как, например, керамика — кувшины, вазы, чашки, тарелки; текстиль — материи для мебели, для стен, для драпировок, для платьев, дающие разнообразные складки; поверхности архитектурные, где мы встречаем колонны, апсиды и прямые стены; и изобразительные поверхности станковой живописи и графики, которые не будут давать складок, не будут вогнутыми или выпуклыми, а будут прямыми плоскостями.

Геометрическая форма изобразительной поверхности будет, конечно, влиять на метод изображения: тот же сюжет мы иначе изобразим на шаре, или на цилиндре, или на вогнутой поверхности, или на ограниченной вертикальной и горизонтальной границей плоскости, и даже иначе на квадратной, или на удлиненной вверх, или вытянутой горизонтально поверхности фриза.

Изобразительные поверхности могут еще различаться тем, насколько они выразительны по массе — производят ли они впечатление тяжелых, и их поверхности ограничивающих, как бы напряженно сдерживающих массу.

Тут будет влиять и скульптурная поведенность поверхностей, но и плоскости тоже могут быть по-разному выразительны в смысле массивности. Например, лист бумаги, кусок холста, деревянная доска или стена, ограниченная карнизами, пилястрами и обломами, будут тоже различны в смысле выражения массивности, и это все будет влиять на изображение, на изобразительный метод.

Представим себе, что мы задумываем какой-либо глубокий, со множеством планов пейзаж на квадратном куске картона толщиной в полсантиметра; и затем допустим, что этот картон начнет утолщаться, будет все толще и толще, и, наконец, наш картон станет как бы одной стороной куба. Как тогда наш замысел с его глубиной — будем ли мы на нем настаивать или массивность куба будет протестовать против такого решения и нам все изображение придется перестроить и пространство построить более сжатое и неглубокое (но тут опять надо помнить — как бы мы ни сжимали глубину, никогда изображение не может быть просто плоским).

Изображение должно преодолевать массивность изобразительной поверхности, и это возможно в ее центре, там она может быть побеждена пространственностью и глубиной изображения; к краям массивность поверхности побеждает, изображение становится невольно более плоскостным, а на краях глубина как бы совсем гаснет. Это то, что мы в бумаге называем полями, но что живет и в иконной доске и в стене.

Здесь мы встречаемся с принципом рамы, которая невольно сама возникает в споре нашего пространственного изображения с объемностью и массивностью предмета, который мы избрали как изобразительную поверхность. Край доски как бы становится рамой, но такая естественная рама как бы характеризует всю поверхность как массивную, поэтому изображение на такой поверхности будет не очень глубоким, так же и в фреске. Но существует и особый вид собственно рамы, когда мы объемно выразительной формой закрываем край изобразительной

поверхности и тем самым лишаем ее массивности. Так поступаем мы с холстом в станковой картине.

Если мы бы взяли холст как он есть, не ограничивая его рамой, как это делается в коврах, и изображали, то материал, как бы тонок он ни был, не допустил бы особенно глубинного изображения. Тут, между прочим, действует и то, что мы не можем забыть о двусторонности холста, и она мешает нам строить глубину.

Но если мы края холста, натянутого на подрамник, закроем рамой скульптурно выразительной, то мы как бы лишаем холст всякой массивности и прячем другую сторону и создаем таким образом изобразительную поверхность, отвлеченную по массе, на которой поэтому возможно наиболее иллюзорное изображение с большой глубиной (но тем не менее в классике плоскостное). Так происходит в станковой картине.

Таким образом, можно определить роль рамы в изобразительном искусстве: рама, ограничивая изображение, усугубляет внутреннюю пространственную глубину и создает как бы замкнутый мир, а наружу делает изображение вещью, предметом другого пространства, в станковой картине — предметом интерьера, можно сказать, мебелью, живущей наряду со стульями, столами и т. п.

Это — что касается станковой картины. Но этот принцип рамы может действовать и в других обстоятельствах. Можно, например, говорить о книжном пространстве, определяемом шрифтом и его пространственным рельефом; и тогда какая-либо иллюстрация, ограниченная рамой и организованная внутри как пространственный мир, наружу, то есть относительно шрифта, станет предметом книжного пространства.

Но об этом подробнее нужно будет сказать, когда будем говорить о книге. Сейчас же остановимся на листе как графической изобразительной поверхности.

Если толстая, хотя бы иконная, доска будет иметь шесть сторон, то лист бумаги для нас только двусторонняя форма; но тем не менее всегда, как бы тонок он ни был, он будет сколько-то массивен, и его края, особенно когда они литые, будут очень сильно выражать массивность края, как и при более или менее толстой бумаге, при золотом обрезе и меньше при простом [обрезе] и при тонкой бумаге. Все это будет определять поля, и не только для иллюстрации, но и для текста, так как текст, будучи контрастным в черном и белом, будет пространственным и потребует того, чтобы двусторонность листа забывалась, чтобы мы отвлекались тем самым от предметности листа и его массивности и спокойно могли углубляться в изображение.

Как и с холстом в станковой картине, с листом может быть поступлено так же, когда мы при помощи паспарту лишим его края и тем самым — массивности.

Но, конечно, пластика листа выявится больше всего в том случае, когда мы имеем дело с эстампом, с каким-нибудь чудесным офортом Рембрандта, когда, держа в руках чудную голландскую бумагу с литым краем и ощущая пальцами ее фактуру, мы глазами и душой погружаемся в изображенный пространственный мир и странствуем в нем, и тем это чудеснее, что в руках у нас просто лист бумаги, напоминающий краями о том, что это двусторонняя тонкая вещь. Это чудо, когда мы держим в руках вещь и углубляемся в изображенный мир, придает созерцанию

художественного произведения особенную прелесть. Конечно, играет роль его фактура и цвет листа. То, что цвет часто не отвлеченно белый, а с каким-либо оттенком, это дает цветовым отношениям особую тонкость.

Книжный же лист входит составной частью в книгу, но об этом в другом разделе.

III. О цвете и о черном и белом

В графике значение черного и белого очень большое; шрифт, иллюстрации выполняются черным по белому, и кроме того переходы от цвета к цвету совершаются большей частью не разбелкой черного, но моделировкой формы черного и белого, формой пятна, точкой, линией, штриховкой. Относительно всякого цвета можно утверждать, что его зрительно видимая форма большей частью не совпадает с осязательной. То есть плоское пятно, закрашенное каким-либо цветом, часто не видится как уж очень плоское, а иногда цвет может сильно мешать увидеть форму поверхности, которую он окрашивает.

Цвет только в некоторых случаях четко характеризует поверхность, на которой он лежит; а большей частью он будет восприниматься как цветовая масса, сколько-то рассеивающаяся в воздухе, иногда цвет даже как бы ложится на глаза.

Но цвет пластичен, то есть мы можем по-разному его рассматривать. Мы можем позволить ему быть воздушным и даже как бы лечь на глаз, а можем, наоборот, дожать его до поверхности, на которую он нанесен.

Некоторые цвета легко дожимаются и плотно лежат на поверхности и, наоборот, трудней представить их как воздушные, например, коричневый, тепло-серый, некоторые из красных, например, кирпично-красный. Другие же, наоборот, очень трудно дожать, как, например, голубой, или ярко-синий, или фиолетовый. В данном случае, конечно, влияет атмосфера — это особенно сказывается в туманную погоду. Но ведь цвета и мы живем в воздушном пространстве, и это нужно учитывать.

Итак, цвета имеют разные качества, но большей частью все цвета пластичны, и, когда мы их используем с некоторой изобразительной тенденцией, то тот же цвет может быть и предметным и пространственно-воздушным.

Одно время часто встречалась книжная обложка, деленная пополам вертикально, причем одна половина черная, другая — красная, и цвет к цвету примыкает вплотную, и граница между ними прямая.

Вот и в данном случае сказалась вера художника в плоское изображение, дескать, два пятна разного цвета должны лежать на одной плоскости; но это не может получиться, поскольку между цветами качественное различие; и кроме того, всегдашний наш предметно-пространственный подход потребует от нас решения — какой цвет лежит впереди, а какой — сзади, какой тут цвет, черный или красный, выражает предмет и какой изображает воздух, пространство.

И вот мы решаем, что черный цвет предметный, а красный — воздух. Тогда черный в силу своей пластичности дает нам свои предметные качества, а красный в силу этого же изобразит нам воздух, атмосферу, с ее характерной чертой рассеиваться в разных планах, как бы пытаясь быть нигде, быть везде.

Но стоит нам присмотреться, как наше мнение меняется, и мы красный берем как предмет, а черный — как пространство, и они изображают новую пару, и опять каждый цвет дает нам новые свои качества для характеристики противоположного решения.

Этот спор можно закончить, только если мы изменим границу между цветами и выразим в ней, что один цвет лежит на другом; это решит отношение цвета к цвету, сделает сверху лежащий предметным, а лежащий внизу — воздухом, пространством.

Между прочим, можно и уравновесить два цвета; для этого нужно оформить между ними границу так, чтобы то один, то другой как бы находили друг на друга, то один то другой был как бы впереди; это будет волнообразная линия, или зубчатая, или сложней, и она выразит равновесие цветовых пятен (тогда решение будет не плоским, а плоскостным).

Из этого можно вывести, что во всех цветовых композициях, во всех случаях с цветом очень важное значение будет иметь форма цветового пятна и какой фон оно имеет, на каком цвете лежит.

И действительно, разве можно представить себе пятно цвета, не лежащее на другом цвете? И вот цвет будет меняться в зависимости от того, какой формы будет пятно, насколько эта форма будет характеризовать пятно как предметное, а не как отверстие в другом цвете, и какое качество поверхности придает форма пятну цвета.

Будет ли это пятно квадратным, или круглым, или треугольным, или еще каким-либо сложным — это будет влиять на отношения цветов. И, например, коричневый фон и голубые пятна или, наоборот, голубой фон и коричневые пятна дадут совершенно различное впечатление, если даже количество того и другого цвета будет более или менее одинаково. И даже если тот же коричневый будет в одном случае с круглыми пятнами голубого, в другом — с квадратными, то это даст значительное различие в характере восприятия.

В живописи мы можем наблюдать, как мастер иногда, чтобы выявить нужные качества в цвете, придает пятну, изображающему предмет, форму, предмету как бы не свойственную. Так, например, у Гварди белое облако на голубом небе положено так, что оно как бы одним краем уходит под голубой цвет, что делает этот голубой цвет крепче.

Но если в живописи форма пятна имеет значение, то в графическом искусстве — тем более.

Графическое искусство, ограниченное по большей части в своих средствах черным и белым, ставя их в различные отношения друг к другу, добивается именно при помощи формы пятен разных качеств от черного и белого.

Мы как бы можем говорить о квадратном цвете, о круглом и т. д.

При помощи формы пятен мы можем достигнуть тяжелого черного, лежащего выпуклым пятном на белом, черного уплощенного, характеризующего плоскость, черного, дающего глубину, и черного воздушного. В белом градаций меньше: белое массивное и белое воздушное. Сухого белого, лежащего крепко на поверхности, добиться трудно.

Если на бумагу прольется черная тушь, то лужа будет растекаться и где-то будет заливаться на бумагу, а где-то бумага ее не пустит. Получится картина как бы борьбы суши с морем; мы будем чувствовать

тяжесть туши, как тяжесть воды, и сопротивление бумаги, как берегов (рис. 1 А). В силуэте такого пятна местами победит черный, местами — белый цвет; то тот, то другой будут массивны, но такое пятно мы всегда воспримем как лежащее на белом.

Черный квадрат или круг могут быть восприняты нами как лежащие на белом и как отверстия, и от нашего решения будет зависеть, как мы воспримем цвет — как дающий нам в квадрате плоско выкрашенную поверхность, а в круге — массивную каплю черного или как воздушный цвет черного провала, по-разному клубящийся в темном отверстии (рис. 1 Б, В).

Но стоит нам закруглить углы квадрата или пририсовать к углам тонкие короткие прямые, как будет очень трудно представить их дырками (трудность будет характеризоваться тем, что мы должны мысленно представить себе ключ от этого отверстия, и только как бы всунув его, мы сможем представить пятно как дырку).

Черный квадрат с закругленными углами даст нам массивный цвет. Потому что он моделирует край пятна (рис. 1 Г).

Черный квадрат с черточками на углах даст нам более легкий цвет, лежащий плотно на поверхности и в силу контраста с тонкими линиями даже уходящий в глубину, но не проваливающийся, а дающий как бы пространство, углубляющий поверхность (рис. 1 Д).

Треугольники черные с прямыми границами или тем более с вогнутыми будут восприниматься по преимуществу как отверстия, как черные провалы и будут давать материальность и массивность белому, окружающему их (рис. 1 Е, Ж).

Можно создавать разной формы пятна: с одной стороны — массивные, с другой — тонущие как бы в белом и тем самым придающие белому в этом месте массивность.

Решающим моментом будет тот, что на чем лежит.

Если мы возьмем две гравюрные доски, круглые или овальные, и награвировем на них линии, черно-белую штриховку, но в одном случае белые линии будут подходить к краю пятна, но не прорывать его, а в другом — штихель прорежет края насквозь, то мы получим таким образом: в одном случае черные линии на белом, в другом — белые на черном; количество черного в первом случае будет немного больше, но как раз первый пример будет белее, ярче по белому, чем второй, так как белое будет явно лежать на верху черного. Словом, мы достигаем малым изменением двух совершенно различных цветовых пятен (рис. 2 А, Б).

И в данном случае можно говорить как бы об изображении теплого и холодного цвета.

Стоит обратить внимание на параллельную штриховку в различных ее видах.

Перед гравюрой и вообще перед графикой часто стоит задача при помощи линий дать плоскость, или поверхность. Причем дать ее возможно убедительнее — не как модель, не как чертеж, а как образ.

Горизонтально наштрихованные линии дают скорее тон, чем вертикально наштрихованные. Но если мы штрихуем линии, например, подобно тесной волоте, то таким образом мы получаем поверхность почти осязаемую, не распадающуюся на линии и дающую как бы пятно.

Еще опыт: если мы нанесем на белую бумагу перекрещивающиеся линии, как бы решетку, то эта решетка будет очень предметна, а белое вокруг нее и под ней будет совсем не массивным, а легким, воздушным (рис. 2 В).

Но если мы очертим вокруг по белому, на некотором расстоянии от решетки, черный контур с небольшим нажимом, тогда белое под решеткой и вокруг станет массивным, а черное пятно штриховое как бы будет углубляться, особенно в центре (рис. 2 Г).

Получится впечатление, что пятно теплого тона положено на холодный цвет, теплый цвет идет в глубину, а холодный ему сопротивляется.

В связи с этим можно обратить внимание на черный контур, который, замыкаясь, даст внутри себя сколько-то массивный белый (рис. 2 Г); и тот же эффект отчасти будет у волнообразной кривой, изгибающейся в разных направлениях (рис. 3).

Там, где линия загибается, она как бы пытается охватить массу, и там белое будет массивно, а на другой стороне — нет. Но стоит ее перечеркнуть маленькими линиями, и уже массивность белого пропадет. Линия перестанет напоминать контур, станет предметной, вещественной.

Итак, графика и гравюра, ограниченные в средствах всего двумя цветами, изменением формы пятна и сопоставлением и наложением цвета на цвет, добиваются большого разнообразия и даже богатства отношением черного к белому, изображают и тяжелые и легкие цвета, и теплые и холодные и даже передают как бы и голубые, и красные, и разбеленные, и глубокие цвета.

IV. Об основных пространственных линиях, о вертикали и горизонтали

Во всех пространственных искусствах — живописи, скульптуре, архитектуре, книжном искусстве — большую роль играют основные пространственные координаты или основные направления. Пространство земное, в котором живет человек, очень сильно характеризуется вертикалью и горизонталью, вертикальным стоянием человека на горизонтальной поверхности земли, тяготением, стремлением растений, деревьев вверх, борьбой их и человека с тяжестью.

Отсюда и в искусстве громадная роль вертикали и горизонтали и использование их в построении художественных форм.

В архитектуре — колонна и балка, пиластр, карниз и фриз, вертикали и горизонтали окон и дверей; вертикали и горизонтали в живописи: в сюжете — вертикали людей и горизонталь земли, вертикали и горизонталь как оси композиции и симметрии и прежде всего как типичное вертикальное и горизонтальное обрамление; в книге — горизонталь строк, вертикаль столбца и штабмов (стволов) букв.

Всюду, как в практической жизни человека, так и в искусстве, как действующие лица действуют вертикаль и горизонталь, и поэтому стоит обратить внимание на их характер, на их содержание.

Горизонтальная линия есть образ нашего движения вокруг собственной вертикальной оси при рассматривании горизонта или нашего движения вокруг чего-либо вертикально стоящего. Отсюда линия может

быть для нас горизонтальной, будучи прямою только в проекции, в нашем горизонте, а на самом деле — хотя бы окружностью, нас окружающею, и тем самым горизонталь может быть замкнутой, и движение по ней будет движением бесконечным и равномерным, все ее куски будут соизмеримы.

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

Большинство форм, с которыми мы встречаемся в природе, будут выражать какое-либо движение. Особенно это можно сказать про растения, деревья и их ветки. Изыщество деревьев, растений, цветов основано прежде всего на движении. Ель или сосна по-разному, преодолевая тяжесть, стремятся вверх, но каждая из них — и обелиск ели и канделябр сосны — выражает сложное движение; а ветви деревьев: еловые ветви или сосновые, березовые или липовые — все они очень выразительны в движении и в смысле характера движения.

Если мы проанализируем строение тех линий, которые выражают движение растений, птиц, животных, мы должны будем заметить, что кривые линии и особенно неравномерно кривые будут больше выражать движение, чем прямые или куски окружности, то есть равномерно кривые.

Всякую линию, и кривую и прямую, мы можем представить себе как остановившуюся и как двигающуюся, но прямую легче остановить, а кривую гораздо труднее (трудность выразится в том, что прямую мы и остановленную не будем особенно материализовать, а кривую мы должны будем представить как бы материальной, например, проволоочной, и только тогда остановим).

Прямая линия если и выражает движение, то равномерное и довольно быстрое, а неравномерно кривая будет моделировать движение, почему оно и будет заразительным — будет то ускоряться, то замедляться. На выпрямленных местах движение будет ускоряться, на закруглениях, как на виражах, будет замедляться; волюта даст постепенное замедление движения, как бы никогда не кончающегося.

Итак, в кривых, когда мы их воспринимаем двигательно, мы встретим и выразительность и плавность, а при остановке их изгибы потеряют всякий смысл.

Вернемся к прямым линиям. Из них горизонталь большей частью выражает равномерное, возможно, бесконечное движение, и если мы бы хотели ее остановить, то должны взять отрезок горизонтали. И интересно то, что остановленная линия сейчас же обратит наше внимание на внутреннее свое строение. Пока мы будем воспринимать линию как от-

резок, мы будем ее брать как бы с внешних концов, а как только мы обратим внимание на ее тело, то мы естественно начнем искать там центры тяжести, которые как бы построили ее внутри и определили ее характер.

Естественно найти центр в горизонтальном отрезке посередине, но можно представить себе и два фокуса, находящиеся недалеко от концов (рис. 4 А). Фокусы эти должны быть симметричны; интересно то, что удаление этих фокусов от концов к середине будет влиять на масштаб этой линии и как бы на размер этих фокусов, на их тяжесть (рис. 4 Б). Если рассматривать эти линии отдельно друг от друга и обратить внимание на их масштаб, то первая из них будет как бы длиннее и монументальнее, а другие все как бы короче, и если их сравнивать в том же масштабе, то первая будет тоньше и легче, а следующие — тяжелее, и фокусы их приобретут больше веса, приближаясь к центру.

Если проделать этот опыт с вертикалью, то нам не нужно брать отрезок, вертикаль может быть очень большой, но будет всегда ограниченной.

В природе и в искусстве мы наблюдаем два типа внутреннего строения вертикали. Возьмем опять-таки ель, ее выражающую быстрый рост форму, то же мы заметим во многих других растениях, но и в архитектуре — в колонне, в столбе, в обелиске, в пирамиде, так же — в вазе, в кувшине и во многих других формах. Такая вертикаль выражает рост, и если мы хотим оформить как вертикально стоящую форму стену, то мы дадим ей панель и карниз, то есть дадим два весовых фокуса — нижний больше, а верхний меньше (рис. 5).

Такое расположение фокусов даст линии движение, ускоряющийся рост вверх, причем и тут, как и в горизонтали, фокусы могут соответственно удаляться и приближаться к концам и от этого будет меняться масштаб линии — она будет изображать то очень тонкую и высокую форму, то приземистую. Такая вертикаль — в кувшине, в вазе, в колонне, в балясине и т. п.

Но предположим, что мы бы захотели повесить на стену картины или написать на ней фреску. Тогда мы выбрали бы другое место — неверху, не внизу, а как бы на месте груди этой вертикальной формы. Тогда вертикальная линия определится одним фокусом, расположенным в верхней части ее, и этот центр вертикали будет уже не весовой, не центр тяжести, но зрительный центр. Причем некоторое изменение места этого центра, то есть повышение его или понижение, будет, так же как в горизонтали, менять масштаб данной вертикали (рис. 6). Например, начинается ряд [вертикалей] очень высокой и относительно тонкой и постепенно переходит к приземистой и более массивной. Причем, когда вертикальная линия или, вернее, вертикально строящаяся форма получает такой зрительный центр, который объединяет всю форму, то тем самым эта форма как бы получает глубину — это зрительный центр, это глубина.

В архитектурных вертикальных формах, таких, например, как башня, по большей части сочетаются обе вертикали — вертикаль роста и вертикаль зрительная. Например, Спасская башня нашего Кремля.

Надо еще сказать, что такая вертикаль имеет уже определенный рост и увеличить ее или уменьшить нельзя. Ее рост и все ее точки определе-

ны ее внутренним строением, и, кроме того, она является наиболее композиционной линией. Всякую линию мы берем как бы через движение, а ее мы воспринимаем как бы сразу.

Причем это не значит, что вертикаль для нас совершенно неподвижна, но движение ее или наше, при ее восприятии, так организовано, так сложно и вместе цельно, что мы легко воспринимаем ее как будто без движения.

Стоит еще сказать несколько слов о диагонали.

В итальянском искусстве эпохи Ренессанса диагональ часто используется как композиционная линия, особенно у Тинторетто. Обычно на ней, большей частью на правой диагонали (диагоналей две — идущая снизу вверх направо и обратная), строится у него ряд сюжетов, которые, начинаясь с главного и более крупного налево внизу, но не у самого ее конца, располагаются по ней вверх направо, все уменьшаясь; например: борьба Георгия со змеем, дальше царевна и затем в небе звезда. Такая форма для диагонали характерна. По ней идет восходящее движение вверх направо, все ускоряющееся и как бы ракурсирующее, уходящее в глубину.

Если мы представим себе пару диагоналей, левую и правую, то их движение может быть обусловлено нашим движением, как, например, в европейском шрифте, когда мы левую возьмем как диагональ падения, а правую — как диагональ подъема.

V. О книге

Книга — это, с одной стороны, техническое приспособление для чтения литературного произведения; с другой стороны, она есть пространственное изображение литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру — и здание строится для жилья, для практического использования, но тем не менее становится искусством, а верней — не тем не менее, а тем более, так как и в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления.

Сходство между архитектурой и книжным искусством находим мы и в том, что и архитектурный памятник и книгу мы воспринимаем во времени. Книга, являясь пространственным произведением, изображающим литературное произведение, естественно располагает свои элементы во времени, организуя наше движение, ведя нас согласно содержанию книги от момента к моменту.

Но если считать, что задачей книжного изображения было бы только возбуждение движения, то можно было бы представить себе однострочную книгу, как бы моток длиннейшей строки, который мы бы разматывали и таким образом читали. Это могло бы быть механизировано хотя бы при помощи кино.

Но, читая такую однострочную книгу, как бы идя по узкой тропинке все дальше и дальше, легко ли было бы нам даже мысленно вернуться назад. Ничто нам не помогало бы в этом, ничто в пространстве не отмечало бы начал, концов, частей литературного произведения, и поэтому перед книгой стоит задача не только возбудить движение, чтобы читателя книга посылала бы все вперед и вперед, но и организовать это движение членениями при помощи остановок.

В этом большую роль играет книжная страница.

Преимущественный формат наших книг — это более вертикальный, чем горизонтальный. Горизонтальный редко используется, а вертикальная страница содержит вертикально строящийся столбец из горизонтальных строк и тем самым как бы преподносит нам сразу целый клубок строк, объединенный вертикальной осью; мы можем его разматывать, то есть читать, но можем сразу увидеть и начало и конец всего текста, видим всю страницу сразу со всем узором красных строк.

Еще больше мы получаем, когда примем во внимание разворот страниц левой и правой, здесь уже целый отдел текста с большим содержанием, которое излагается на наших глазах.

Страницы и составляют книгу, и то, что они проходят перед нами, сменяя друг друга, сходные по формату и по столбцу текста, и составляет, собственно, и механику книги и ее метрическую основу, необходимую для организации движения, для организации остановок, чтобы читатель мог осмотреться, задержаться, припомнить то, что прочитано.

Книга, организуя движение, организует и память, связывает одни страницы с другими, напоминает о начале и т. п.; и как в архитектурном интерьере память о входе, вестибюле, ряде комнат дает нам целое внутренности архитектуры, так и в книге все ее части: переплет, форзац, главный титул, шмуцтитулы, спуски, отдельные страницы, заставки, концовки, иллюстрации — все это вместе и организует движение, и отмечает начало и конец этого движения, и членит его, и, устанавливая остановки, дает им разную значимость, разное содержание и в то же время создает в нашей памяти сложное, но цельное представление этого пространственного изображения литературного произведения.

Пройдем по книге, по ее деталям.

Какое значение имеет переплет?

Всякое художественное произведение, как вещь, находясь в нашем практическом пространстве, преподносит в то же время часто богатое содержание, целый мир, иногда даже несколько не связанный с тем пространством, в котором мы живем. Поэтому художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешне, как вещи, и, с другой стороны, внутренне, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как к внутреннему миру.

Так оформляется наружу рамой картина и становится вещью нашего интерьера, так оформляется пьедесталом памятник и становится деталью города, его пространства. Это же происходит в архитектуре, а тем более в бытовых вещах — в разной посуде, текстиле, коврах и т. д. В иных произведениях вещь подчиняется пространственному содержанию, как, например, в картине, в иных — сторона вещи имеет главное значение.

Этот момент играет очень важную роль в восприятии художественного произведения — он помогает нам сосредоточиться, забыть окружающее и в то же время не беспокоиться об этом окружающем, потребует

от нас подготовиться к восприятию чего-то важного и значительного и в то же время помнить ту дверь, через которую мы вошли в этот мир, помнить ту внешнюю форму произведения, связывающую содержание художественного произведения с нашим бытовым пространством.

В книге это осуществляется переплетом. Переплет делает книгу вещью нашего бытового пространства, оформляет ее как вещь, бытующую в нашем интерьере, могущую лежать на столе, стоять на полке, обнимает нутро книги и дает ей фасад, указывая, где вход в нее.

Трудно передать то особое чувство, которое испытываешь, держа в руках книгу в художественном переплете, удовлетворяющем и зрение, и осязание, и, раскрывая его, входить уже внутрь книги. Осязать рукой и помнить зрительно форму переплета и уже погружаться в сложный пространственный мир страниц, дающий нам новый внутренний масштаб, по которому строится вся внутренность книги. Вдруг вещь, которую мы продолжаем держать в руках и ценить по качествам вещи, открывает нам внутри себя новые качества, характерные для пространства, населенного своими вещами, вещами книжного мира.

Это некое художественное «чудо», переживаемое нами, вызывает в нас уважение к нашему бытовому пространству, в котором мы находимся вместе с книгой, в то же время требуя от нас как бы акта вхождения внутрь книги, вызывает уважение к ее внутреннему миру и как бы защищает его от легкомысленного столкновения с беспорядком быта.

Можно сопоставлять памятник Пушкину и трамвай, но не Пушкина и трамвай.

От этих особенных функций переплета происходят и его качества.

Прежде всего переплет обнимает текст двумя корками с корешком посередине. Корешок является как бы центром, он украшен, на нем надписи, а на корках — либо фактура кожи или какого-либо материала, либо изображение узоров под мрамор и т. п. Такова форма переплета, ранее очень распространенного и теперь встречающегося. Естественно прибавить к фактурам давление или рельеф и тем самым уже как-то отметить лицевую корку и как бы указать вход в книгу. Надпись на лицевой корке, как это сейчас большей частью бывает, еще усиливает момент входа. Но и надпись и изображение на переплете, указывая вход и говоря в самых общих чертах о содержании книги, не должны как бы забегать вперед и давать в изображении главный момент во всех его живописных подробностях. Изображение на переплете должно быть очень выразительно, но как бы в силуэте, в так называемом декоративном решении, не нарушающем поверхности пространственной глубиной живописной картины или живописного портрета, а лаконично дающем как бы герб книги, ее изобразительный лозунг в плоскостном решении, используя фактуру и цвет переплета.

Кроме всех задач у переплета есть задача охранить содержание книги от улицы, от вульгарного отношения.

Невозможно на переплете давать трагическое лицо героя; его встречаешь подготовленным только внутри книги. И автора на переплете можно дать только в виде медальона или силуэта.

Понятно, что не стоит говорить о журнального типа обложках или о переплетах к детским книгам, на которые помещают часто целый пейзаж в обрез с краями без всякой рамы и шрифт на нем — где-нибудь

на небе. Такое решение, конечно, недопустимо — оно разрушает книгу как предмет, как вещь и в то же время не дает возможности по-настоящему смотреть изображение.

Итак, про переплет можно сказать, что он в книге имеет свой определенный голос для передачи стиля данного литературного произведения. Никак не рассказ и не глубокий образ и не характер героя или темы, а стиль, то есть художественный характер, выраженный в шрифте, орнаменте, в пропорциях, в фактуре и во всем, чем располагает переплет.

Сейчас много книг дается в обложке*. Обложка — это суррогат переплета, не переплет и не титул, скорей — последний, но более декоративный. Лучше, конечно, если она все-таки тянется за переплетом, несмотря на свои легкие средства; а изображение на обложке цветных иллюстраций с психологическим содержанием разве только можно извинить какими-либо побочными соображениями, как, например, в архитектуре зданий кинотеатров с их рекламой.

Теперь открываем переплет и встречаем форзац.

У меня есть маленькая старая книжка, переплетенная в кожу, но потертую и уже почти утратившую свой старый цвет. Цвет неопределен, но стоит вам открыть книжку и перед вами форзац — покрашенная ультрамарином бумага, и когда вы видите этот синий цвет, вы сейчас же представляете себе цвет переплета и он становится определенным — теплым, желтовато-коричневым. Получив новое цветовое впечатление, вы в то же время получаете цветовой аккорд переплета и форзаца, но цветовой аккорд во времени. Цвет в вашем представлении меняется и обогащается другим цветом.

Если мы пойдем дальше и перевернем форзац, то то же будет при виде белой бумаги, которая явится перед нами как бы подложенной цветом форзаца, и ее цвет будет меняться от того, был ли цвет форзаца теплый или холодный, синий, голубой или палевый или какой-либо другой.

Изображение на форзаце может повторяться — что на правой, то и на левой стороне, но характернее, если оно переходит с одной стороны на другую.

Изобразительной темой форзаца по преимуществу должны быть не сюжет и не действие, а как бы атмосфера данного литературного произведения. Это может быть дано либо в предметном, либо в пейзажном, либо в сугубо орнаментальном решении.

Идем дальше и приходим к титулу. Это опять дверь в книгу, но дверь как бы уже внутреннего характера, дверь отчасти прозрачная, дающая возможность заглянуть в нутро книги.

Но тут нужно немного остановиться вообще на странице и на развороте.

На вертикальной странице текст расположен вертикальным столбцом, причем так, чтобы со всех сторон оставались поля; и так как зрительный центр вертикали столбца текста должен попасть на зрительный центр страницы, то тем самым получится, что верхнее поле будет меньше, чем нижнее. А так как в развороте мы имеем два столбца симметрично расположенных, то естественно сдвинуть текстовые столбцы

* Имеется в виду мягкая обложка (*Прим. сост.*).

к центральной оси книги, и получится, что внешние поля будут больше, чем внутренние.

Могут быть варианты. Столбец и лист будут иметь вертикали одного строя, а могут быть различного, когда при высокой странице более или менее широкий столбец, и наоборот.

Таким образом, в книге очень важен формат страницы и формат набора, и когда мы подходим к титулу, то в нем мы должны видеть уже ясно выраженный формат с его полями и вертикальной осью и центром на этой вертикали, выражающим масштаб всей композиции.

Содержание титула главным образом шрифтовое: автор, название, издательство, год; но может быть внесено и изображение.

Так как главным является шрифт, то и изображение на титуле должно стать как бы на одну ногу со шрифтом. Фигуры, если таковые там будут, будут равняться на шрифт, на им определенное пространство. Грубо говоря, изображения должны быть как бы виньеточного характера; предметы должны искать свое пространство на этом же листе, где живут буквы, и действовать вместе с ними. Поэтому для титула характерен рассказ и действие и изображение на нем не должно становиться самодовлеющим изображением с большой глубиной, иначе оно будет мешать движению внутрь книги.

Надо сказать, что титульный лист в книге обладает особым свойством. Он как бы лицо книги, дверь в нее; когда мы его рассматриваем и читаем его, мы в то же время как бы можем мысленно идти в глубь книги, в эту лежащую перед нами стопку листов. Титул как бы явится первым планом, а за ним мы будем представлять все шмуцтитулы книги, все спуски, все правые страницы, которые в глубине будут нас встречать в лицо. Причем именно правые, а не левые.

Если бы мы имели, например, перед собой китайскую книгу, которая использует бумагу только с одной стороны, ее можно рассматривать как свиток, сложенный гармошкой и сшитый в корешке, то нам было бы очень трудно углубляться в книгу подобным образом, нам пришлось бы, двигаясь мысленно по ней, переходить каждый раз через перегиб страницы и таким образом правая страница не имела бы никаких преимуществ перед левой, и не могло бы быть такого простого и цельного восприятия всего целостного содержания.

То, что в китайской книге мы имеем только одну сторону бумаги, позволяет, хотя она и сложно согнута, идти по ней, как по свитку, и переход от страницы к странице не есть переход на другую сторону листа, тем более что рамка, объединяющая текст, тоже переходит через перегиб и тем самым подчеркивает согнутость бумаги.

Наша же книга дает нам две стороны листа — тем самым правую и левую страницу. И если это дает возможность через титул как бы видеть всю книгу внутрь, дает возможность мысленно углубляться в книгу, это же создает и различное восприятие правой и левой страницы.

Когда мы смотрим на правую страницу и предполагаем двигаться дальше в книгу, то мы, собственно, идем к дальнейшей правой, забывая, что есть левая, и, уже переворачивая страницу, видим весь разворот и возвращаемся к левому столбцу как к началу разворота. Это как бы дефект нашей книги, но, как всякое особое свойство, может быть использован к выгоде.

Вернемся к титулу. Титул как правая страница может иметь и свою левую, и вот на ней, не зовущей нас в глубь книги, как это делает титул, и не требующей перевернуть страницу, обычно помещается фронтиспис, главная иллюстрация в книге.

Здесь надо сказать, что иллюстрация во всю страницу не должна была бы помещаться на правой стороне. Глубина изображения, которая нас увлекает и заставляет углубляться и рассматривать во всех деталях и как бы жить там, в этом мире, заслонила бы от нас всю книгу, все, что в ней в дальнейшем нам предстоит, глубина изображения и глубина книги спорили бы друг с другом.

На левой странице же как раз место для такой иллюстрации. Мы как бы готовы были двинуться внутрь, но обернулись и увидели фронтиспис; причем не рассказ и действие должны изображаться на фронтисписе, а должна быть сделана попытка в пространственном изображении передать единовременно главный момент литературного произведения, разворачивающегося во времени; поэтому это скорее не рассказ и действие, а состояние, а если действие, то в его апогее, победившее, достигшее цели. Это может быть изображение героя, это может быть портрет автора. Возможно, конечно, решение и такое, когда титул займет целый разворот и слева будет общий титул издания, а справа — частный титул книги.

Но эта роль правой и левой страницы пройдет по всей книге.

Необходимо, чтобы все главные деления книги, как-то: шмуцтитулы, спуски с анкетами (заставками) и с заголовками, — были бы на правой странице, а большие иллюстрации, глубоко содержательные, требующие сосредоточить внимание, — на левой странице, тогда как иллюстрации текстовые — там или тут, на левой или на правой, это в зависимости от текста.

Если могут печататься большие иллюстрации с текстом на обороте листа, то, мне думается, надо предпочесть помещать их на левой странице; но если, как сейчас часто, на обороте иллюстраций ничего не печатается, а остается белая страница, то задача становится трудноразрешимой, так как и белая страница, встречаемая нами на правой стороне, помещает нас идти мысленно в глубь книги.

Внутри книги главную роль играет столбец текста, строящийся из буквенных строк, сплошь проникнутый вертикальным и горизонтальным строем; но в то же время ведь все это на бумаге, которая была чиста и всюду одинакова и является тем полем, на котором все это происходит, и эту чистую бумагу мы ощущаем в полях, поэтому значительные поля приятны; в спусках и концах текста, где объем полей усиливается, и в белых листах с незначительным содержанием текста впереди и в конце книги, и в титуле и в шмуцтитулах — всюду в книгу врывается как бы воздух — это белое поле бумаги в его первоначальном элементарном виде.

Поэтому мелкие изобразительные элементы, помещаясь на титулах и шмуцтитулах как виньетки, в начале текста как заставки и в конце как концовки, имеют двоякую роль. Они подтверждают на чистом поле вертикально-горизонтальный строй столбца, как это часто делает заставка, давая и размер, и горизонталь, и вертикаль; либо, как концовка, ускоряют переход от текстового строя к свободному полю, не имеющие

му ни вертикали, ни горизонтали, а иногда как бы ни верха, ни низа. Концовка поэтому и строится как круглая форма, а иногда еще, вспоминая как бы о горизонтальной строке и переходя в чистое поле, строится как треугольной формы кронштейн, что в старинных книгах выполнял сам текст, кончая последнюю страницу «косынкой».

На титулах и шмуцтитулах, конечно, тоже очень приятно вхождение в книгу воздуха белого листа, и виньетки могут поддержать это качество титула, но в какой-то мере и учитывать текст и его строй. Важно то, что виньетка никогда не является центром титула.

Вот все, что вкратце можно сказать о книге.

Конечно, нужно учитывать различное содержание книги — от этого будет меняться и форма. То, что здесь изложено, типично для художественной литературы.

VI. О шрифте

Наша русская шрифтовая система — одна из европейских систем, идущая отчасти от греческой, в выражении и оформлении своих функций очень сильно использует вертикаль и горизонталь со всеми их свойствами. Причем можно сказать, что и горизонталь как линия равномерного движения, и вертикаль как ограниченная, остановленная линия, могущая иметь свой определенный внутренний строй и отсюда свой определенный масштаб, выявляют в нашем шрифте все свои основные свойства.

Горизонталь составляет основу строки; функция движения по тексту, в частности, по строке, использует свойства горизонтали, ее равномерное движение, и естественно и увлекательно вместе с буквами идет по ней. С другой стороны, вертикаль столбца дает нам и цельность этого столбца, когда мы его воспринимаем статически, и, читая строку за строкой, мы спускаемся по ней все ниже и ниже, и, между прочим, это движение вниз по вертикали, идя как бы против течения, идущего снизу, и имея тем самым все время упор, может быть всегда остановлено. (Это подобно тому, как пароход, положим, на реке Оке, идя против течения, легко останавливается и задерживает ход и ссаживает пассажира, а идя по течению, часто отказывается это сделать.)

Но вертикаль со всеми ее свойствами как ограниченной и масштабной линии работает в шрифте главным образом как остановка. И в книге вертикаль титула и вертикаль столбца и в букве вертикаль штамба буквы работает как остановка.

Оформление этих двух основных моментов в шрифте и составляет главное, и в этом вертикаль и горизонталь играют первостепенную роль.

Если взять слова нашего языка, то для всех ясно, что они не безразличны к содержанию своему и являются большею частью живыми словесными изображениями тех вещей, которые они обозначают.

Не являются ли буквы тоже сколько-то подлинным изображением тех голосовых жестов, которыми мы при помощи горла, нёба, зубов и языка произносим нужный нам звук?

В этом отношении можно по-разному расценивать гласные и согласные звуки. Гласные гораздо проще по мускульному жесту, тут участву-

ет главным образом голосовая труба, которая либо сжимается, как в звуке «И», либо берется открытая в самой своей глубине, как в звуке «А», либо удлиняется ртом в звуке «О», либо удлиняется губами в звуке «У». Поэтому естественно, что в буквах это отражается.

В буквах, обозначающих гласные звуки, изображается как бы голо-совой жест — это ясно в «О», ясно в «У», ясно в «И», если бы изображать его однопалочным, несколько менее ясно в букве «А», а в букве «Е», особенно если нарисовать ее как «Э» обратное, как бы в профиль, изображается весь голосовой аппарат — и рот и язык.

С согласными дело обстоит гораздо сложнее, и угадать там изобразительный момент труднее. Но мы, во всяком случае, можем воспользоваться различием между гласными знаками и согласными. Первые у нас в шрифте по преимуществу зияющие, а вторые главным образом строятся на штамбах, кроме немногих, как «З» и «С».

Между прочим, в древних шрифтах существовало значительное различие между гласными и согласными знаками.

В латинском шрифте, писавшемся на памятниках архитектуры, гласные были более широкими и более зияющими, чем согласные, а в древнем славянском гласные, наоборот, сжимались, предпочтение оказывалось согласным, которые вносили в речь как бы цвет, а модуляции гласных могли рассматриваться как количественные изменения; поэтому гласные знаки сжимались, кроме, может быть, «У», а согласные часто были даже очень широкими, как «М» и другие буквы.

Для нашего языка характерно открытое звучание гласных, и поэтому естественно обратить внимание на их различие от согласных и в их графическом написании. Если это сделать, то можно понять и начертание слога как чего-то цельного.

Здесь надо заметить, что иногда стремились в шрифте дать по возможности все буквы одинаковой ширины, но в древних шрифтах к этому никогда не стремились, и это было бы и не на пользу дела, так как выразительность шрифта при общем единстве масштаба, стиля и элементов, как-то: штамбов, дуг и ветвей, основывается на различии букв, на разной их выразительности, и если мы можем каждую из них различить друг от друга, то тем более полезно отличить графически гласные от согласных.

Наши согласные знаки вносят в шрифт массу штамбов, вертикальных мачт. У нас много букв с одной мачтой, но есть и с двумя, есть даже с тремя — как «Ш» и «Щ»; и даже в гласных мачта занимает некоторое место — как в «И» и в «Ы» и «Е», и в мягком и твердом знаке, и в двухгласных — как в «Ю» и «Я».

Тем более для моделировки строки необходимо использовать зияние гласных в контраст с вертикализмом согласных.

Я уже сказал, что в построении шрифта имела бы очень большое значение работа над графической выразительностью слога, а не только отдельной буквы. Если это сделать, то есть возможность ритму данного слова ответить графическим ритмом букв, с их жестами, зияниями, остановками, стремлением дальше вперед, сосредоточением штамбов в корнях слов, где встречаются несколько согласных, и разрежением в местах гласных знаков, больший воздух в гласных и гласных окончаниях.

Если мы возьмем букву «К», то на ней очень ясно можно видеть использование мачты как остановки и идущих от нее вверх и вниз жестов ветвей. Композиционное значение этой конструкции в том, что мы, укрепившись в вертикали, в то же время движемся дальше.

Жесты идут в диагональном направлении вверх и вниз, буква как бы шагает и подымает руку. Жесты подобны жестам дерева или человека, и диагональное их направление сохраняет за буквой цельность, и горизонтальное движение выполняется сложно, а не примитивно. Если мы к этому знаку присоединим знак гласной «О», а после — «У», то это как бы продолжит жест буквы «К». Жест будет идти как бы от того же штамба и тем самым сделает слог единым организмом. То же можно представить себе и с другими согласными. С некоторыми единство слога будет удачно строиться, с некоторыми менее удачно, но тем не менее, достигнув слоговой выразительности начертаний слова, можно добиться и графического ритма, соответственного словесному ритму.

Но перейдем к конструкции шрифта. Шрифт может быть различной конструкции, и, кроме того, буква, составляя собой черный силуэт, получает как бы цветное тело, а та или иная моделировка черного, изменяя конструкцию, в то же время ставит букву в определенное отношение к белому, причем так как буква моделирует черное, то тем самым моделирует и белое, и черное как бы врастает в белое.

Буква тонет в белом и возникает из белого (буква как бы похожа на муху в молоке). Иначе буква сухо лежала бы на листе в цветовом отношении и как бы могла быть сброшена с листа бумаги.

Различные эпохи и различные стили создавали и различные, в смысле конструкции и цвета, шрифты.

Не уходя слишком далеко в историю шрифта, начнем с 16 века. Книга иллюстрацией тогда имела продольную линейную гравюру или потом медную гравюру, и буква сама часто резалась на дереве или гравировалась на меди. Основой шрифта были штамбы и дуги; штамбы делались с подсечками, что вообще очень существенно в шрифте, так как ограничивает вертикаль, делает ее предметной, не позволяет ей тонуть в белом и превращает штамп как бы в колонну. Причем форма подсечек в это время оканчивалась довольно остро. Штамп как бы вдавливался сколько-то в белый цвет. Такие тонко оканчивающиеся подсечки при не очень толстом штамбе делали некоторый контраст цвета, правда, скрадывающийся при печати, когда при вдавливании буквы в бумагу острые края несколько закруглялись. Шрифт, основанный на таком штамбе, можно назвать объемным, так как он не дает особенно углубляющегося черного цвета, а если подсечки закруглить немного, то и вовсе предмечивает штамп и придает штамбу, хотя и моделирующийся, но как бы единый локальный цвет (рис. 7 А).

Мне лично часто, соединяя подобный шрифт с объемным рисунком, в силу разного решения в иллюстрации, приходилось и в шрифте либо больше, либо меньше закруглять подсечку и тем утяжелять букву или облегчать ее в цвете.

Подобный шрифт и дуги строит более или менее правильно, подобно тому как сгибалась бы стальная пружина, и поэтому малые дуги, как, например, в «В» и «Б» и других, займут гораздо меньше места, чем большая дуга «С» или «О».

Моделировка дуг тоже не должна быть очень контрастной, так как тогда, естественно, нарушится единство локального цвета буквы.

Существенно, конечно, где мы прикрепляем дуги или ветки к штамбу. Прикрепляя выше или ниже, мы букве даем определенный масштаб.

Где должна быть талия у буквы «В» и у других?

По-видимому, только не на геометрической середине, так как таковой для вертикали зрительно, собственно, не существует. Талия буквы «В» должна быть выше середины, и, следовательно, верхняя дуга будет меньше, чем нижняя. Момент, насколько выше середины штамба дается, так сказать, талия буквы, решит масштаб буквы, ее стройность или приземистость. И если это определено, то во всех буквах, где талия есть, она должна быть дана на той же высоте. Так в «В», «Б», «З», «Я», «Ъ», «Ь», «Х» и, возможно, в перемычке букв «Н» и «Ю»; но в «Е», «Р» и «Ч» она может быть ниже середины, так как иначе дуги будут очень малы, а язычок в букве «Е», если он ниже, то выразительнее звучит в конструкции буквы.

Все это единое деление вертикали не должно проводиться механически, некоторые вариации допустимы и даже необходимы. Я, правда, сильно задираю вверх талию у буквы «К» и тем самым, может быть, делаю ее слишком стройной, но это ради нижней ветви, которая тогда очень выразительна, а у Дюрера в шрифте буква «К» уж очень головастая.

Надо заметить, что в подобном шрифте, то есть объемном, возможно выделение горизонталей, как, например, в буквах «Н», «Ю», «А»; они могут составлять как бы середину между толщиной штамба и тонкой линией.

Диагональ подъема и диагональ падения хорошо различаются по цвету, и естественно, что легкость соответствует диагонали подъема, а диагональ падения загружается цветом.

Поэтому очень неприятно звучит в нашем шрифте буква «И», изображаемая как перевернутая латинская буква «N».

В объемном шрифте, который можно назвать также классическим, вертикаль и горизонталь соизмеримы. Это подчеркивают особенно строение дуг и такие буквы, как «О» или «С». Надо тоже сказать, что «О», стремясь к кругу, строится все-таки только как широкий овал, а не как круг. И, кроме того, «О» и «С» делаются немного выше других букв, а также «А», если кончается вверх остро.

Есть изобразительные поверхности, созданные вертикалью и горизонталью, в которых и вертикаль и горизонталь соизмеримы, горизонталь это как бы та же поваленная вертикаль; а есть поверхности, в которых такой соизмеримости нет. Мы как бы можем создать изобразительную плоскость, оконтурив ее горизонталью и вертикалью, прошив ее всю решеткой из этих линий, получив, таким образом, как бы миллиметровку. Но можно представить себе плоскость, созданную движением вертикали определенного масштаба в стороны, направо и налево, причем остановка вертикали справа и слева создает вертикальные границы, а горизонтальные создаются движением концов вертикали. На такой изобразительной поверхности не будет соизмеримости вертикали и горизонтали, это будет как бы непрерывный ряд вертикалей. Такую изобразительную поверхность мы имеем в византийском и древнерус-

ском искусстве и, например, у Греко и некоторых других. (Возможна плоскость, построенная таким же образом горизонтально.)

Перейдем к шрифту, который строится на подобной вертикальной поверхности. Это шрифт девятнадцатого века, называемый иногда романтическим шрифтом.

Шрифт наиболее цветной, его штамп довольно широкий, иногда даже очень, имеет тонкие острые подсечки, иногда прямо идущие к штамбу, иногда округляющиеся.

Цвет штамба и дуг очень сильно контрастирует с подсечками и волосными линиями, и поэтому черное, особенно в штамбе, углубляется в бумагу, в белое, а усики подсечек удерживают черное на поверхности (рис. 7 Б). Сравнение буквы с мухой, упавшей в молоко, особенно подходит к этому типу шрифта. Надо сказать, что нажим черного на белое в этом шрифте вызывает большую активность белого, которое то оказывает себя легким и отвлеченным, то кажется очень массивным и все время имеет взаимоотношение с буквой, само меняясь под влиянием черного и меня в свою очередь черное.

Подобную встречу и взаимоотношение черного и белого мы видим и в ксилографических иллюстрациях в романтических книгах, в иллюстрациях Гаварни, Домье, Гранвиля. И там первый план часто составляет черное, которое облегчается, становится серым и испытывает наступление белого, идущее с заднего плана на него.

Объемная буква очень предметна. Не то с романтической буквой: она пространственна, она часто очень сжата; ее вертикализм в строении ее дуг делает ее как бы элементом пространственного ряда, а не самостоятельным предметом.

Дуги и ветви в этом шрифте строятся не по естественному изгибу пружины, а как бы сжимаются и сами по себе рядом с вертикальным штамбом создают некий вертикальный узор, так и в «О» и в «С». Причем тут буквы могут в разных гарнитурах быть шире и уже, выше и ниже, но в одной гарнитуре они подчиняются одному пространственному строю.

Конечно, и в этом типе шрифта возможно уклонение к более предметному типу, который мы встречаем в шрифте эпохи ампира.

Есть еще тип шрифта, используемый часто в 20 веке, но и раньше бытовавший наряду с пространственным. Этот тип связан с плакатом, объявлением, с фотографической иллюстрацией и с иллюстрацией фактурной, характерной для плоского кубизма, развившегося в 20 веке, и в книге фотомонтажной и детской цветной.

Это шрифт очень цветной, без всяких подсечек, почти не моделирующий черного, а следовательно, и белого цвета и дающий только элемент конструкции (рис. 7 В).

Такая буква тоже теряет в предметности, ей не хватает лица, индивидуальности, и она является как бы только куском материала, что подходит к оптической моделировке серого в фотографии или к фактурам цветной иллюстрации.

Возможна и как бы ей противоположна скелетная буква, где уже совсем нет моделировки черного и белого, а есть ровные линии, которые чертят схему буквы (рис. 7 Г).

В этих двух типах шрифта дуги часто теряют всякое воспоминание о пружине и часто квадраты.

Вот, собственно, основные типы шрифта. Возможны какие-то средние между ними, как бы гибридные типы.

Как в архитектуре, так и в шрифте так силен архитектурный и структурный момент, что всякое искание совершенно нового, как бы не традиционного, а сугубо оригинального ведет к тому, что появляются такие стили, как стиль модерн в архитектуре и в шрифте. В шрифте это ведет к тому, что буква искажается, талия ее задирается либо невероятно высоко, либо невероятно низко и буква уродуется. В шрифте, как и в архитектуре, возможно искать новое, только развивая ту классическую основу, которая обуславливает строй шрифта, и искать большей функциональной выразительности можно в тех же основных качествах шрифтового строя. Уйти от штамба, от дуг, от вертикали и горизонтали в шрифте труднее, чем в архитектуре — от колонны, или пилястра, или столба; так что своеобразные ордера живут в шрифте, повторяясь и варьируясь.

Отсюда может возникнуть вопрос: можно ли соединять разные гарнитурные, как в архитектуре разные ордера? По-видимому, возможно, но родственные.

В этом отношении мне кажется неправильным, когда в гарнитуре классического шрифта мы имеем жирный и полужирный варианты. Объемный, или классический, шрифт крайне предметен, имеет ясно выраженную свою горизонталь и вертикаль и свой масштаб, а когда в жирном варианте или в более крупном кегле буква сжимается, то масштаб тем самым нарушается. Поэтому и соединение объемного шрифта с пространственным невозможно, но соединение, например, объемного со скелетным шрифтом, повторяющим те же пропорции, возможно вполне, а также возможно и часто встречается соединение в пространственном шрифте шрифтов разного масштаба, разных пропорций и введение в композицию наряду с пространственным фактурного плакатного шрифта. Это часто можно видеть в титульных композициях романтической книги.

Я уже говорил о связи шрифта с иллюстрацией. Можно еще подробнее остановиться на этом вопросе.

Когда у вас в композиции буква классического типа, которая живет на листе как существо, жестикулирует, движется, то, рисуя иллюстрацию, даешь и фигурам жить на этой же поверхности листа, на этом пространстве вместе с буквой. Непосредственного фона у фигур нет — вся иллюстрация состоит из предметов. Одинаковые свойства объединяют и буквы и фигуры. Фигуры моделируются светом и тенью, так же и шрифт; собственно классический объемный шрифт дает в общем светотеневое впечатление в отношении черного и белого.

Иначе с пространственным шрифтом. Там очень трудно непосредственно в белое поле ввести фигуру; обычно в романтической книге вводится фигура или фигуры с фоном, и все изображение не кончается собственно рамой, а пейзаж постепенно сводится на нет и наружу дает край тонкий и лежащий непосредственно в уровне бумажного листа, так что иллюстрация строится как бы линзообразно: в середине — глубина, а к краям она сходит на нет.

Но возможно соединение иллюстрации со шрифтом и через раму в собственном смысле.

Соединение плакатного шрифта с силуэтным изображением, конечно, тоже закономерно.

И всегда в иллюстрациях важно выдерживать стиль шрифта и изображения.

Дальше остановимся на шрифтовых композициях.

Прежде всего, как строить отдельное слово? Слово часто в титуле составляет всю строку, а иногда и все содержание титула. Это обуславливает к нему особый подход. Мы, рисуя слово, можем учесть в нем корень, подъемную гласную или предлог и окончание. И, учитывая все это, можем отчасти усилить нагрузку цвета и тесней построить буквы, дающие корень слова, а начало и особенно конец разрядить и облегчить в цвете, а иногда развить это так, что слово уже не будет держаться только строки, но жить на всем листе, как жил бы вензель или что-либо подобное.

Такое же отношение может быть к слову и в строке, где оно входит в целую фразу, но более осторожное.

В титуле это может помочь подчеркнуть главную ось, вокруг которой обычно строится титул. Титул может быть простой, одноосный, но можно его усложнить введением новых групп шрифта и новых осей, подчиненных главной оси. Основная ось может как бы двойтаться и даже тройтаться.

Это все, по-видимому, что я могу вкратце сказать о шрифте, о том, как я его понимаю и как я его практически осуществлял.

В конце мне хотелось коснуться русского древнего шрифта, устава и полуустава.

Наш шрифт сегодняшний строится во многом сходно с западным классическим шрифтом. Но западный шрифт типа *antiqua* с зияющими гласными, с круглыми дугами, с выносными элементами в строчном тексте дает очень часто красивое светотеневое впечатление с разнообразно сияющим белым в строках слов. Наш же шрифт во многом исходит из древнего русского шрифта и поэтому не имеет почти выносных элементов и сохраняет массу штамбов у букв, которые в западном шрифте штамбов не имеют. Отсюда в наш шрифт входит как бы цветовой принцип, свойственный древнерусскому уставу, и цветовая тенденция смешивается со светотеневой. Иногда возникает мысль вернуть шрифт к цветовому принципу, взяв что-то от древнего шрифта, или, наоборот, усилить в нем светотеневой принцип. Но это такой сложный и специальный вопрос, что, продолжая о нем думать, я не решаюсь сейчас на нем подробно останавливаться.

VII. Заключение

В предыдущих главах я пытался теоретически обосновать свои взгляды на искусство книги, а дальше приведены некоторые примеры из моей практики.

В азбуке, которую я награвировал в 1948 году, я как бы подытожил свои шрифтовые работы: особое отношение к гласным и согласным знакам, работа над цельностью и выразительностью графического изображения слога.

Можно заметить, что поставленные в алфавитном порядке буквы не

дают гармонического впечатления, и, только будучи использованы для написания слов и имея задачей передать слоговой ритм этих слов, сочетания их становятся ритмичными. Шрифт тут только титульный, так как в гравюре мне мало приходилось использовать строчной.

В титуле к Мериме «Письма из Испании», мне кажется, видно одно очень важное качество гравюры. Когда скульптор рубит из камня и, вырубая целые куски, вводит в скульптуру воздух, эти куски камня не уничтожаются бесследно, а преобразуются в пространство, составляющее с фигурой одно целое. То же самое в гравюре. Работаешь над доской, над силуэтом букв и, вынимая черное, вводишь белое, и тем не менее ощущение, что здесь было черное, остается. Белое как бы залило черное, остались острова, которые ему сопротивляются, идет пластическая борьба между черным и белым, и в результате — пластичность черного и белого, но черное помнит, что оно было куском.

Заставки и концовки к Б.Пильняку, М.Пришвину — примеры черного пластического силуэта. Так, концовка с лебедем дает пример своеобразной рамы; черное пятно, довольно массивное внутрь, становится воздухом, пространством, в котором летит лебедь.

В моих обложках и титулах разные варианты шрифтов объемного типа и частично, в титулах к Пушкину, пространственного. В них видна работа над изображением слова как цельного графического организма, живущего на листе. Иногда это удачное решение, иногда — не совсем, но я здесь привожу это как искания.

Большинство титулов имеет много осей: эпитафия, или особые сведения, или виньетка — они образуют новые оси, но все они подчиняются главной оси обложки или титула. Характер виньетки должен был быть связан с характером букв и наоборот.

Во всех этих работах, особенно потому что они сделаны гравюрой, я всегда очень следил за пластичностью белого. На титуле часто очень немного остается черного: название, автор, издательство, виньетка; воздуху введено очень много, но тем не менее должна оставаться память о черной доске, и черное уходит как бы под белое, и черное и белое все время разное — то легкое, то массивное, и строки — то тонут в белом, то побеждают его. Когда же случалось, что белое теряло массивность и тем самым пластичность, я считал работу неудачной.

Среди моих титулов есть выполненные как бы древним славянским шрифтом — это в связи с темой книги. Это очень интересная область шрифта, но относительно нее сейчас сказать что-либо трудно. Надо только отметить, что это, конечно, не буквальный перенос древнего в нашу книгу, а попытка понять свойства древнего шрифта и новое использование их в нашей современной книге.

Заглавные буквы к Анатолию Франсу — «Рассуждения аббата Жерома Куаньяра» гравированы мной в 1918 году. Шрифт здесь классического типа. Изобразительные моменты стремятся в этих инициалах сочетаться с конструкцией буквы и в то же время — подложить под букву белый цвет, который поэтому прижимается черной буквой, составляющей первый план в изображении. Буквица к гоголевской повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» решена совсем по-другому. В ней интересно, пожалуй, заметить разное черное — в букве «С» более плотное, а в фигуре Шпоньки более воздушное.

В титулах к сочинениям Проспера Мериме очень предметное и объемное изображение сочетается с объемным же и предметным шрифтом таким образом, что то и другое живет одной общей жизнью на листе. Они разного времени, и шрифт несколько меняется.

Шмуцтитулы к лирике Пушкина решены пейзажем, и шрифт, в котором сочетаются скелетного типа строки со строками более цветного шрифта несколько пространственного характера, должен помогать пейзажу, подчеркивая пространственность изображения. Цветная строка поддерживает первый план, а тонкие буквы второй строки дают воздушность и глубину и вызывают пластичность белого как воздуха, который и далеко и близко.

Приведенные примеры не составляют всей моей работы по шрифту — она гораздо обширнее, но, во всяком случае, то, что здесь представлено, характерно для меня на протяжении более чем тридцати лет моей работы. Тут есть опыты, которые не совсем оправдались в дальнейшей работе, но что касается общей тенденции, общего подхода к решению шрифта и шрифтовых композиций, я и сейчас считаю его правильным и ведущим для меня к новым интересным возможностям.

1954, 1960

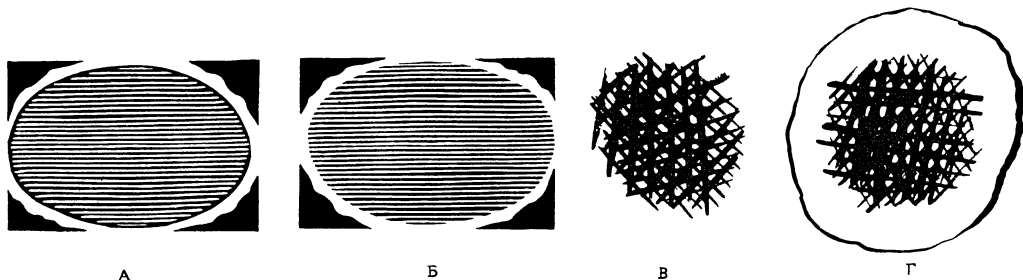


Рис. 1

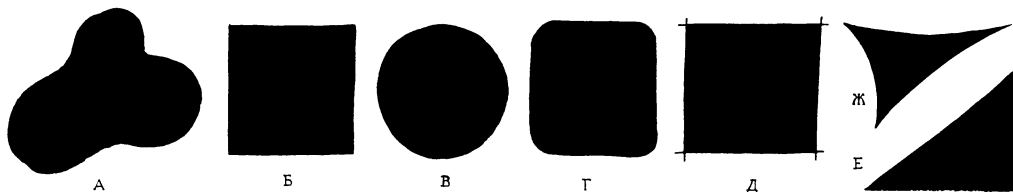


Рис. 2

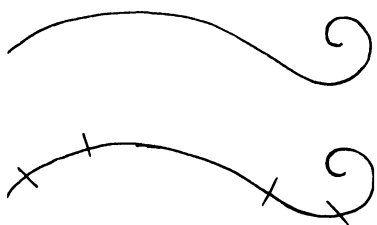


Рис. 3

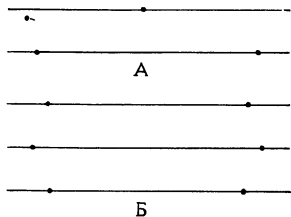


Рис. 4

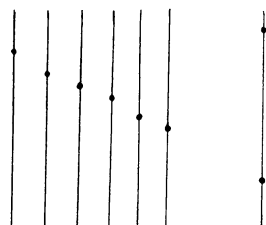


Рис. 5

Рис. 6

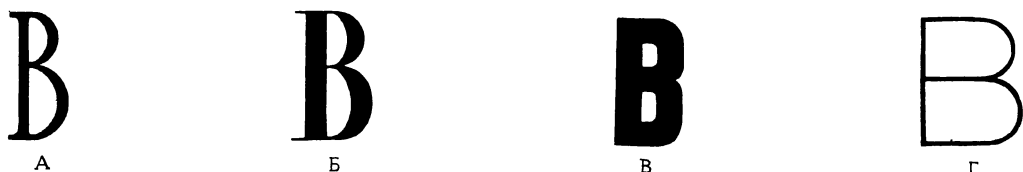


Рис. 7

2. О своей работе над книгой



Как я работал над «Джангром»

В один прекрасный день 1939 года ко мне пришли два переводчика поэмы «Джангар» — поэт тов[арищ] Липкин и писатель калмык Баатр Басангов, и предложили мне иллюстрировать эту поэму.

Дали мне с ней познакомиться, и я согласился оформлять и иллюстрировать поэму «Джангар». День был действительно прекрасный, так как он принес мне очень интересную работу, над которой я вот уже год работаю.

Калмыцкий эпос не был для меня совсем неожиданным. Я очень любил всегда и у нас дома пользуется большим почетом монголо-ойротский эпос в переводе Владимирцова, дети его по многу раз перечитывали. В обоих эпосах много схожего, но калмыцкий эпос — уже целая эпопея со сложившимся циклом песен и кругом богатырей, рассказы его гораздо сложнее и богаче характеристиками.

Меня прежде всего увлекало то, что образы и действие в калмыцком народном эпосе при всей фантастичности в то же время очень реалистичны, и вы, читая, ясно видите и реально чувствуете и пейзаж — от богатых пастбищ до бесплодного перевала, и богатырского коня, который описывается чрезвычайно подробно, и богатыря с его внешностью, одеждой и повадкой; и все это описывается очень красочно и не в переносном, а буквальном смысле, все определяется цветом: и богатырь, и конь, и знамя, и оружие, и части лица и т. п.

На то, что согласился иллюстрировать, повлияло и следующее обстоятельство. Когда я рассматриваю гравюру как художественный язык для иллюстрирования эпоса, хотя бы русского, то мне кажется, что эта техника в ее обычном виде для эпоса не подходит; для эпоса с его простой материальностью образов, штрих, строящий форму и трактующий цвет несколько отвлеченно, не подходит, и поэтому я, когда делал эпические вещи или думал о них, то останавливался на силуэте, где простота, материальность, «тельность» изображаемого по стилю подходили к эпосу. Так делал я «Слово о полку Игореве».

Но образы монгольского эпоса, в частности калмыцкого, возможны для гравюры. Гравюра может ответить на них, конечно, своеобразно перестроивши свои средства: движение штрихов, динамику формы и черный и белый цвета. Локальный цвет должен играть большую роль, нужно избегать беспредметной штриховки, пользоваться узорами, стараясь ими дать и рисунок и тон.

Наша европейская гравюра идет от Ренессанса и поэтому рационалистична; восточная же, например, китайская, гораздо старше и проще, наивнее и очень конкретна в цвете.

Все эти соображения имели для меня очень большое значение.

Имело значение и то, что я недавно перед этим работал над «Словом о полку Игореве», и познакомиться с «полем», со степью мне было очень интересно. Причем познакомиться не с чем-то враждебным, но с интересной и своеобразной культурой, которая, будучи незнакомой и даже удивительной, может стать мне близкой и понятной.

Но первым условием, которое я поставил, была поездка в Калмыкию, знакомство с народом, с его бытом, зарисовки людей, животных, костюма и т. п. Председатель Совнаркома Калмыцкой республики тов[арищ] Гаряев и председатель Верховного Совета Калмыкии тов[арищ] Пюрвеев, с которыми меня познакомил Басангов, пригласили меня приехать в Калмыцкую республику, и в июне прошлого года мне это удалось, а до этой поездки я использовал время для того, чтобы познакомиться с историей калмыцкого народа, с его религией и бытом по книгам, которые мне любезно предоставил Баатр Басангович Басангов.

Тут, между прочими интересными и для меня важными сведениями, выяснилась зависимость калмыцкой художественной культуры от Тибета. Но, к сожалению, сам Тибет был для меня не очень ясен. Влияния Индии, влияния Китая и, как некоторые уверяют, влияния Греции, греческого искусства через Бактрию, — во всяком случае проблема интересная, но трудная и требующая много времени.

И, конечно, даже в решении таких вопросов больше всего дала мне поездка на место — в Калмыцкую республику, в Элисту, в улусы и табуны.

Но, прежде чем описывать саму поездку и ее результаты, необходимо остановиться на характерах эпоса, на его главных героях, потому что их искать поехал я в Калмыкию и по мере моих сил и по мере времени, мне отпущенного, нашел их.

Самая древняя фигура — это Шикширги, отец Хонгра; он очень стар, про него говорится, что он жестоко изнурял свое тело в подвигах, в борьбе с людьми и природой; он диковат, порывист, страшно силен, но глуповат, наивен, любит выпить арзы.

Все интродукции песен говорят о счастливой жизни, о вечной весне, о вечной молодости, хотя сами песни рассказывают часто о трагедиях борьбы; но через фигуру Шикширги как бы видится та трудная, большей частью в тяжелой борьбе с окружающими народами и с природой проходившая, жизнь калмыцкого народа, в этой как бы двойственности — замечательный реализм эпоса, и воплощение чудесной мечты о стране Бумбе, и жестокая действительность, где целые народы уносятся в плен и где в борьбе кровь на богатырях запекается панцирем.

Так вот, через Шикширги мы видим жестокую сторону истории; дружную, счастливую, мы видим воплощенной в Жангре, в луноликом нойю-

не. Он тоже воин и герой, но он, кроме того, центр, объединяет всех и под ним все счастливы. Для него богатыри бросают свои народы, отцов, матерей, жен.

Следующая большая фигура — это Хонгор, по прозвищу Алый Лев. Он сын Шикширги и не самый сильный, но самый доблестный — соединяющий в себе и ум, и отвагу, и честь — богатырь. Из других богатырей, которых всех 12, интересно тут еще отметить Савра Тяжелорукого и красавца всемирного Мингяна. Первый похож на нашего Илью и могучеством и простотой, так же, как Илья, обижается на нойона, но в беде выручает. Второй — это красавец, запевала, игрок на гусях, женщины не могут видеть его равнодушно, у них пояса сами развязываются, у девушек на груди пуговицы все отскакивают.

А сами женщины. Вот тростинка Шавдал, жена Джангра; в свете ее правой щеки можно пересчитать всех рыб, плавающих в море с этой стороны, можно пасти ночью овец; так же и в свете левой ее щеки.

Так вот, за образами героев эпоса, за материалом к ним я и отправился в Калмреспублику, и вот что я там нашел.

Конечно, нужно сказать, что, наверное, для живущего там человека кажется, что все изменилось и от старого внешнего быта ничего не осталось, но человеку, вновь видящему все это, каждая крупинка, каждая мелкая черта удивительна, поражает его и окрашивает всю картину в своеобразный тон.

Кроме того, в Калмыкии счастливо соединяется, с одной стороны, материальный прогресс, доступный народу в социалистическом государстве, с другой стороны, культурное наследие, эпос, который знаком каждому калмыку, поется множеством джангарчи и герои которого для всех калмыков реальны.

Когда я использовал этюд с одного старика для моего Шикширги, так как он казался мне подходящим, и в Элисте узнали об этом и передали ему, он был доволен и горд, но сказал, что художник все-таки напутал, так как он не из рода Шикширги, а из рода Алтана Цеджи, другого богатыря.

Такое живое ощущение эпоса очень помогло мне в Калмыкии и в конце концов направило всю мою работу так, чтобы, учитывая историческую правду, не делать чего-то такого, что совсем забылось народом. Так, например, прическа. У дедов и сейчас иногда, правда, редко, встречаешь чуб, как у моего Шикширги; у Джангра упоминается коса — очень древняя прическа, но у других — кудри, которые изредка подстригает ханша, жена богатыря. Исторически правильной изображать, может быть, с косой, но это отдалит героев, сделает их чуждыми по облику современному калмыку-колхознику.

Или одежды. В одежде 18 и 19 столетий и отчасти теперешней, по видимому, есть влияние: в женской — татарское, в мужской — кавказское, но они так своеобразно переработаны и так прижились, что пытаться очистить их от этих влияний я считал нецелесообразным, можно было потерять конкретное и ничего не найти.

Так же и относительно пейзажа. Я помнил, что исторические события песен происходят в Джунгарии и на Алтае, но тем не менее степь приволжская и прикаспийская часто пересиливала, и я не считал это ошибкой.

Степь я видел в июне. Она была почти без цветов, но основной ее цвет определялся полынью. Светлая зелень и «поль веронез» придавали сложность и воздушность окраске пейзажа, почти как на воде, в море. В первый момент степь поражала безлюдностью, потом оказывалась очень населенной всякими существами: сусликами, тушканами, змеями, зайцами, орлами, журавлями и т. д. Орлов и журавлей не стреляют, так как они полезны, и их видишь все время: изящных журавлей голубо-серых с белыми султанами, всегда парочкой бегущих или взлетающих, и тяжелокрылых могучих орлов, сидящих на буграх, и, как концовка, близ стад скарабей, навозный жук, катящий свой шарик, и среди этого — кони, верблюды; высокие, стройные коровы с рогами, делающими их похожими на антилоп и иногда образующими у них над головой сходящимися концами рогов солнечный диск; бык с сложным профилем горба и подгрудка, напоминающий зебу, горбоносые курдючные овцы; и все горбоносые: и бараны, и кони, и верблюды, и сайгаки (которых я не видел).

Но перейдем к людям.

Прежде всего я увидел не ленивого, медлительного и тяжеловатого кочевника, какого я по невежеству мог представить, а легкого, подвижного, в большинстве среднего роста экспансивного человека, склонного и способного к музыке, к танцу, к актерскому изображению — вообще к искусству.

Я присутствовал в Элисте на Общереспубликанской олимпиаде народного искусства, это было большой удачей, съехались со всех улусов колхозники в старинных костюмах, танцевали, пели, играли на инструментах, пели «Джэнгра», рассказывали сказки, небылицы и т. д.

Существует много видов танцев и среди них изобразительные: танец бытовой, где танцор изображает все — от собирания кизяка до ловли коня, и все это очень наглядно и ритмично; есть танец зайца, танец журавля — словом, в танце отражается окружающая природа. Танец всегда драматичен. Из танцев устраивались целые постановки, изображающие свадьбу в хотоне.

Тут, на олимпиаде, и в гардеробе театра, и в музее я увидел много старинной, главным образом женской, одежды, некоторые платья — прямо шедевры по сочетанию цветов, например, шелк шанжан желто-серый и отделан черно-розово-серебряным орнаментом. Орнаменты женской одежды, собственно, и дали мне много мотивов и убедили меня в том, где я должен взять основную линию. На орнаменте отразилась масса влияний — и татарских, и кавказских, и других, вплоть до астраханских монашек, вышивавших в стиле генеральских воротников; но меня поразило то, что в основе всякой вышивки на женском костюме я встретил меандр и подобные меандру мотивы, очень строгие; в цвете же это — черное и радужные разбеги, радуги и солнца окружают эти меандры. Эти мотивы, по-видимому, очень старинные, строгие, иногда прямо напоминающие греческие, но обнаруживающие свою восточную природу хотя бы в том, что, не стесняясь, огибают и прямую, и круглую, и овальную форму. Но я был рад, от этих мотивов повеяло на меня классикой Востока. Наряду с этим масса, если можно так выразиться, барочных тенденций — в деревянной резьбе, в иконной живописи, в скульптуре, в серебряных изделиях — витиеватые, яркие по цвету, не-

сколько тяжеловатые и чувственные формы орнаментов, фигур, складок одежд, огня, облаков и т. п.

Но, конечно, в живописи, которую я в большом количестве видел в Элистинском музее, есть разные тенденции, может быть, более строгие — более старые, и более барочные — более новые, в этом за недостатком времени мне не удалось разобраться. Но вот эти две тенденции — тенденцию классическую и тенденцию барочную — я и пытался соединить в изображении, в орнаментах, в оформлении всей книги. Уже в самом облике калмыка и калмычки большую роль играет пышный сборчатый рукав, часто очень широкий, напоминающий рукава наших бабушек.

Трудно было с вооружением, его я достал уже в Москве в Историческом музее и в Оружейной палате — но только шлемы и мечи, а панциря не нашел и должен был использовать миниатюры и другие источники, считая возможным влияние индийского вооружения.

Теперь о человеке. Тип калмыка разнообразный, по-видимому, различные примеси меняют его в различных местах, но что по большей части поражает, это мягкость черт лица при широких скулах, которые часто дают правильный овал; маленький нос, у женщин — носик; небольшой рот, часто круглый, у девушек это ротик, как лепестки розы; не сильный подбородок; у мужчин высокий лоб, откиннутый назад, у женщин — красивый круглый. Лица, особенно женщин, иногда поражают тем, что как бы рассчитаны только на фас, изобразить красавицу в чистый профиль так, как делает это художник Ренессанса, я не решился, щеки загораживают середину лица, но это придает лицу своеобразный стиль — стройность и красоту, овал часто очень строгий.

Итак, иногда почти детская мягкость черт лица, стройность фигуры, длинная талия, изящество рук поражали меня часто. Изящество человека в незнакомых, неизвестных для меня формах.

Конечно, типы разнообразны, есть и длинные строгие лица — я их взял для Шикширги, для разгневанного Савра, для Алтана Цеджи; есть и круглые, луноликие, нужные мне для Джангра, Мингяна и т. д.

Собрав таким образом материал, правда, сколько-то спешно, я приступил к иллюстрированию и тут же из-за краткости времени должен был пригласить целую группу художников, которым предоставил мой материал и которые мне помогали: одни в орнаменте, другие в гравировании, третьи и в композиции; сын мой * и Георгий Александрович Ечеистов самостоятельно иллюстрировали некоторые песни.

К каждой песне идет цветной фронтиспис, внутри — черные страничные иллюстрации и небольшие в тексте. Во фронтисписах я пытался главным образом изобразить портреты богатырей. Жесткого, как старое дерево, Шикширги, изящного обворожительного Мингяна, доблестного Хонгра, разгневанного Савра Тяжелорукого, смеющегося Санала и луноликого нойона Джангра, скачущего на огненно-рыжем своем Аранзале. Сын мой сделал хороший портрет трех мальчиков, спасших отечество, и сложную композицию пира, где все богатыри сидят и пируют. Цветные иллюстрации мы делали на левкасе яичными красками, тоже в основном пытаюсь соединить реалистические тенденции со стиливыми чертами калмыцкого искусства.

* Никита Владимирович Фаворский (*Прим. сост.*).

Преувеличения эпоса мы не понимали буквально, а богатырство передавали осанкой, движением, повадкой. Наряду с портретами и в цветных и в черных изображениях — эпизоды битв, различные подвиги героев, страдание Хонгра, борьба с шулмусами Джангра, торжественное возвращение воинов с песнями, с победой домой. В общем к 12 песням около сорока иллюстраций, но, конечно, этого мало. Многие еще моменты должны бы быть иллюстрированы, и, к сожалению, мало удалось подчеркнуть ту двойственность эпоса, о которой я говорил раньше. Богатырь, подъезжая к незнакомому хотону, превращает своего богатырского коня в паршивого жеребенка, а себя — во вшивого мальчишку, — вот обычная форма инкогнито для богатыря; и наряду с героями и красавицами в эпосе фигурируют простые бытовые типы стариков и старух, ребят, девушек и стройных коневодов. Мой невод из-за малого времени был с очень широкой ячейкой, и я многое невольно должен был опустить.

Ну что же, у меня такое чувство, что я первый художник со стороны попал в эту страну и наоткрывал там всяких чудес; может быть, придет время и кто-то меня трезво и с глубоким знанием дела покритикует, возможно, что я в каких-то деталях и ошибаюсь. Но живое ощущение людей, их строя, их повадок, их своеобразной и духовной и физической красоты дает мне уверенность, что в основном я прав.

Май 1940 года

Как я иллюстрировал «Слово о полку Игореве»



«Слово о полку Игореве» — очень древнее литературное произведение. Оно было написано в 12 веке, когда Москва только-только зарождалась; центром Руси, ее столицей был Киев, вся Русь делилась на отдельные княжества, которые должны были подчиняться великому князю киевскому, но часто его не слушавшие и часто враждовавшие друг с другом из-за городов. Спорили о том, кто из братьев и родных старше, кто имеет право на лучшее место, собирались, делили между собой места, но часто, не договорившись, брались за оружие и решали спор битвой, шли войной брат на брата.

Русичи был народ рослый, сильный, живой и изобретательный в борьбе с природой, храбрый в защите своих границ от враждебных соседей. А это было необходимо, так как на юге лежали бескрайние степи, сплошь до Черного моря, а там с незапамятных времен кочевали разные народы; они городов не имели и переходили по степям со своими стадами с места на место, и когда у них накапливались силы, нападали на русские города и селения, жгли их, грабили, уводили жителей в плен и продавали пленных на берегу Черного моря, часто в очень дальние страны. Когда русские князья ссорились между собой, то половцам, так назывался один из этих народов, было выгодно, и они смело нападали на наши земли; но часто русские князья объединялись и шли в степи, и усмиряли половцев, и договаривались с ними, чтобы им на Русь не ходить и крестьян и города не грабить.

То, что рассказано в «Слове о полку Игореве», как раз касается половцев и борьбы с ними. Получилось так, что поход на половцев возглавил великий князь киевский; черниговский князь Игорь * почему-то не пошел в этот поход, а спустя некоторое время решил идти сам, с братом своим Всеволодом. Они были храбрые и смелые, и дружина у них была — один другого лучше; и они решились одни, без других князей победить половцев, но не осилили их и попали в плен, а дружина их была побита.

Это печальное событие взял автор «Слова», и, рассказывая о нем, он, с одной стороны, хвалит русских князей и воинов за их храбрость, за их геройство, и в то же время — горюет о том, что мешает им разрозненность, самовольство, злоба друг на друга, которая часто переходит в междоусобные войны и нападения. Все «Слово» направлено на осуждение раздоров и самовольства, на уговоры, чтобы князья были в согласии и в единстве.

Автор «Слова», возможно, был дружинником князя Игоря, и он очень, по-видимому, любил князя и его семью, но он еще больше любил свою родину Русь и, восхваляя храбрость Игоря и Всеволода, упрекает их в самовольстве.

Это содержание «Слова», но как все это написано? Я думаю, что трудно найти другое такое высокохудожественное произведение, особенно в древней литературе. Любовь к русским людям, любовь к родине и к родной природе делает для автора все, чего он ни коснется, живым; каждый город, каждая местность, каждая река, и море, и солнце, и ветер, и звери, и птицы, — словом, вся природа живет у него и не равнодушна к человеку, а либо любит его, либо враждебна, как поле, южные степи, земля незнаемая. И автор сам так горячо ко всему относится: чем-то гордится, чему-то радуется и о многом печалится.

Все это дает «Слову» высокую поэтичность, и автор, создавая свою песнь, так замечательно пользуется древним русским языком, так он у него звучит, что никакие переводы не в состоянии передать всей словесной музыки «Слова о полку Игореве».

Я давно работаю над «Словом». Эта книга, для которой я делал картинки или, как говорится, иллюстрировал ее, — последняя моя работа.

Для того чтобы вникнуть в содержание «Слова» и представить тог-

* Игорь был новгород-северским князем. Черниговским князем он стал уже после возвращения из похода (*Прим. ред.*).

дашних людей и их одежду и вооружение, я должен был прочесть древнюю летопись, где тоже рассказывается о походе Игоря, но не песней и не в стихах. Там рассказывается, в основном, что Игорь был ранен, и то, что он снял шлем, чтобы его узнавали свои воины и собрались вокруг него.

Затем я пошел в наш московский Исторический музей и стал смотреть там, что осталось от оружия, от одежды и от быта. Там есть старинные мечи и модель червленого щита, он большой красный, острым концом вниз и довольно тяжелый. Луки, стрелы и колчаны там несколько более поздние, но по ним можно представить, какие были тогда.

Тогда у нас был прямой длинный обоюдоострый меч, для защиты тела надевалась кольчуга и в то время такие же были по всей Европе; но отличием у нас был шлем: на Западе в это время был шлем, похожий на современный, с плоским верхом, а у нас — красивый островерхий; и кроме того, наш всадник был обязательно с луком и стрелами и конь у него легкий, степной, очень быстрый.

«Слово о полку Игореве» звучит, как песня; красота слов, складность повествования — все это я должен был передать в иллюстрациях, и в заглавных буквах, и в орнаментах — узорах, окружающих картинки; я должен был для этого познакомиться с книжными орнаментами и красивыми буквами древних рукописей.

Тогда книги еще не печатали, а писали от руки, и художник, который это делал, украшал книгу орнаментом, заставками и каждую заглавную букву делал по-новому, все красивее и красивее.

В нашей Ленинской библиотеке есть рукописный отдел. Там очень много рукописей разных времен и разных народов — нашего Союза и других государств. Многие из них очень красиво украшены орнаментами и цветными рисунками, а есть и совсем простые. Есть такие, по которым учился Петр Первый, будучи еще мальчиком. Там хранятся и древнерусские рукописи, и там мне их показали. Я собирал, срисовывал там украшенные буквы и книжные орнаменты двенадцатого века.

Надо сказать, что в древних русских книгах такое богатство орнамента, что конца нет его рассматриванию, и в разные века — в 12-й, 13-й и т. д., он меняется из века в век. В каждое время жил свой орнамент, были века, например, 17-й, когда в книжном орнаменте были главным образом цветы, яркие и цветные, а в 12-м веке, который был мне нужен, орнамент состоит из сложных переплетений и из зверей, которые дерутся друг с другом, проглатывают друг друга, переплетаются друг с другом. Буквы были тоже со зверями или людьми. Но в общем узоры орнамента были суровые и мужественные, соответственно времени, когда русским людям все время приходилось бороться и с природой, и с другими народами за свое существование.

Затем я стал рассматривать древние рукописи, рисунки, в которых есть, между прочим, и изображения битвы с половцами. Но, кроме того, мне нужно было представить людей, и я частично искал их в древних стенных росписях и иконах, где очень часто живописец передавал современных ему людей, где часто видишь простые суровые лица сильного характера, озабоченные и готовые действовать. Кроме того, смотрел изображения современных русских людей и старался встретить подходящих мне для моих героев — Игоря, буй тура Всеволода и других.

Так как это все происходило на юге, то и украинцы меня тоже заинтересовали.

Ну, а потом, сшив тетрадь наподобие книги, я в ней распределил текст, нашел места для всех иллюстраций, которые непрерывно вели рассказ, останавливаясь на главном, и нарисовал задуманные мной картинки, и орнаменты, и заглавные буквы. И когда и я, и издательство утвердили их, стал гравировать.

Тут стоит сказать о том, что гравюра по большей части ограничена в своих средствах черным и белым, даже серого у нее нет.

Все в гравюре состоит из черных пятен и штрихов. И казалось бы, что такими средствами можно изобразить только зиму, снег, черные деревья без листьев и, может быть, еще ворон. Но это не так. Художник разными штрихами и разными отношениями черного и белого стремится изобразить все цвета, все, что он видит в природе. Этому помогает в гравюре то, что если мы проведем один раз штихелем, то получим белую линию, но можем сделать и черную линию, очертив ее с двух сторон белым; и эти отношения черного и белого дают художнику большое разнообразие цвета. И так как изображаешь что-либо знакомое, то можно передать и как бы цвета предметов.

Белым штрихом на черном легко передать яркую молнию, блеск воды, мелькание освеженных листьев, блеск оружия и кольчуг. Легкими белыми штрихами можно передать туман, идущий от реки, и воздух, заслоняющий от нас далекие предметы.

Передавая живые лучи солнца, их движение, перемешиваешь белые и черные линии, и они как бы шевелятся.

Черным пятном штриха передашь и мрачную тучу, и темную зелень дуба, и масть коня, и плащ воина, и темно-красное знамя. И если приглядеться, то видишь, что черное и белое все время кажется разным — то тяжелым и грузным, то легким и воздушным.

Для этого делаются такие доски из очень крепкого дерева, которое называется самшит и растет на Кавказе. Доски особенные: они торцовые, то есть ствол дерева пилится поперек на кружки толщиной в 2,5 сантиметра; им придается прямоугольная форма, и из этих кусочков склеивается доска какой нужно величины. На нее наносится рисунок в обратном положении, так что приходится проверять его в зеркало. Рисунок наносится черной тушью и затем покрывается тушью же, но разбавленной, так что рисунок виден, но вся доска более или менее темная. Затем особыми ножичками, которые называются штихелями, режешь или гравируешь все штрихи, которые тебе нужны. Когда после накатаешь валиком краску и оттиснешь на бумагу, то все, что осталось на доске выпуклым, на бумаге будет черным, а всякое углубление будет белым. Ножички, штихеля — разного размера и формы, и могут проводить на доске разные углубления. Они как бы пашут доску, и на простой доске они вдоль слоя давали бы стружку, а поперек — только драли бы дерево, а на торцовой доске они во всех направлениях дают стружку и, следовательно, белую линию.

Оттого, что доску покрываешь тушью, она получается довольно темная, и постепенно из этой темноты как бы вытаскиваешь все, что хочешь изобразить, и это очень интересно: темная доска позволяет как бы угадывать, что там в темноте, и таким способом идти дальше и дальше в

глубь доски. Гравируешь в увеличительное стекло, так как в книге часто бывают мелкие изображения, а их было бы трудно сделать без увеличительного стекла.

Когда приступаешь к какой-либо книге, то трудность прежде всего состоит в том, чтобы передать художественный характер того произведения, которое иллюстрируешь, — стиль. Пушкина нужно иллюстрировать по-пушкински, Гоголя — по-гоголевски, Горького — по-горьковски. Каждого автора и каждое произведение нужно, поняв их характер или стиль, соответственно этому по-разному иллюстрировать. Но нельзя думать так, что раз «Слово» произведение двенадцатого века, то я возьму и точно подделаю книгу под то время, как она тогда писалась. Нужно вникнуть в характер произведения, понять его и тогда уже передавать в своих рисунках; не буквально копировать все те заставки и концовки, заглавные буквы и иллюстрации, а вчитаться в текст, восхититься им и понять и оценить его, как сможет оценить современный человек, живущий в Москве в двадцатом веке в социалистическом государстве. Эта трудная задача облегчается тем, что в «Слове» мы имеем высочайшее художественное произведение, захватывающее нас, и то, что любовь к родине русского человека 12-го века отвечает нашим чувствам, и делает нам близкими все это произведение и его героев.

Книга всегда начинается титулом — это первая страница, на которой пишется все, что касается книги: автор, название, издательство, год. На ней может быть и изображение. У меня на титуле только название. Имя автора мы бы поместили, но, к сожалению, не знаем. А об издательстве сказано раньше. Напротив этой страницы помещается картинка, которая по своему содержанию относится ко всей книге. Я поместил тут автора «Слова». Он воин, он в кольчуге, но он с гуслиями; он пел песни и играл на гуслиях воинам и князьям русским, а сейчас говорит им о народной беде: о том, что делают половцы, о пожарах и о бедных женщинах, оплакивающих своих близких, и указывает в сторону этих женщин на титуле, там, кроме того, — оружие, и знамя, и летящие соколы, соколами называют храбрых и смелых людей.

Дальше картина изображает начало похода. Затмение, Игорь говорит к войску и зовет идти к Дону, на половцев. Я слышал упрек, что так в поход не ходили; и действительно, идти длинный путь в кольчуге и шлеме было бы невозможно; кто нес это в заплечном мешке, кто вез навьюченным на лошадь, кто — на телеге. Но характер «Слова», его поэтичность требовали изображения воинов, готовых к бою; ведь и сам автор, описывая воинов князя Всеволода, говорит, что они в полном вооружении.

Форма иллюстраций в этой книге получилась длинная, в разворот на две страницы, из-за того, что левая страница содержит древний текст, а правая — перевод, и они обе рассказывают об одном и том же.

Я, делая эти иллюстрации, радовался, что они такие длинные, на две страницы. На них было гораздо легче нарисовать войско, которое движется, строится в полутьме затмения, кони тревожатся, воины их сдерживают и сами тоже насторожились, слушая Игоря. Это же помогло и в других иллюстрациях.

Вторая картина — это первая битва. Тут, как рассказывает летопись, главным образом молодежь на конях напала на половцев и побила их.

Третья картина на двух полных страницах изображает тяжелую битву, когда половцы собрали все свои силы и окружили русских воинов, оттеснили их от воды, многих перебили, Игоря ранили. Буй тур Всеволод сильно бьется, и половцы не могут стоять против него, но их все больше и больше, и наши защищаются кто мечом и щитом, а кто и просто топором. Тучи идут и молнии сверкают, стрелы летят, падают воины в степные травы, но русичи еще держатся у своего знамени. Орнамент вокруг картины говорит о том, что соколов опутали и взяли в плен.

Каждая картинка имеет свои трудности, но эта, как центральная, изображающая главное событие, пожалуй, была самой трудной. Прежде всего нужно было изобразить главных героев: Игоря, который смел, горяч и, может быть, даже опрометчив, все берет сильно к сердцу — и победу, и поражение, и плен; буй тура Всеволода — более простого по складу, который, все забыв, бьется до последнего с врагами.

Кроме того, изображая битву, художник должен добиться впечатления, что много народу участвует с той и другой стороны, а ведь нельзя же буквально нарисовать тысячи на одной картине, и необходимо сравнительно немногими людьми передать множество.

Четвертая картина — в Киеве; Святослав, великий князь киевский, узнал о поражении и пленении Игоря и со слезами говорит сидящим перед ним князьям и воинам о том, до чего доводят своеволие и ссоры князей. Они все по-разному слушают его: некоторые сердятся, другие признают, что виноваты, иные хотели бы сейчас же идти биться с половцами. Князья разные по типу. Тут есть и галичане, и рязанцы, и из Новгорода, Полоцка. Мне тут пригодился собранный мною материал.

Автор «Слова» вложил в речь Святослава свои мысли: мысли патриота, любившего свою родину, о том, как ее защитить, и по этому поводу приводит много различных примеров из тогдашней жизни.

Пятая картина — это плач Ярославны: раннее утро, солнце встает, туман постепенно уходит, со стен Путивля далеко видны река, леса, ветер гонит облака. И тоскующая по мужу Ярославна обращается и к солнцу, и к ветру, и к реке и просит их помочь Игорю и его воинам, верно думая, что с ними несчастье и что мучает их жажда и усталость в далекой степи.

Шестая картина — бегство Игоря. Игорь с помощью половца Овлура бежал из плена; они заморили коней, и вот сел Игорь немного отдохнуть на берегу Донца, это уже не дикое поле, не неизвестная земля, а родная, идущая от нас река, и она, как родная, разговаривает с Игорем, приветствует его, утешает его, и он ей отвечает с глубоким чувством, как переживший и победу и поражение, и плен и освобождение, говорящий к родной реке.

В этих двух картинах особенно важно было изобразить природу, природу русскую, живую, которую и мы любим и знаем; и чтобы эта природа почти буквально вела бы разговор с Ярославной и Игорем. Тут художник может и должен заставить зрителя вспомнить, что и он был в таких местах и, может быть, почти разговаривал, так же как Игорь или Ярославна, только по другому поводу. Наши воины Отечественной войны так же разговаривали, хотя бы с Волгой, и она им отвечала.

Последняя картина — как бы концовка — возвращение Игоря. Все рады, все веселы.

Все это заключено в переплет, на котором яркими цветами и золотом изображены воины, стерегущие границу. Они смотрят вдаль, остановили коней. Кони горячатся. У переплета другой язык, более яркий, чем у картин внутри книги; как бы более возвышенный, но в то же время очень краткий. На переплете художник должен в немногом сказать основное про содержание и в то же время дать книге одежду. В переплете красота очень важна. Необходимо, чтобы он был красив.

Текст сопровождается фигурными буквами и картинками на полях. Они так же мимолетны, как и упоминания в тексте о гусях и лебедях, об орлах и волках, о бедных русских женах и бегстве Игоря. Мелкие картинки на полях и буквы сопровождают весь рассказ и должны соединить всю книгу в одну песню.

И я хотел бы, чтобы было так, как говорится: «из песни слова не выкинешь»; так бы и у меня, в моей книге, которую я сделал из картинок, орнамента и украшенных букв, нельзя было бы ничего выкинуть. Добился ли я этого — это вам судить.

16 сентября 1953 года



Квинтет Дмитрия Шостаковича

Я слушал его не раз в исполнении молодых музыкантов — студентов Института им. Гнесиных.

Это произведение, как и все творчество композитора, очень интересно. Особенно нравятся мне лирические эпизоды квартета. В нем есть одна часть, где мелодию начинает первая скрипка. К ней присоединяется вторая, затем альт и вступают, наконец, все участники ансамбля. Мелодия, может быть, и не буквально русская, но форма запевки и хора звучит здесь очень по-русски.

Интерес к этой вещи, да и красивая группа участников и их ритмичные движения заставили меня в свое время взяться за гравюру «Квинтет Дмитрия Шостаковича».

Кроме того, я давно хотел поработать над серией гравюр на темы культурно-художественной жизни Москвы. Это интересно для изобраа-

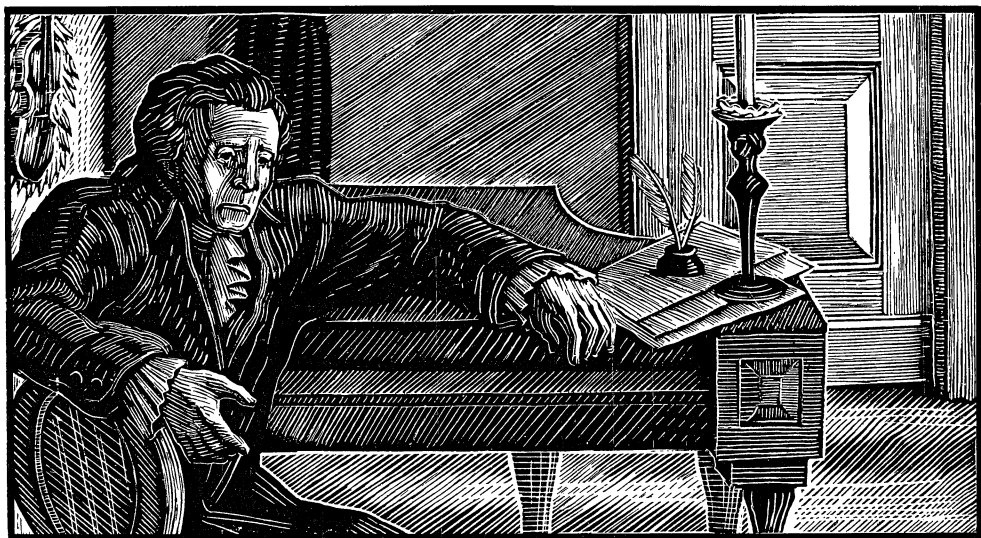
жения и в то же время закрепит какие-то живые образы нашей повседневной жизни.

Я мало занимался станковой гравюрой: у меня была только «Самаркандская серия». А сейчас я хотел бы поработать над московскими сюжетами, награвировать выступления музыкантов, наших выдающихся чтецов и т. п.

Музыкальную тему я взял для одной из последних работ — гравюры на линолеуме, изображающей пианистку Марию Вениаминовну Юдину в Большом зале консерватории исполняющей Бетховена.

Я довольно часто ее слышал и зарисовывал на репетиции; я старался в гравюре передать мужественное исполнение Марии Вениаминовны и характер бетховенской музыки. Положение рук характерно для сонаты № 32 Бетховена. Поэтому я так и назвал мою гравюру.

29 декабря 1957 года



О работе над гравюрами к «Маленьким трагедиям» Пушкина

Я был счастлив, что мне в Гослитиздате предложили заявить любую тему и выбрать любой формат. И я взял «Маленькие трагедии» и формат выбрал такой, как выставлен здесь.

Я уже однажды делал «Маленькие трагедии», но делал их в трехтомнике Пушкина, в маленьком формате и делал только заставки и концовки. Но, тем не менее, я сейчас воспользовался некоторыми чертами, которые были там и в «Пире во время чумы», и в «Дон Гуане». Некоторые детали я перенес в новые решения.

Работаю я так. Прежде всего я делаю макет и намечаю места иллюстраций, рассчитываю текст, как он у меня ляжет. Мне нужно было его разместить так, чтобы все шмуцтитуды были на правой стороне. Таким образом, чтобы все движение в книге внутрь книги было бы через эти титулы.

Прежде всего я сделал главный титул. Его я сделал несколько вариантов — более пышные и более простые. И мне хотелось туда включить цветы. Я вообще люблю цветы в композиции. Но тут получилось так, что цветы, собственно, не было смысла вводить ни для «Скупого», ни для «Дон Гуана», ни для «Моцарта и Сальери», ни для «Пира во время чумы». И я отверг эти решения и сделал более простое решение, где были лавр и кипарис.

Когда решаешь титул, где, в сущности, очень немного изображения, а много белого, то очень важно, чтобы все это белое жило, чтобы все белое было бы пластично. Поэтому все, что входит туда, буквы и виньетки, должно очень активно относиться к этому белому.

Поэтому кипарисовые ветки почти сели в этом белом, и белое вокруг них поднимается, а лавровые ветки дают воздух.

И буквы я также взял постепенно утончающиеся к концу слов, так что они как бы больше и больше входили в белое и белое все больше и больше поднималось.

Лавром и кипарисом я пытался выразить всю суть «Маленьких трагедий». Лавр и кипарис там лежат и как бы невольно складываются в венки — венок лавровый и венок кипарисовый.

Титул и шмуцтитулы, следующие дальше, характерны тем, что в них очень много белого, в них изображение очень мелкое и буквы небольшие. Поэтому вся композиция состоит в том, что надпись сочетается с более темной небольшой фигурой. Это такие остановки в книге, которые ведут читателя внутрь книги.

При этом важно было то, что каждую маленькую трагедию я начинаю длинной горизонтальной иллюстрацией. [...] У меня таким образом устанавливается в книге горизонтальное движение, которое проходит опять же через всю книгу.

И, делая форзац, я тоже сделал его горизонтальным. Таким образом он ответит у меня на этот момент книги.

Иллюстрации почти для всех «Маленьких трагедий» я делаю более горизонтальными, чем вертикальными, кроме «Моцарта и Сальери» — там я делаю вертикальные иллюстрации.

Мне нужно было как-то отличить одну вещь от другой, и мне казалось, что к «Моцарту и Сальери» более подходят вертикальные иллюстрации, а к остальным «Маленьким трагедиям» более подходят горизонтальные иллюстрации.

Вообще я должен сказать, что горизонтальные иллюстрации гораздо легче компоновать, а вертикальный формат труднее наполнить композицией, так как горизонтальное выражение земли, пола труднее выразить вертикально.

Суть литературных произведений Пушкина заключается в следующем: каждая вещь трактует о страсти, и эта страсть пытается себя возвеличить, возвысить, как бы приукрасить. Так в «Скупом рыцаре» — скупой, но рыцарь! Так в «Моцарте и Сальери», где убийца объясняет свое поведение любовью к искусству! Так в «Дон Гуане», где является Deus ex machina — эта статуя командора, и кончает все. А в «Пире во время чумы» не так. Там Пушкин пытается освятить смерть, и в гимне Председателя заключена очень высокая идея и очень светлая идея, что:

Все, все, что гибелью грозит,
 Для сердца смертного таит
 Незъяснимы наслажденья —
 Бессмертья, может быть, залог!

Должен сказать, что я не доверил оформление одним иллюстрациям. Мне казалось, что книга вся полна потоком страсти, и мне трудно было бы отдельными иллюстрациями передать это движение. И я взял и ввел маски. В каждой вещи я делал маски у линейки наверху: маски Альбера и Ивана, Барона и Жида; Дон Гуана и Командора, Лауры и Доны Анны; и в «Пире во время чумы» — Девушки и Смерти и других персонажей «Пира».

Начинал я со «Скупого рыцаря». «Скупого рыцаря» было проще делать, чем все остальные трагедии, потому что там более простые люди, более простые страсти. Там люди шестнадцатого века, которые очень простыми страстями обуяны — жадностью! Ведь и Альбер, собственно, тоже по-своему жадный, по-своему думает только о деньгах, но иначе, чем отец. И вот этих жадных людей, в том числе и Жида, более просто было изображать.

В первой иллюстрации я в башне изобразил лежащим Альбера, жалующегося на отсутствие денег, указывающего на разбитый шлем, и Ивана, который с ним беседует и вспоминает, как Альбер сбросил противника, вышиб его из стремян.

Между прочим, Ивана я взял пожилым, хотя можно было изобразить его юношей. Но мне изобразить двух юношей не хотелось. Я взял его пожилым и наградил (да это и по Пушкину) таким скептицизмом и иронией. Поэтому, когда Альбер говорит: «Повесить его!», Иван отвечает: «Да, да, повесить!», а сам верит в то, что совсем не повесят.

Когда Альбер кричит: «Повесить!» и протягивает руку, тут было трудно мне, потому что стоящие двое — Иван и Жид — читались подряд от Альбера: Альбер, Иван и Жид.

А мне нужно было читать так: Альбер, Жид и третий, стоящий в промежутке, Иван.

Мне кажется, что мне это удалось, хотя сперва не выходило.

Потом в подвале Скупой рыцарь зажигает все свечи и празднует — он действительно властитель! Все для него возможно. Он наслаждается покоем этого золота, его блеском, и ничего он не хочет делать, но мечтает о власти, о своем могуществе.

Самой трудной из вещей была для меня трагедия «Моцарт и Сальери».

Некоторые люди возражали против моего Сальери. Между прочим, у меня был портрет Сальери, правда, уже стариком, — мелкие черты лица и вообще такое незначительное лицо.

Мне этим портретом воспользоваться почти не удалось. Я взял только у него ту черту, что у него безбровые глаза.

Он сидит задумавшись. Важно и то, что он руками тоже «рассуждает», и здесь можно вспомнить, что он «придал беглость» пальцам.

Между прочим, в интерьере, в двери и в клавесине я старался передать некоторую музыку — холодную, объективную музыку, которую проповедовал Сальери.

Затем иллюстрация, где играет Моцарт, а Сальери слушает и плачет.

Относительно этого Сальери я говорю, что он плачет, а мне говорят, что он плачет, но крокодиловыми слезами. Я говорю — да, но ведь он и должен крокодиловыми слезами плакать, потому что он плачет, радуясь, что он убил. Наконец-то решился и убил!

Так что в этом смысле, если взять всю книгу, то наибольший злодей в этой книге — Сальери.

«Дон Гауна» нужно было более цветно, более ярко решать. Я пытался это сделать и в ужине у Лауры, и в дуэли Дон Гуана с Дон Карлосом, и в других, особенно в последней иллюстрации, где упала на пол Дона Анна.

Между прочим, в иллюстрации тоном очень существенно как бы взвешивать цвета переднего плана светлым или даже просто белым пятном заднего плана.

Например, в ужине у Лауры я делаю так, что более или менее темная спина по вертикали подкладывается светлой фигурой. И таким образом первый план у меня взвешивается, делается более конкретным и о него можно опереться.

То же самое в третьей иллюстрации, где светлое пятно — это Лаура, лежащая на кровати.

Между прочим, в той иллюстрации, которая изображает дуэль, мне очень важно казалось то, что я на первый план поместил натюрморт — стол с остатками ужина, еще посуду не убрали. И таким образом первый план подчинялся главному — второму плану. И в то же время в такое трагическое происшествие вводился прозаизм. Мне казалось, что это интересно.

В сцене на кладбище, где Дон Гуан объясняется в любви Доне Анне, мне, во-первых, было интересно то, что у меня Дона Анна в первом варианте, в первом эскизе стояла на коленях, но фигура была вертикальная. И вот, когда я ее наклонил, то это для меня почему-то было очень важно. Таким образом я как бы ввожу движение самого пространства. Я как бы смотрю на Дон Гуана прямо, а на Дону Анну уже смотрю наклонно. У нее как бы своя наклоненная вертикаль.

[...]

Я уже говорил об иллюстрации «Ужин у Лауры». Там я беру друг под другом фигуры: внизу спины, сверху фасы, и таким образом их сопоставляю. Фасы светлые, а спины темные. Сама Лаура блистает белизмой и таким образом подпирает все.

То же самое и во второй иллюстрации с Лаурой. Там Лаура повалилась на кровать, заткнула уши и не хочет слышать ничего. Я говорю о сцене дуэли. Они дерутся, и Дон Гуан убивает Дон Карлоса.

Я думал, что нужно было изобразить так, что они дерутся. Но до того быстро Дон Гуан убивает его по пьесе, что нельзя изобразить, что он сопротивляется и так далее. Дон Карлос, как горячий человек, сразу напоролся, а Дон Гуан, когда Лаура упрекает его, говорит: «Что делать? Он сам того хотел». Так что это такой даже наивный человек.

[...]

Должен сказать, что я иногда говорю то, что я потом увидел, а не раньше. Я так и не делал нарочно, а это получилось так. А затем уже я сообразил, что именно этим соединяется или сочетается что-нибудь.

[...]

Дальше идет «Пир во время чумы».

«Пир во время чумы» я кончаю большой иллюстрацией. Вся книга кончается, таким образом, большой иллюстрацией вразворот.

Я вообще люблю такую композицию, которую можно на двух страницах делать с разрывом, потому что пространство здесь гораздо больше изображается, чем даже в цельной вещи. Этот разрыв, белый промежуток, делает вещь гораздо более пространственной.

Здесь я беру отчасти ту же композицию, что я раньше брал в трехтомнике. Только там она была заставкой, а тут в полный разворот.

Здесь Председатель, который поет гимн, затем Молодой человек, затем Луиза, Мери, тут же и еще разные люди. Один увлекается главным образом едой, а другие слушают Председателя, одобряют, или не одобряют, или приходят в ужас. Девушка оборачивается и смотрит, куда уехала телега с мертвецами.

И тут маски. Больше всего масок в этой вещи.

Я забыл сказать, что маски были и в «Дон Гуане». И надо сказать, что в «Дон Гуане» мне очень трудно далась Дона Анна. И до сих пор не знаю, правильна она или нет.

Лауру проще было делать, а Дона Анна взята у меня для контраста с Лаурой. Лаура — боевая, смелая, волевая, решительная, а Дона Анна — нерешительная, слабая.

Маску Дон Гуана я сделал серьезной. Мне казалось, что он мог задуматься.

Должен признаться, что очень трудно мне всюду делать похожего Дон Гуана или Дону Анну, или Лауру, или Сальери. Найдешь тип, увлекаешься и начинаешь... Вот, например, Сальери задумавшийся — это одно, а Сальери плачущий — это другое совсем. И как их свести, чтобы они были похожи в начале и в конце, чтобы это был как бы один человек — мне это очень трудно, так что в этом смысле у меня, может быть, и не всегда выходило.

А в «Пире во время чумы» маски играют очень большую роль. Там, в сущности, основное — это Девушка и Смерть. И концовка там — это факелы, лопата и розы. Факелы — это тогдашняя дезинфекция, лопата — это лопата, а розы нужно было сделать так, чтобы они возможно глубже были (это красные розы) и своими цветами углубляли бы всю вещь.

И тут вы опять можете заметить, что я кладу черное наверх — черный факел, а под него подкладывается белая лопата и более светлый факел и так далее, то есть таким образом строишь цвет.

Могу еще добавить, что я задумался насчет переплета. Переплет мне очень трудно сделать. Мне почему-то кажется, что переплет должен быть розовым. И как сделать, чтоб розовый переплет был серьезен и даже страшен?

Я вожусь в издательстве, чтобы мне показали, какие у них есть розовые.

Я не знаю, что вам еще сказать. Если вы спросите, я скажу.

— Бывает ли так, что Вы перерезаете по несколько раз одну и ту же доску?

— Бывает. Вот эскиз последней иллюстрации к «Дон Гуану», где Дона Анна сидит в кресле, а он машет рукой. Я награвировал ее, а потом

награвировал ту иллюстрацию, где она лежит уже на полу. Между прочим, ту иллюстрацию, где она лежит уже на полу, я взял из первого варианта, из маленьких иллюстраций. И все остальное я взял соответственно этому. У меня здесь особую роль играет черный цвет: ее дал в черном платке, черном платье и так далее, но все это разный черный цвет.

— А печататься издание будет прямо с досок?

— Нет, гальвано.

— Так же плохо будет напечатано, как все прошлое?

— Но почему? Сейчас получается неплохо.

— Кто-то до этого еще делал гравюры к этим произведениям Пушкина и трактовал эти образы как-то по-своему. Мне интересно, как Вы раскрывали эти образы?

— Я видел довольно много иллюстраций к «Пиру во время чумы». Но я с ними был не согласен. Там по большей части изображали такую золотую молодежь. А я сделал иначе. Это, во-первых.

А во-вторых, вы знаете, что «Моцарта и Сальери» делал Врубель. Его я не смею критиковать. Но старался даже не смотреть последнее время, как он делал, чтобы не подражать ему.

— Владимир Андреевич, когда Вы гравируете или компоуете, какой из этих процессов отнимает больше времени или они равноценны?

— Компоновать легче всего. Если взять эти рисунки и с помощью рентгена выявить все, что там было, то вы увидели бы несколько композиций — штук до десяти в каждой. Но я обычно не делаю отдельно вторую композицию, третью и четвертую, а на том же листе, пока бумага терпит, я стираю и делаю снова.

Но в общем мне кажется, что компоновать гораздо легче, чем резать. Резать тоже, конечно, очень увлекательно, но там дольше.

Сейчас я режу форзац. Это физически очень трудно такой громадный форзац резать. Но, в то же время, пока режешь, режешь чисто технически, приходят мысли и подсказывают — что-то, наподобие того, как скульптор рубит из камня и камень подсказывает ему форму. Так и тут.

— Тут разные исторические эпохи и разные страны. Когда Вы над этим работаете, Вы просто по памяти стараетесь восстановить, что это — Испания шестнадцатого века, а это — Англия, это — Шотландия, или Вы смотрите какие-нибудь источники? Скажем, «Моцарт и Сальери», восемнадцатый век, — мебель, кресла и так далее. Как это у Вас происходит?

— Кое-что смотрю. Как раз для последних иллюстраций к «Дон Гуану» и у Лауры, к ее будуару, так сказать, мне нужны были особые орнаменты. Я пользовался некоторыми материалами по Испании и то, что мне нужно было, находил.

Когда делаешь какую-то вещь, мне кажется, что не нужно очень заострять те костюмы, которые тогда были, со всеми их странностями. Так и тут стараешься не очень подчеркивать это. Ну, шестнадцатый век так шестнадцатый. Должен сказать, что у меня Скупой рыцарь в костюме шестнадцатого века, а Альбер, пожалуй, в костюме пятнадцатого века. Но я к этому не придирался.

Если больше вопросов нет, разрешите мне на этом пока закончить.



Об иллюстрациях к «Эгерии»

Эту серию я делал в 20-х годах. Это иллюстрации к роману П.П.Муратова «Эгерия». Роман, чем-то похожий на Анатоля Франса, назван «Эгерией» по имени нимфы, с которой беседовал Нума Помпилий, первый римский царь. Он с ней советовался. Внизу фронтисписа я мелко изобразил этот момент. В романе роль Эгерии играет дама, окруженная ухаживателями.

Иллюстрации включают фронтиспис, на котором изображены все действующие лица, четыре заставки и четыре концовки. [Действие] первой главы происходит в Риме; вторая [иллюстрация] — «Карета в Апенниннах»; третья — «Дуэль», тоже в Италии; четвертая — «В лодке», в Стокгольме.

В этих гравюрах я увлекался контрастом белого с серым. Мне кажется, что всякое пятно оптически заменяется белым пятном и организует движение от белого к серому. Вот этим я и воспользовался для композиции, особенно во фронтисписе. Но и в других гравюрах тоже.

Стоит, глядя на серое, двинуть глаза, как обнажается белое той же формы.

[Нач. 1963 года]





О том, как я оформлял «Бориса Годунова» Пушкина

Получив задание оформить трагедию Пушкина «Борис Годунов», я прежде всего обратился к статье Белинского о трагедии Пушкина «Борис Годунов» и должен сказать, что не совсем согласен с ним. Он считает, что вообще в русской истории не могло быть героев трагедии и что, если считать, что трагедия заключается в раскаянии Бориса, то это слишком мелко для трагедии. На самом же деле трагедия заключается в том, что народ, в сущности, не признает Бориса царем, не любит и отвергает его. Таким образом, народ становится героем трагедии и главным лицом всего произведения. Это я и хотел выразить в своих иллюстрациях. В этом и должен был сказаться стиль вещи. Сложное отношение Бориса к окружению, к народу, его властность и приниженность, разумность и жестокость.

Очень лаконичный переплет. В нем я употребил печатный орнамент годуновского времени; за ним следует узорный орнаментальный форзац (оборот переплета, разворот, следующий за переплетом непосредственно. Часто он бывает цветной, иногда орнаментальный, иногда изобразительный); затем фронтиспис — общая иллюстрация для всей книги, передающая как бы душу книги, в данном случае — портрет автора, портрет Пушкина с пером в руке; и титул — название вещи и автора; заставка на титуле изображает мужика на амвоне, и там же Гаврила Пушкин, так что Александр Сергеевич как бы смотрит в глубь истории, на своего предка. Я сделал обстоятельный портрет, а титул — легкий, воздушный.

Прежде всего иллюстрация обставляется обстоятельствами времени и места, костюма и т. д. И, между прочим, более частным обстоятельством света, освещения. Все эти обстоятельства работают на вероятность и достоверность события. Между прочим, как раз обстоятельства света как более частные необходимы в психологическом произведении. Поэтому я следил за светом и часто подчеркивал частный случай света, например контражур: когда предметы заслоняют свет, ты смотришь на

свет сквозь главных действующих лиц. Изображение в психологическом произведении как бы более натурально, поэтому в данном случае необходимо обстоятельство света.

В трагедии мне нужно было рассказать о Борисе Годунове, а также о Лжедмитрии. Я взял страничные иллюстрации. Из них прежде всего разворот — воцарение Бориса; потом — Пимен, монолог Бориса; малый разворот — корчма; Борис у детей; сцена у фонтана; потом разворот — Борис и Юродивый; смерть Бориса; сцена у Лобного места — малый разворот; и в конце концовка — «Народ безмолвствует».

Самый ответственный разворот был Борис и Юродивый — кульминационный момент всей трагедии, поэтому я выбрал разворот, одну из самых больших иллюстраций. Здесь Борис, обвиняемый Юродивым в присутствии народа в преступлении, не оправдывается, а подчиняется обвинению. Тут надо сказать, что изображать Бориса, его смятение было трудно. Помогли как аккомпанемент лица бояр, и гневные и недоумевающие, и ритм шапок, делающий фриз из лиц, некий ритмический ряд. Народ смотрит недоумевающе то на Юродивого, то на Бориса, слепой слушает и не верит ушам, стрельцы тоже недоумевают.

Из трудных страничных иллюстраций были еще — монолог Бориса. Здесь мне что-то дало, что я поместил фигуру Бориса у самой рамы. Затем — смерть Бориса. Ее выразить довольно трудно. Он умирает и говорит с сыном.

Довольно значительны для иллюстрирования трагедии получились малые развороты — корчма и сцена у Лобного места.

За материалом я обратился к современному Годунову писателю Ив[ану] Мих[айловичу] Катыреву-Ростовскому. В древней письменности был очень распространен словесный портрет, и часто мы имеем и лаконичное и выразительное описание какого-нибудь лица. Прямо удивляешься выразительности. У Катырева-Ростовского, который жил во время Бориса, видался с ним, есть портреты всей семьи Бориса, и Гришки, и Шуйского. К Борису Годунову он пристрастен, он его превозносит, так что портрет его не конкретный, а отвлеченно-изобразительный. О Ксении, дочери Бориса, он очень ярко пишет:

«Царевна же Ксения, дочь царя Бориса, девица сущи, отроковица чюдного домышления, зелною красотою лепа, бела велми, ягодами румянна, червлена губами, очи имея черны велики, светлостию блистая; когда же в жалости слезы изо очию испущаше, тогда наипаче светлостию зелною блисташе; бровми союза, телом изобилна, млечною белостию облянна, возрастом ни высока, ни ниска; власы велики имея черны, аки трубы, по плечем лежаху. Во истину во всех женах благочиннейша и писанию книжному навична, многим цветуще благоречием [...]»

Таким образом, Ксения для меня становилась совсем живой.

Затем портрет Григория, его многие описывали. Но вот у того же Катырева-Ростовского: «Рострига возрастом мал, груди широки имея, мышцы толсты; лице же имея не царского достояния, препростое обличие имея, и все тело его велми помраченно. Остроумен же, паче и в научении книжном доволен, дерзостен и велеречив велми, конское рыстание любляше велми, на враги своя ополчителен, смел велми, храбрость и силу имея, воинство же любляше».

И, наконец, Василий Шуйский, который много раз фигурирует в этой трагедии:

«Царь Василий возрастом мал, образом же нелепым, очи подслепы име; книжному почитанию доволен и в разсуждении ума зело смыслен; но скуп велми и неподатлив; к единым же тем тщание имея, которыя во уши его ложное на люди шептаху, он же веселым лицом сих восприимая и в сладость их послушати желаше, и к волхвованию прилежая».

Все это служило мне материалом, и на основании его я искал и создавал типы, нужные мне.

Для Бориса Годунова я взял красивое и выразительное лицо, выдававшее тюркское происхождение.

Наряду с большими иллюстрациями я сделал много мелких иллюстраций в тексте, изображающих разные моменты. Чудов монастырь, крестный ход, разговор Шуйского с Воротынским и монолог Григория. Потом — Шуйский с Пушкиным и Шуйский у Бориса; затем — Лжедмитрий с Курбским, он же с поэтом и он же с пленным.

Потом изображение поляков, Мнишек и Вишневецкий. Бегущие русские воины, их спор с Маржеретом; разговор Бориса с Басмановым; лагерь Басманова, Басманов и Пушкин; словом, много иллюстраций, передающих разные моменты.

Через всю книгу проходит образ Бориса, начиная с воцарения и кончая смертью. И через всю книгу проходит образ Лжедмитрия, начиная с иллюстрации беседы с Пименом и кончая сценой с пленным. Важное место занимает Шуйский, начиная с разговора с Воротынским в большом развороте, где он отрывается от своих слов, и кончая сценой в думе, где он слушает рассказ патриарха.

У Пушкина вся вещь состоит из картин, почти равнозначных. Это придает всей трагедии некоторое эпическое звучание. Это прежде всего история. Но самое важное действующее лицо — это народ. И Пушкин характеризует его сложность, и противоречивость, и, в известном смысле, — чистоту. Он (народ) перед Новодевичьим толпой стоит, надеясь, что Годунов его выручит. Народ описывается и в сцене у Лобного места, где он загорается желанием отомстить Годунову. Воины бегут и говорят Маржерету, что они не могут идти против царевича, они-де православные. Концовка изображает — «Народ *безмолвствует*», когда он видит какую-то историческую несправедливость.

Пушкин составил трагедию из картин. Я самовольно расчленил эти картины как бы на шесть сцен и выделил некоторые иллюстрации, которые начинали эти сцены как анкеты или заставки. Это помогло мне оформить всю книгу, так как расчлененное легче свести к цельности.

Большие и малые иллюстрации я сопроводил орнаментом, пытаюсь передать в нем подоплеку того, что происходит, стараясь ритмом и сюжетом орнамента передать трагедию — как в смерти Бориса, легкомысленный польский характер — как в сцене у фонтана, или суровость — у Пимена и т. д.

Вот так я оформил всю книгу.

Надо сказать, что орнаментальная передача темы подобна музыкальной. Иногда непонятно, чем передается то, что нужно.

Сказать словами трудно.



О «Новогодней ночи»

Сюжет «Новогодней ночи» относится к началу революционных лет. Благополучный гражданин Кирилл Павлович просыпается от послеобеденного сна, и описывается новогодний вечер. Он, Кирилл Павлович, с женой и дочерью, в семейном кругу встречает Новый год. У дочери Маши есть жених — прапорщик. Он в это время везет на расстрел под конвоем нескольких красных. Среди них и герой — Долгих, и среди них есть еще очень экспансивный человек, приходящий в отчаяние; но, когда они приезжают на место, он как отчаявшийся бросается на прапорщика и на конвой, вырывает винтовку и, устроив суматоху, дает возможность всем разбежаться. Часть бежит в поле, где их видно на снегу, и их перестреляли. А Долгих бежит в другом направлении, к какому-то зданию, ему удастся уйти. Но он ранен пулей вдогонку. После долгих мытарств он решается зайти к Кириллу Павловичу, с которым он был немного знаком, и Маша ему отворяет и принимает его. А утром Кирилл Павлович умоляет его уйти, он боится. Ему приходится уходить. Маша наряжает его в пальто, в шапку и помогает выйти. Они садятся на извозчика, но потом у них не оказывается денег, и она платит извозчику часами, чем вызывает подозрение. Но в конце концов Долгих попадает к белым в госпиталь. Маша там работает сестрой. И наконец она ему сообщает, что красные входят в город.

Вот и вся история. Очень интересно Спасский пишет. Он описывает какую-нибудь вещь, ее не называя, называет только в конце, и ты удивляешься, что он изобразил ее верно. И так всюду.

Я, когда иллюстрировал эту вещь, решил дать людей решительней, чем в других иллюстрациях. Они своей формой более грубы. Это ночь, и трагическая ночь, поэтому силуэты людей в иллюстрациях складываются из простых объемов и обрезаны, тем самым как бы придается им осязательность. Например, в изображении прапорщика [на коне] голова и ноги лошади обрезаны, и это как бы дает запах лошади, до того изображение осязательно. И так всюду.

[Май-июнь] 1963 года



Как я оформлял «Рассказы о животных» Л. Толстого

Давно, еще в издательстве «Academia», мне привелось оформлять маленькие рассказы о животных Л. Толстого, не кого-нибудь! Нужно было быть сугубым реалистом, и иллюстрации должны были быть особенно реалистичными. Надо сказать, что я даже мысленно не брался иллюстрировать его работы. Толстой описывает своих героев зрительно, так что иллюстрация как будто не нужна — повторяет то, что сделал Толстой. Вот, например, его описание Долохова в романе «Война и мир»:

«Долохов был человек среднего роста, курчавый, и с светлыми, голубыми глазами. Ему было лет двадцать пять. Он не носил усов, как и все пехотные офицеры, и рот его, самая поразительная черта его лица, был весь виден. Линии этого рта были замечательно тонко изогнуты. В середине верхняя губа энергически опускалась на крепкую нижнюю острым клином, и в углах образовывалось постоянно что-то в роде двух улыбок, по одной с каждой стороны; и всё вместе, а особенно в соединении с твердым, наглым, умным взглядом, составляло впечатление такое, что нельзя было не заметить этого лица».

Интересно это описание сравнить с описанием героя рассказа «Выстрел» у Пушкина:

«Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным. Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя. Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось притом рекою. Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался о том его спрашивать. У него водились книги, большею частью военные, да романы. Он охотно давал их читать, никогда не требуя их назад; зато

никогда не возвращал хозяину книги, им занятой. Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета».

У Пушкина почти нет зрительных описаний. Он описывает больше психологию и характер героя. Так что иллюстрация, конечно, сыграла бы нужную роль, изобразила бы зрительно то, что Пушкин выразил как романист, писатель, словесно характеризую своего героя.

Но в маленьких рассказах, все изображая очень реально, Толстой не прибегает к зрительным описаниям.

И вот я прежде всего должен был найти зайца, настоящего зайца, а не кролика, которого всё мне подсовывали всякие изображения. Куда бы я ни обращался — всюду был кролик. Наконец, в вольере с павлинами я нашел зайца и поразился его строением. Он был гораздо серьезнее, чем кролик. Я стал гравировать. И должен сказать, что гравюра, которая у меня получилась, мне не понравилась. У меня вышел заяц очень реальный, но чем-то он был нехорош. Мне казалось, что его можно разглядывать — шуба такая, строение такое, весь подход такой. Но больше ничего. Можно было сказать, что признаков отрицательных у него не было, но он никак не был поэтическим зайцем. А мне нужен был реально-поэтический заяц, который рассказывал бы о снежных полях, о морозах, о порослях осины, о морозных ночах. И я награвировал другого. А кроме того, мой заяц должен был жить в книге, в этой вот книге.

А книга как складывалась? Прежде всего шрифтом. Мне удалось заполучить великолепный шрифт в Гознаке. Это была «обыкновенная» гарнитура — то есть с тонкими усами и довольно черными штампами, так что книга вся была наполнена красивым черным цветом, и вот в таком пространстве должен был жить мой заяц. Он должен был быть круглым и темным и вылепленным средствами гравюры. Так установил я для себя, как мне быть с реализмом Толстого.

Теперь обо всей книге. Обложка — заяц среди кустов — гравюра в два цвета. Здесь довольно экономно взят второй цвет и для спинки зайца, и для фона. Как мне казалось, на обложке я имел право сделать большого зайца. Затем титульный разворот. Здесь главные хозяева — буквы. И рядом с ними животные, и голуби, и Толстой, который все это рассматривает. Широкий вход в книгу; а дальше текст (я уже говорил о его красоте) был снабжен моими заголовками — тоже буквами, больших размеров. И здесь первая иллюстрация, я ее не буду защищать — она мне не нравится.

А дальше воробей, воробей реальный, которого почти что можно пощупать, он почти что скульптура, до того он входит в наше сознание как существующий. Дальше — полет ласточек туда и сюда, живой, хлопотливый, над гнездом. Это было реально, особенно в книге, на странице. Дальше — заяц с серебряной шкуркой, которую могла только гравюра сделать. И потом рассказ про зайца на развороте — морозная ночь.

Каждый рассказ оформлялся по-своему, рассказывал по-своему о своем герое, и тем не менее вся книжечка получилась цельной.

Дальше — «Орел», рабочие кидают камни в летящего орла. Тут я должен сказать, что мне удалось сделать дерево очень большим, потому что я низ его [сделал в ракурсе, а верх —] выпрямил. Кончил я этот рассказ виньеткой — орлиное гнездо с орлом. Это книжно красиво, это книжно живет.



худ Вфавэрский

О Шекспире

Хорошее литературное произведение, как ни странно, легче иллюстрировать, чем плохое. Оно, с одной стороны, подымает художника, с другой стороны, ставит перед ним трудные задачи.

Шекспир, конечно, хорош. Он отличается тем, что его произведения всегда передают действие.

Действие — вот язык его. И, кроме этого, герои Шекспира сложны и цельны — не примитивные злодеи и не примитивные добродетели.

Художники книги много раз брались за Шекспира, и выбрать кого-нибудь из них я не могу. А мечтаю о том, чтобы издали Шекспира со всеми иллюстрациями, какие сделаны к нему московскими художниками.

Причем надо использовать иллюстрации Михаила Полякова, которые он делал для себя.

Относительно «Сонетов» могу сказать, что сонеты, в конце концов, все показывают их героя прекрасным мужчиной и прекрасную черную даму. Я хотел их передать.

В своих сонетах и трагедиях Шекспир касается всех моментов нравственных, так что можно сказать — ничто человеческое ему не чуждо.

1 апреля 1964 года



Реализм изображений усилился рассказом, так, например, история со слоном — изображены все три состояния слона: как он рассердился, как он подчинился женщине и как он стал работать с мальчиком на шее в качестве своего жожака. Все рассказано, как в рассказе, все можно видеть и в то же время все это по-книжному, со шрифтом вместе, так же цветно.

Наконец — «Акула». Тут я, с одной стороны, хотел поразить читателя видом этого чудовища среди волн, с другой стороны — в подробностях рассказать о выстреле. Я обратился к художнику Павлинову Павлу Яковлевичу, который когда-то служил во флоте, чтобы узнать все про корабль и про орудия. И на развороте использовал две страницы для иллюстрации. Я рассказал все в подробностях. Мне нужно было, с одной стороны, сделать это цельно, с другой стороны — как можно подробнее рассказать о всем. Рассказ в этой иллюстрации доведен до предела, но таким способом он становится особенно реальным.

Кончается все рыбкой, после страшной акулы. Маленькая рыбка — это концовка всей книги.

Таким образом, я, как понимал, сделал толстовские рассказы. И мои иллюстрации в связи с этим должны были быть поэтическими — во-первых; потом — жить в этой книге, существовать в ней в связи со шрифтом, со всем, что в книге есть. Этому помогают заголовки.

[Июнь] 1963 года



К юбилею Лермонтова

Я награвировал для Энциклопедии портрет Достоевского, который понравился, и его напечатали. Затем мне заказали портрет Лермонтова, его не приняли, не согласны были с моей трактовкой. Тогда было в ходу представление о Лермонтове как о смуглом юноше, большеглазом. А я представлял себе Лермонтова не так. Большие глаза несомненно у него были, но сам он был несколько тяжеловат, любил лежать на подоконниках в Университете, как сам он вспоминает. Поэтому я сделал его лежащим.

Мне кажется, что удалось сделать его портрет не шаблонным.

Потом я иллюстрировал «Песню о купце Калашникове».

Я сделал всю книжку — с заставками и концовками и полосными иллюстрациями. Но награвировать не успел, награвировал только один разворот, антет и концовку, так как книга издавалась очень спешно.

По-моему, бой Калашникова с опричником у меня вышел, но я недоволен Грозным, который смотрит на бой (на левой стороне разворота) — недостаточно энергично.

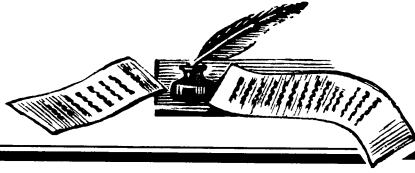
Эта «Песня» очень всегда мне нравилась, в ней соблюден напевный древний ритм, но этот ритм звучит по-современному, и в этом заключается красота вещи. И в то же время кулачный бой манит на дуэль.

Еще я сделал маленькие концовки к «Пророку» и к стихотворению о сосне и пальме.

Мне всегда импонировали иллюстрации Константинова к «Мцыри». Мне они всегда нравились. По-моему, для Лермонтова характерна живописность, она в его иллюстрациях как раз есть.

11 октября 1964 года





Приложение 1
Беседы с искусствоведом Е. С. Левитиным

7 мая 1961 года

О буквицах
к «Суждениям господина Жерома Куаньяра»
А.Франса

Это я делал для издателя... забыл, как его...

А какое издательство?

Издательства у него не было, было только право издавать... Вот — Кожебаткин. Я к этому времени сделал «Пейзажи Москвы», «Загорск», «Натюрморт», а для книги серьезно не делал. Ну, он мне предложил. Был какой-то особый перевод. Он мне и заплатил, но я не окончил. Так это и не издали, то ли от этого, то ли у него денег не хватило издать. Трудно было делать, я таких тонких вещей еще не резал.

У писателя-реалиста есть эдакая цельность что ли. А есть писатели-ироники, вот как ... которого Кибрик иллюстрировал ... да, Роллан. Он словно все понимает и все оправдывает. Берет одну только сторону. Такие сначала очень нравятся, а потом — меньше. Таких-то легче иллюстрировать. Романтику вообще легче изображать, чем реальность. Падшего ангела изобразить легко, а вот какого-нибудь буржуа — труднее. И еще тут 18 век, хотелось, чтобы и это отразилось. Так меня еще долго считали специалистом по 18 веку. Ну, тут главное — отношение фигур и фона. Свет у меня падает на фигуры. Так как на них лежит буква, то они уходят в глубину, если бы буквы не было, они вырывались бы, были бы чересчур объемными. Под буквой главным образом — белое, хоть и не всегда. Вот эти три: «У», «М» — с Христом и «Г» — у дома, — это об юстиции. Вот эти: «П» — двое и солдаты, «М» — тут петух и «С» — с Цезарем, — это об армии. «М» — это с памфлетистом. А это: «В» — на фоне полка, — с революционером, Куаньяр говорит ему, что не надо революции, это насилие, — такой идеалист; «Г» — у книг, — это с бароном; а вот это: «М» — с собакой, — это Пасха, тут он говорит Турнеброшу, что собаке не надо поститься, так как Христос за нее не умирал;

«Г» — у стола, — это разговор с англичанином; «О» — тут он разговаривает с девушкой — Катерина она, что ли, она все время мелькает в книге. «О» — с Цезарем, — тут коня я взял у Марка Аврелия отчасти.

Вот в некоторых буквах я интересовался углами, затенял их, чтобы собрать все в центр, мне казалось, это я, как Сезанн, делаю.

А композиции отдельных буквиц определяются самими буквами?

Да, пожалуй; ну, вот здесь двое идут — «П», вот тут такой круг, двое разговаривают — «О». Да, конечно. Ведь я композицию искал, зная букву, так что и выходило само.

Гончаров как-то говорил, что они в Гослите издадут «Куаньяра» с Вашими буквами, специально отредактировав перевод. Но он ведь ушел уже оттуда.

Да, и Тамара Георгиевна * говорила что-то об этом. Ну, да я не в восторге, ведь это надо хорошо напечатать, а это навряд ли. Да, вещи-то эти живут.

О «Фамари» А.Глобы

Ну, тут меня привлекала библейская тема. И хоть у Глобы это по-другому, чем в Библии, но материал тот.

Это Вам Глоба сам предложил или Вы выбрали?

Нет, он сам предложил. Мне вот всегда казалось, что к плохой, средней книге иллюстрации хорошие сделать трудно. Выходит более серьезно, чем книга. Вот и тут так. И еще я Пильняка делал. Мне и сейчас кажется, что я что-то там нашел. А Пильняк-то, может, о себе скромнее думал, чем иллюстрации, они — серьезнее, мне кажется.

В обложке у меня был интерес ко многим вертикалям, все имеет свою вертикаль, но все вместе они тяготеют влево, это дает ось вращения. Вот это (справа черная вертикаль, как бы составленная из овалов — *Е.Л.*) — это семитская сложная вертикаль, очень характерная, так же как ассирийская башня. А в названии у меня еще фита была, я перерезал ее и для вертикали, кажется; спичку просто вставил.

А это семисвечник?

Да, семисвечник и кинжалы.

Ну, вот — фронтиспис. Он мне и сейчас нравится.

Ведь у Глобы ничто с ковчегом не связано. Это вообще библейская тема?

Да, это от Библии, как бы семя всего. Вот в экслибрисе Папа-Афанасопуло — там ковчег другой, она просила меня изобразить что-нибудь выразительно христианское, там Ковчег Истины, что ли.

А четыре изображения по углам?

Ну, это то же самое. Это вот ноева лоза, это дельфин — море, это голубь, которого выпустили и он не вернулся, а это ворон, который нашел трупы.

(О титуле — *Е.Л.*)

Мне тогда казалось, что слово должно выражать корень и конец — что-то главное, а что-то надо сделать легче.

* Вебер (Прим. *Е.С.Левитина*).

(О фронтисписе к Действию первому — *Е.Л.*)

Ну, здесь мне хотелось дать противопоставление к пространству. В предметных, объемных фигурах я выражал действие. В них я исходил из ранних бронзовых греческих скульптур. А в фоне сделать хотел, как Сезанн, что ли, у которого пространство и плоскость взрываются. Вот эти пробелы, они как бы приближаются к нам. В пространство и фигуры на нем нарочито вводил черный штрих — для определенности.

Мне в то время казалось, что человек в иллюстрации должен быть близким к букве — тот же объем, силуэт, жест, — чтобы все было в одной системе.

Ну, вот так и старался делать. Поэтому и без закрытой рамы.

А заставки пространственно связаны с иллюстрацией? Не дают ли они первого плана как темы мира, вселенной?

Да нет, пожалуй. Тут тоже объем и пространство как главная тема гравюры.

Когда я писал о «Фамари», мне казалось, что здесь нарочито все уплощено, все выведено на авансцену, чистая театральность жеста.

Да, это так. Я хоть заинтересовался тут библейской темой, но стиль Глобы — поверхностный, и это обнаруживается.

(О концовке к Действию первому — *Е.Л.*)

Меня до сих пор интригует, что это значит.

Мне тогда казалось, что графика — это линия, пятна я избегал. И вот: как линия одномерная дает двумерность? Вот волюта, здесь круглящаяся линия более, чем простой параллельный штрих, дает второе измерение.

(О фронтисписе к Действию второму — *Е.Л.*)

Фронтиспис я решал, как и заставку: объем и плоскость. А в заставке — уже белый штрих, более тяжелый.

Очень трудно было искать белое справа, чтобы отделить фигуры от фона.

(О концовке к Действию второму — *Е.Л.*)

Тожe противопоставление плоскости и объема. Казалось нужным ввести этот кружок белый.

(О фронтисписе к Действию третьему — *Е.Л.*)

«Фамарь» в ГИЗе принимал у меня Фалилеев, он был там главным художником, ему понравилось.

Ну, вот здесь. Тогда казалось, что все это необходимо — черные плоскости, что без этого нельзя. Под столом — белый штрих, он приближает.

После этого листа мысль о театральности у меня окончательно укрепилась, это как овал от театрального софита.

(Об иллюстрациях к Действию четвертому — *Е.Л.*)

Да. Но я-то искал отвлеченности. А вот этот белый прорыв — он поддерживает белую овальную плоскость.

В заставке то же. Но круглящиеся линии дают больший объем, как и раковина и ветка.

(О концовке — *Е.Л.*)

Это солнце и луна. Такая, что ли, космическая тема.

(Об общей концовке — *Е.Л.*)

Это лоза. Перекликается с фронтисписом.

19 мая 1961 года

О «Домике в Коломне» А.С.Пушкина

Я начинал с черного. У меня была тогда идея — мне ее Флоренский подсказал, — что Пушкин начинает с резкого, а потом смягчает. Вот как в «Рыцаре»: «Он-де богу не молился, он не ведал-де поста, не путем-де волочился он за матушкой Христа», — а потом убрал это, смягчил. И я резко начинал — с черного. Меня черное тогда очень интересовало.

Переодевшегося мужчину изображать было неинтересно, и как показать, что Мавруша — переодетый мужчина. У Пушкина он некое инкогнито, я и дал его вне объема, силуэтом.

Обложка эта — неплохая. Черное, шрифт — это как материк, плавает в белом; важно, чтобы правильно выступало, было равновесие. Вот если монограмму закрыть, то черное уходит вглубь. Корни слов я выделял, в «О» подчеркивал две оси — вертикальную и горизонтальную, в согласных-то одна вертикаль есть.

Здесь хорошее начало — белая страница, потом фортитул, потом снова белое. Хотелось, чтобы было больше воздуха в начале.

В титуле я вот эту надпись («гравюры на дереве В.А.Фаворского» — *Е.Л.*) выключил за рамку, получается как бы другое пространство, страница делается интереснее.

Эта книга интересна как книга, иллюстрации — менее интересны, кроме мелких.

(Стр. 7). И здесь черное тонет в белом, все — на черном штрихе, к концу слов я облегчал.

(Стр. 8). Ну, здесь Буало, Гюго, александрийский стих.

(Стр. 9). А здесь — сам Наполеон.

(Стр. 10). Тут крапива, Пегас, журналы зазывающие.

(Стр. 11). А это журналы ставят Музу в угол.

Почему у Вас здесь (стр. 12) надпись?

Я ведь в больших иллюстрациях давал надписи — ну, вот и здесь.

А к этому (стр. 13 — *Е.Л.*) много придирались — почему глаза нету. Я уж сейчас и сам не знаю. Ну, чтобы опять — белое всплывало.

(Стр. 16). Эта иллюстрация мне нравится. Я старался сделать обстоятельнее и действительнее, как можно подробнее — подробнее я уж не знаю, как бы я мог сделать. Но всюду исходил из черного штриха — вот клирос, профиль, пересекающиеся штрихи.

Меня, вот, мои прохоровцы * спрашивают, что такое левое и правое искусство. Я им написал, что это количество вещности и образности, в левом — больше вещности, в правом — образности. Тогда-то я больше вещности искал.

(Стр. 20). Тут Параша объемная, а Мавруша — нет.

(Стр. 21). А здесь уж ничего объемного.

Концовка у меня была сначала другая — косынка и усы. Пушкин здесь все шутит и разговаривает, это попытка передать Пушкина.

Эту книгу мне Эттингер пробивал у «Друзей Книги», они-то ее слишком левой считали.

А книга эта сделанная, сделанная вещь. Хотя большие иллюстрации

* Дети из украинской школы, которую опекает Владимир Андреевич (*Прим. Е.С.Левигина*).

я сейчас не так бы сделал. Мне вот рассказывали про одного киевского книжника, не помню его фамилии, что он ушел на фронт и одну эту книгу взял с собой. Так что как книга она оценена все-таки была.

О «Рассказах о животных» Л. Толстого

Здесь Толстой деловито рассказывает о вещах. И мне хотелось быть конкретнее, проще: чтоб воробей — так воробей, акула — так акула.

В титуле — наступление белого. И вот рефлекс на ноге отсюда, мне тогда казалось, что нельзя иначе.

Шрифт в книге хороший, это гознаковский шрифт, старый «обыкновенный». Детгиз как-то хотел переиздать книгу, но им показалось, что слишком много белого, поля большие, а по-другому — нельзя.

Тамара Георгиевна обещала мне, что для «Маленьких трагедий» мне дадут самому выбрать шрифт, а сейчас она уехала, от меня пошли в издательство, а там сказали, что они уже решили — будут набирать «елизаветинским», а это плохо, у «елизаветинского» слишком узкое очко. Ну, я ей написал, не знаю, как будет. Она мне все обещает — и шрифт, и розовый переплет, а как до дела доходит, так она уезжает.

Ну вот, «Собака». Это не так конкретно — типичная собака; вообще рассказ традиционный. Поэтому больше отвлеченного — и вот в фигурах.

В книге у меня много шрифта.

(Стр. 7). Ну, вот «Воробей». — Типичный воробей.

(Стр. 11). Зайца я два раза делал. Один был слишком биологический, научный, как для Брема. Долго я зайца живого искал — и в научных книгах, и в зоопарке, — всюду не зайцы, а кролики. Нашел в вольере с павлинами.

(Разворот «Русака»). Происхождение белого здесь двоякого рода. Если дать сплошную штриховку, она выйдет неровной, грубой. А если подложить белое, она сливается в тон. Ну, и я воспользовался тем, что снег. Зимой в темноте на снегу бывают такие вспышки, от этого и белое такое.

(«Орел», стр. 18). Эта иллюстрация мне нравится. Не знаю, многие ли это заметили: трудно сделать дерево высоким, чтобы и орел, и гнездо были высоко, а мне кажется, что это получилось. Для этого пришлось повернуть дерево вниз, дать его в ракурсе, если бы его сделать прямым, оно было бы низким.

С этой гравюрой у меня приключение было. В типографии еще до печати замяли угол (левый, нижний). Ну, они мне предлагают — срежьте рамку совсем, а мы дадим наборную. Я у них забрал и отпарил, просто пар из носика чайника пускал, и все стало на место. Они удивлялись: — Как Вы это сделали!

(«Слон», стр. 22—23). Тут приятно, что можно рассказать — вот, вот, вот. Очень толстовский рассказ.

Ну, в «Акуле» главное — чтобы испугать зрителя.

А разворот когда я делал, я долго советовался с Павлом Яковлевичем *, как корабль устроен. Но все-таки не все верно сделал. Пушка

* Павлиновым (Прим. Е.С.Левитина).

должна быть в амбразуре, она не на месте, чтобы наводить можно было. И я не понимаю, как это у Толстого. А в дыме я воспользовался... Я был на войне. Мы на Востоке стояли, они — на Западе. Вот вечером начинается пристрелка. Тогда не было бездымного пороха, — и вот выстрелят, наводишь трубу и из лоцины обязательно колечко дыма поднимается — против солнца-то оно всегда видно.

Павел Яковлевич меня упрекал, что слишком частые волны; ну, мы договорились, что на мелком месте может быть.

А рыбку (стр. 31 — *Е.Л.*) я сделал в утешение.

В книге очень важно, чтобы белое всюду было одинаковое, не было пустышкой. Тут это вышло.

Обложка, конечно, другая. Но это и резонно, это уже не Толстой. Мне когда Пришвин заказывал «Жень-шень», он говорил, что это Вы сделали лучше Толстого, но лучше меня не сделаете. Ну, я лучше Толстого-то не сделал.

О «Новогодней ночи» С.Спасского

Эта вещь интересна в смысле изображения, в смысле сюжета она очень проста. Спасский часто описывает, а потом называет: «[...] Гостиная, не разбуженная электричеством, существует по законам позднего вечера. Если взглядеться, можно заметить тихие перемещения теней. Они выпадают друг в друга или совместно оплывают предметы. Неслышно борются с креслами. Кресла в белых чехлах то выныривают из их могучих и мягких объятий, то, запрокидываясь, погружаются ниже уровня пола.

Отступя за рояль, приподнялась пирамидальная форма. Словно свернутая из спиралевидного сумрака. Шероховатое образование из бахром, стрелок, кистей. Дерево. Елка. [...]»

Здесь белое играет большую роль.

В супере я сделал ночь круглую, как в «Руфи». Когда Ленин заключил Брестский мир, мы из Румынии ушли и стояли в Бельцах. Так там каждый вечер стреляли — не как на фронте, не в человека, а вообще стреляли. Ну, вот и здесь я сделал. И заборы тамошние — мне провинцию надо было сделать.

Ну, переплет — это не я, это наборный.

Титул — важен. Тут едут на телеге и лошадь. Я хотел, чтобы предметнее было, так резал изображение. Особенно во «Всаднике» (стр. 25) — мне казалось, что так даже запах лошади передается. Тогда помнился и скрип седла, и запах шинели, я ведь воевал.

А параллельно идет рассказ о встрече Нового года. И в заставки я вводил белое. Вот в заставке к третьей главе — важна форма всего пятна, чтобы белое находило на черное, черное поднималось на белое.

(Стр. 39). Эта иллюстрация — самая фантастическая. Тут срезы-то для динамики.

(Заставка к Главе четвертой). Тут он бежит. Вот насчет белого — это у меня и здесь, и в «Эгерии». Если по диагонали расположить белый квадрат и черный, то черный находит на белый, белый подкладывается под черный, как в переплете окна. Так что здесь я использовал зрительный опыт.

(Стр. 47). Это я долго искал. Он сидит в снегу и качается — отсюда и белое пятно такое.

(Заставка к Главе пятой). А здесь я хотел изобразить полную темноту. Он вот входит и падает с тростью. Старался изобразить блики, блиски в темноте. От этого и белое такое.

(Стр. 69). Ну, это психологическая иллюстрация, здесь я впервые психологию затронул, может быть.

Почему Вы делали эту книгу?

А она мне нравилась. Мне издательство предложило «Петра Первого» Толстого и эту. А «Петра» мне не хотелось.

У меня всего одна современная книга, пожалуй.

Изображение у Спасского предметно, но не по-ренессансному, а по материалу, осязательно. Я старался это передать.

(Заставка к Главе шестой). И здесь мне хотелось «раскупорить» иллюстрацию.

Раз надвигается изображение — оно обрезается. Ну, и еще цветовой рельеф, конечно.

26 мая 1961 года

Об «Озорных сказках» О.Бальзака

С этими работами история была. Гравюры-то потерялись и воспроизводились по оттискам. Ну, заставки и концовки — правильно воспроизвели, а начало — свободно. Титул был у меня с гравюрой — той, что на обложке, только — больше. А вот обложку точно не помню. Вроде как без гравюры, один текст, но, с другой стороны, по композиции, вроде, должна быть гравюра. Не помню уж.

О «Рассказах» Б.Пильняка

Тут еще супер был, там повторялась композиция убийства («Без названия» — *Е.Л.*). Мне казалось, что в иллюстрациях к Пильняку главное — передача темного, неопределенного чудовища.

Вот, в форзаце мне хотелось выразить стихию, да и в переплете тоже. Мне казалось, что Пильняк — и в Европе есть такие писатели — писатель случая, он не пытается из него выйти, а берет один случай, одно происшествие и делает трагедию.

У меня сейчас впечатление от этих работ, что я слишком уж разгулялся.

Что Вы имеете в виду?

Да ведь он, может, и глубже был, чем у меня, я, возможно, и неверно его понимал — я с тех пор не перечитывал. А у меня сейчас какое-то чувство вины перед ним есть. [...]

Я хотел, чтобы иллюстрации были декоративными, лаконичными. Теперь для меня самое интересное — концовки. Вот эту иллюстрацию я люблю («Наследники» — *Е.Л.*). Когда я выставил их — Владимиру Васильевичу Лебедеву понравилось. Рыбка вот эта ничего (концовка к «Speranza» — *Е.Л.*). А вообще «Speranza» — иллюстрация — отчасти

мне чуждая, какая-то смелость тут есть. Вот заставку к «Метели» — эту я люблю.

Мне все-таки всегда непонятны были концовки — почему абстрактные фигуры, почему чистый силуэт?

Ну, это в какой-то мере — мистика формы. Вот, например, концовка к «Наследникам», — мне казалось, что ромб играет особую роль в искусстве. Я Пильняку навязал материальность — темную. От этого-то у меня и вина перед ним.

Вот форзацем я доволен — и как форзацем, и в какой-то мере он передает это темное искусство, стихию.

Вот эта иллюстрация с убийством («Без названия») — это мне нравилось. Из события сделать форму — было интересно.

Вот это (концовка к «Без названия» — *Е.Л.*) — она должна как концовка продолжить горизонталь строк, но при этом — круглая. Выходит нечто неорганизованное. Таким образом, возникает борьба.

Вообще-то самое интересное было из происхождения сделать кентавра — вот тут и тут («Наследники» и «Без названия»). Но, может, в чем-то я и огрубил, вот с гадающей девушкой («Мать — сыра-земля»), например.

Вы сами выбрали книгу для иллюстрирования или Вам предложили?

Да нет, должно быть, сам выбрал. Это как-то Эфрос устроил. В издательстве было собрание, где были и писатели, и художники. Там еще Олеша был и, кажется, Безыменский, они сразу же на всех эпиграммы писали. Никто не хотел выступать, а Юон выступил, они тут же эпиграмму сочинили. Ну вот, на этой почве и состоялась наша «женитьба».

А как сам Пильняк относился к гравюрам?

Я не помню, чтобы с ним советовался, да и не видел его, пожалуй, ни разу. Тогда это нравилось, говорили — здорово. Но мне кажется, что я его упростил и вот — чувство виноватости у меня теперь.

Главное, мне казалось, силуэты, кентавры из тем. А может быть — надо было смотреть более внимательно. Вот в «Наследниках» — это, мне кажется, у него есть — брезгливость к разным вещам, к хламу.

Вот в «Командоре» — сначала искал силуэт, а потом выявлял объем. Вынимаешь черное, вынимаешь, вынимаешь и доходишь до какой-то нелепости. Вот и тут, пожалуй («Мать — сыра-земля» — *Е.Л.*). Мне хотелось, особенно в концовках, передать мистику формы — ну, это я так называю, дать намек на смысл формы что ли.

Мне кажется, что дорический рельеф — он ясный: объем проникается пространством; а ионический — там объем идет на вас, а что в нем — неизвестно. Какое-то тело идет, а какое — неизвестно, можно представить разное. Объем, мне кажется, всегда трагичен. Вот, у Тышлера в «Ричарде» и в «Лире» — там трагичность в самой форме, в объеме. У Рембрандта — близь и даль объединяются, а у Пикассо есть композиции, где объемы соприкасаются одной точкой — и в этом трагичность. Нет разрешения, катарсиса — это уж такое его свойство.

Ну, вот человек подходит к комнате, объем еще не входит внутрь, еще не освещен — и в этом трагичность.

«Труды и дни Михаила Ломоносова» Г. Шторма

Титул я взял у самого Ломоносова, у него есть такая композиция. А в иллюстрациях я старался, чтобы в раму входило изображение, чтобы была плоскость и объем оставался.

(Стр. 6). Тут я изобразил знаки металлов — уж сейчас я не помню, какие это металлы, и огонь.

(Стр. 8—9). Мне все хотелось, чтобы была рамка — и не рамка, чтобы объемность была. Тут материализм 18 века. Его сейчас, Ломоносова, изображают таким диалектиком, а он был наивный.

(Стр. 36—37). Меня белое интересовало. Иногда я его обосновывал, а иногда — и не обосновывал. Подкладывал белое для тона, вот как в Толстом *, но там более введено. А так что-то и от старой гравюры приходило.

Почему Вы здесь вводили в композицию надписи?

Да так просто. У Шторма есть такие словечки необычные, я их и вводил, иногда они мне для белого были нужны. Ведь иллюстрация в книге родственна букве, а так это явственнее подчеркивается. Да я и не только здесь так делал, вот и в «Домике в Коломне».

(Стр. 68). Это курительная коллегия.

(Стр. 69). А это военщина и профессора.

(Стр. 102). А тут он поспорил из-за теплотвора, флогистона: немцы говорили, что окалина тяжелее из-за теплотвора, а Ломоносов говорил — из-за кислорода из воздуха. И тут супруга его является на горизонте. А наверху — это корпускулы, их хорошо изображать.

(Стр. 108—109). Это он кукиш «Де сиянс Академии» показывает. А наверху разные предметы из кунсткамеры — крокодилы, младенцы. У одного писателя рассказывается, как Петр с послем одним отправился в Петропавловскую крепость, пошли навестить фрейлину. Она вышла к ним, разодетая, и умоляла ее помиловать. Петр велел ей стать на колени, а сам подмигнул палачу, тот ей голову и отрубил. А Петр голову поднял и показывал на ней анатомическое устройство шеи, а потом велел заспиртовать и в кунсткамеру отправить **. Это я и в форзаце использовал — вот отрубленные головы, такая экспозиция кунсткамеры.

(Стр. 146). А это знак флогистона.

(Стр. 178). Тут разные казни.

А это — восстание (стр. 192).

(Стр. 221). Это корпускулы. Тут важно, что все это книжное, все на плоскости.

(Стр. 258). Тут надо было фон штриховать. А я вышел из положения таким образом: из-за белого белый штрих как черный смотрится. Красиво получилось.

(Стр. 284). А это — доказательство атмосферы на Венере.

* Имеются в виду иллюстрации к «Рассказам о животных» (Прим. Е.С.Левитина).

** Эта история есть и в рассказе Б.Пильняка «Его величество Кнеeb Piter Komandor», вошедшем в книгу Б.Пильняка «Рассказы», которую иллюстрировал В.А.Фаворский (Прим. Е.С.Левитина).

О «Vita Nova» Данте

Мне эта книга нравится, только вот предисловие мне мешало, прерывает оно все. Переплет, мне кажется, хороший.

В хороших книгах — когда бумага подобрана, шрифт — получается тело книги, масть, качество плоти, как у человека. Это в немногих книгах удалось — вот Толстой, эта, отчасти «Руфь», «Сонеты». А во многих этого нету. В иллюстрациях — это заложено.

Ну, книга эта простая — такой ранний Ренессанс: ясность, простота — простое пространство. Главное — фигуры в пространстве.

Портрет пропал. Остался лишь первый вариант, я его сделал, а он мне не понравился, я сделал другой. Вот первый сохранился. Ну, тут — дантовская мистическая девятка. И титул мне нравится. Конечно, надо смотреть все это вместе.

Ну вот — Сонет I — это Эрос, страшный Эрос.

Здесь все почти в интерьере, кроме второй канцоны. Эта мне нравится больше всех: я тут так закончил улицу, мне казалось, что так — больше сна. А это вот — обугливающееся солнце.

А вот концовка не получилась. Она должна быть небесная, а тут слишком вещественная. Первая Беатриче — лучше. Она потерялась.

Тут перевод не очень хороший.

А как Вы относитесь к статье Эфроса о Вас?

Да что ж, интересно. Я ему говорил, что ведь только это не я, не похоже, а он отвечал: когда вы портрет рисуете, вы же не соглашаетесь, что не похоже. Это-де вас не касается, не ваше дело. Ну, может быть. А книга его интересная — о каждом по-своему написать. Вот был вечер Павла Кузнецова, он там доклад делал, так он меня поражал — до чего он знал материал: все фактически, фактически, фактически. Каждый рисунок знал. Нынче так материал не изучают.

Почему и здесь, и у Шторма Вы делали иллюстрации на отдельных листах? Ведь белое сзади разрушает ритм книги?

Ну и пусть его. Так посвободнее будет.

Об «Эгерии» П. Муратова

Ну, это муратовская книга, она подражательная, под Франса.

Ведь книга вышла, почему же иллюстрации не вошли в нее?

Да я уж сейчас не помню. Ведь ее в Берлине печатали, гравюры не дошли. Они по дороге потерялись, а потом их обнаружили.

Во фронтисписе я давал белые силуэты как рамки вокруг фигур; большая рамка — и маленькие; белые силуэты как бы путешествуют по плоскости и все собирают. Мне казалось, что черный и белый квадраты, рядом расположенные, особенно по диагонали, начинают двигаться: черное накладывается на белое, белое подкладывается под черное. Это подтверждается деревенским натюрмортом с окном и кувшинами, где под глиняными кувшинами обнажается белое.

Всякий тон ведь лежит на белом. Я вот в последних работах контур обвожу легким белым штрихом. Меня вот мои ученики за это ругают. А мне кажется, что получается серебристость, как и в фоне, холодный колорит; из-за этого тон получается теплый, цветной.

А здесь я подчеркивал белый контур вокруг фигур, получается обратная перспектива: фигура отрывается от фона, и он выступает вперед.

(Сцена дуэли). Вот здесь проведен белый принцип — белое все акцентирует, все заключает в рамы.

(Сцена с каретой). Здесь белое — как бы окно в карете и одновременно рама для кареты. Вот, у Гюбер Робера — он как будто очень скучный, не изобретательный — у него всегда либо плоскостно, либо глубоко. У него есть такая маленькая картина «Преследование» — девица и мужчина. Так там отчетливые светлые рамки для фигур — местные рамки.

(Сцена с лодкой). Это Стокгольм. Тут у меня всякие эти хитрости, так как я работал здесь черным штрихом.

(Сцена с руинами). А это Италия — акведуки. Здесь белое — внизу, и нажим черного на белое. Получается активная встреча. Маленькие — это концовки, большие — заставки. А эта — с розой — общая концовка. В ней — попытка сделать белые листики белым штрихом.

Мне кажется, что в «Эгерии» есть что-то близкое к гравюрам к «Руфи».

6 июня 1961 года

О «Собрании сочинений» П.Мериме

Часть этих гравюр я делал раньше, для маленького издания, а часть попозже. И еще у меня нарезаны гравюры: перед войной готовился новый том, как бы дополнительный. Там должен был быть портрет Мериме старым сенатором, потом шмуцы: «Гусли», «Два наследства», «Недовольные» и «Письма». Ну, том не вышел, а доски сразу же они потеряли.

Форзац мне нравится, хороший, удачный он получился.

Портретов у меня всего было четыре, самый ранний во втором томе.

(I том). В шмуцтитуле к «Хронике» удачно получилось, как он верхом сидит — поводья бросил и управляет ногами. По-моему, это вышло. Это такой протестант, стреляющий в Мадонну.

Мне в то время предлагали делать немецкую книгу 16 века — очень интересную. Там рассказывает современник Тридцатилетней войны — о войнах, убийствах, политике. Вроде памфлета. Мне нравилось. Но так и не вышло с ней, не стали издавать.

В Диане де-Тюржи очень важна белая подкладка, особенно слева. А вот это (белые разрывы в верхних углах — *Е.Л.*), мне казалось, взрывает плоскость как пикассовская фактура.

(О «Мозаике»). Хотелось разные вещи делать по-разному. Здесь я делал черным штрихом, резал крупно.

В чем, Владимир Андреевич, Вы видели выражение стиля Мериме, когда его делали?

Гравюры отвечали моему желанию строить рассказ. Мериме и его вещи я понимал классично. Когда Андрей Дмитриевич * сделал своего Мериме, мне понравилось, казалось интересным. А потом я увидел, что

* Гончаров (*Прим. Е.С.Левитина*).

он так же и Островского делает. Как же можно? И поглядел я свои граюры, — нет, у меня вернее. Но и у меня разные вещи, это нельзя сказать, чтобы сделанное, — этюд какой-то. Важны буквы рядом с изображением, чтобы они были связаны и чтобы не мешали.

Ну, здесь (стр. 362—363 — *Е.Л.*) — то и се, и черный силуэт и дымы. «Мозаика»-то не больно нравилась.

(«Этрусская ваза»). Здесь хороши силуэты и с буквами хорошо, мне это нравится. Каждая группа в своем пространстве, но пространства эти — связаны. Вот, как в «Сотворении Адама»: и бог, и Адам — каждый в своем пространстве заключен, но через руки происходит связь. Тут важно было уравновесить группы на плоскости, как бы сопоставить. В рассказе для франтов главное — лошади, и женщины для них как лошади.

(«Партия в трик-трак»). Здесь главное было организовать пространство: ракурсы — и не ракурсы, профиль и фасность. Фигуры — объемные, говорят о глубине.

(«Письма из Испании»). Очень выгодно изображать зверя — он сверху темный, а снизу белый, в этом особая прелесть есть, как в белом грибе. (Во Владимире белые грибы так и называют коровками.) У него есть свой цвет, который противоречит светотени. Тут важно связать силуэт со шрифтом, и чтобы и пятно было, и бык бежал. Важна симметрия пятна, и так далее, и так далее. И вот бык бегущий должен быть остановлен — тогда изображается бег.

Зачем штрихованная полоска сверху?

Остров как бы плавает в белом, но его надо окончить, а иначе придется кончать буквами, а так — полоской сверху.

(Шмуцтитул к «Двойной ошибке»). Тут, мне казалось, изображение дома, как у Джотто, масштабом служит человек, все соразмерно ему.

(Стр. 630—631). Здесь я боролся за белое. Вот в карете — это уже непонятно. Но вообще-то белое пятно раздавливает объем, отдавливает его и объем идет кпереди. Здесь попытка работать только черным штрихом.

(II том).

(Стр. 64—65). Тут было важно, чтобы изображение шло и туда, и сюда — и вглубь, и наружу. Очень я боролся за вещь. Здесь, наверно, много состояний было, — тут чуть снимешь, там. Не непосредственно делал.

(Стр. 94—95). Здесь у меня важны целые обводки вокруг фигур. Вот Константинов — против этого, он бы обязательно довел до фигуры. А так ведь позволяет цветом оперировать, создается какой-то ореол, он ведь и в натуре есть. А потом мне думалось о Сезанне — какая у него динамика цвета.

(Шмуцтитул к «Коломбе»). К «Коломбе» я сделал два варианта, один потерял — с прутьями на могиле. А здесь она измывается над стариком.

(Шмуцтитул к «Кармен»). Тут я выдумывал растительность, под фигуры подкладывал белое. Большая борьба была за цельность, за форму, за рассказ. Мне хотелось характер лошадей передать: левая — ржет и радуется, в центре — путешественник, и лошадь у него культурная, а справа — такая кляча.

(Стр. 352—353). Тут важны были две вертикали и диагональ, связывающая. Вот, и фигура, и ее рука.

(Шмуцтитуды к повестям «Арсена Гийо» и «Аббат Обен»). Ну, это мелкие вещи. Я вообще люблю вертикали со шрифтом.

(Шмуцтитуд к «Локису»). Это — одна из первых. Близка к «Руфи», все штрихом, черное на белом, такие острова черного.

(III том).

(Фронтиспис). В портрете — Мериме с разными персонажами своих пьес, и он представляет Клару Гасуль.

(Стр. 14—15). Тут Клара Гасуль с поклонниками что ли.

(«Жакерия»). Это мне нравится, тут есть и время, и отношение к этому «танку».

О Книге Руфь

(Обложка). Я тогда слово понимал как вензель, искал в нем центра — и смыслового, и пространственного. А орнамент — это как бы различные семена: и рожь, и цветы, и даже волюты, круги, кресты, квадраты. Тогда казалось необходимым, например, поставить две точки у «У», не помню уж зачем.

А во всей композиции для обложки — искал компактности, круглости композиции. Самое белое пространство бумаги — равнодушно к черному, черное в нем тонет — и по-разному, это дает разное пространство.

(Шмуцтитуд). Ну, это повторение обложки, пооблегченнее только.

(Титульный разворот). В шрифте искал разной нагрузки. Главным образом, на «Н» и на «У», остальное легко. Мне тогда казалось, что надо изображать не буквы, а слоги — главные и остальные, зияние гласных — от этого они широкие, а согласные узкие. (В русской глаголице наоборот — там гласные уже.) Это — Восток, ведь есть восточные языки, где гласные совсем не пишутся.

А остальные строки — легче, еще легче и так далее, и так далее, и так далее. Вот это («гравюры В.Фаворского» — *Е.Л.*) — очень трудно резать было.

Я представлял себе, что действие происходит в мире, в неограниченном пространстве, на земном шаре. Поэтому везде круглая композиция. Дерево я мыслил как дерево родовое; царь Давид — поэтому и венец. А крону так заштриховал — уж очень долго было все листочки вырезать. Руфь беременная сидит у дерева рода.

(Глава I). Вот, все действие происходит на земле, на круглой сцене. И Орпа уходит из действия, а не куда-то. Мне нравится, как она идет — не в ритме, левая нога и левая рука.

У меня доски были хорошие — старые французские, их очень хорошо резать было, с тех пор таких не было.

Все происходит на круглом шаре, а фон — чтоб уж не придирались. А круг не замкнут — белое класть по краям важно, можно разрабатывать глубину.

(Глава II). Я тогда вдруг открыл, что черные штрихи выражают свет, от этого — солнце. Жнивье очень утомительно резать было.

(Глава III). Мне тогда казалось, что ночь обязательно круглая. Но может быть и, как вот здесь, — с глубиной. Надо было белое ввести, и я положил его не по свету. И когда появились спящие сзади, нарисовал переднюю фигуру — для круглоты. Тут всюду черный штрих. У нас образцы были — Гаварни, Гранвиль; казалось — вот как надо, а у них карандашный штрих. А резать так — очень трудно.

(Глава IV). Ну, здесь интерес к Мантенье. Эта гравюра мне нравится. Задача ведь — построить мир; ограничить и из того, что осталось, построить.

(Концовка). А здесь — расцвела сухая смоковница.

Хорошо, что здесь Послесловие в конце. Вот в Гете — оно сначала, и получается будто фронтиспис — к предисловию.

«Маски и лица» Р. де ля Сизерана

Я тогда хотел делать «Фауста». Мне достали книжку 16 века с изображением чертей. Очень сложные черти. Линии, головы, хвосты. Ведь и русская пословица говорит: «У нечистой силы спины нет», так вот и они. Там самые линии передают суть. Я это взял для Сизерана. Возрождение берет объем и из него выводит хвосты и так далее. Женский бюст — и к нему сразу хвост.

Я как-то Сидорову делал экслибрис. Он меня просил для мистических книг. Я там сделал головки чертей и росчерки. Он его, должно быть, никому не показывает.

(Обложка). Мне она нравится. Рамка предметнее, делает силуэт. А внизу две «ноги» — нет симметрии, и разные вертикали.

(Стр. 3). Здесь — волюты, и ветки, и концы. Переход живой фигуры во что-то другое. И рядом — чистый объем. Тогда казалось — хорошо вышло.

(Стр. 10). Сидорову я в этом роде делал.

(Стр. 28). Эти точки тоже дают объем, но другой, чем в фигуре. У меня еще были эскизы химер, так их и не награвировал. Все хочу сейчас попробовать.

Но мотив идет из ренессансных гротесков?

Ну, да. Вот, дорический рельеф — он сложный, но ясный, там все пространство сразу постигается, а в ионическом рельефе сложность не ясная. И вот хвост — он не совсем ясен. Мне кажется, что объем — трагичен, он очищает. Вроде как у Пикассо или у нашего театрального художника... хороший художник, еврей... да, Тышлер, он трагедию решает объемом. У Пикассо есть композиции из шаров, палок, бумерангов, каждый объем касается другого только точкой и переходит в другой, хотя пространственно ясен.

(Стр. 46). Вот и объем, и плоскость, и росчерк. Мне они нравятся. Жалко, пропали многие, этот, кажется, цел.

(Стр. 55). Вот какая химера с хвостом.

(Стр. 70). А здесь волюта с хвостом. Волюта дает сильную двухмерность, а к ней — хвост.

(Стр. 82). Это типично для Ренессанса, но какая-то сегодняшняя ре-минисценция Ренессанса.

(Стр. 99). А это вроде Медузы что-то. Помните у Хлебникова «Атлантида» *, замечательно это у него.

(Оглавление). Это из другой оперы. Это для непошедшего журнала. Сахаров думал журнал издавать, я нарезал, да не вышло у него.

Но почему Вы для Сизерана выбрали мотив гротеска, у него ведь совсем другой материал?

Да, конечно. Но основной орнамент Ренессанса — хвосты, соединенные с телами. А у Сизерана — очень тогдашние, ренессансные женщины. Они все или жестокие очень, или страдающие.

А потом я был тогда неравнодушен к волютам. Я тут с Андреем Дмитриевичем спорил о рамках, у него все в рамках, а можно давать силуэтом и соединить это с одномерностью.

О новой суперобложке к «Сонетам» В.Шекспира

Надо было делать другой супер, а тот мне нравился, и надо было сделать не хуже. Меня вот все здесь интригует: что здесь значат черные листья — уровень они дают, цвет ли, светотень?

Мне кажется — скорее уровень. Очень красивый лист, жаль, на книге он сложен, целиком его не видят.

Но там, на корешке, — ствол хорошо играет. Я часть посоветовал сделать на желтом.

* Это, вероятно, поэма «Гибель Атлантиды» (1909—1910), строки:

Висит — надеяться не смеем мы —

Меж туч прекрасная глава.

Покрыта трепетными змеями,

Сурова, точно жернова.

Смутна, жестока, величава,

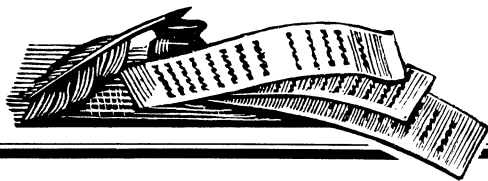
Плывет глава, несет лицо.

В венке темных змей курчаво

Восковое змей яйцо.

«Собрание произведений Велимира Хлебникова», т. I, Л., б/г, с. 100 (Прим. Е.С.Левигина).





Приложение 2
Из бесед с кинорежиссером Ф.А.Тяпкиным

О «Домике в Коломне» А.С.Пушкина

Мне пришлось делать пушкинский «Домик в Коломне». Это, собственно, первая книга, которую я делал, и в ней я осуществил все моменты книжного искусства: и обложку, и фортитул, и титул, и все страницы. Делал макет, делал иллюстрации на полях и делал иллюстрации большие на страницах [...]

Мне кажется, что у Пушкина все время отвлечения, все время отходы от главной темы. Тут вьются вокруг основной темы сложные беглые такие темы — о стихах, об александрийском стихе, о Буало, о Гюго, о Пегасе, о Музе, и так далее, и так далее. И я все это передал.

Мне было очень приятно делать Пушкина и особенно эту вещь — такую сложную, отвлекающуюся все время новыми темами.

Иллюстрации, расположенные на полях, с одной стороны, рассказывают о самом сюжете: о старухе, о дочке, о Мавруше. А в предварительном предисловии — о стихосложении, об александрийском стихе, о Буало, об Аполлоне, о Пегасе. Все это было страшно интересно. [...]

Искусство, как я говорил уже много раз, двояко. Оно, с одной стороны, делает вещь, с другой — изображение. И вместе сочетается и то и другое. Отвлеченная вещь становится конкретным изображением.

И вот эта книжка, собственно, прежде всего — книжка. Не столько изображение, не столько иллюстрация, сколько вещь [...]

О «Самаркандской серии»

Во время войны мы эвакуировались в Самарканд. Я утром преподавал, а потом шел в город рисовать. Все рисовал, что там было. Ходил на базар и рисовал. В результате получились линолеумы, серия линолеумов. Там, в Самарканде, климат не позволял делать деревянные гравюры. Они расклеивались. И поэтому я перешел на линолеум, первый раз, собственно, за всю жизнь.

Самарканд с его улочками и окрестностями доставлял мне картины жизни узбеков. Я их рисовал. Там характерно, что никакой тени нет почти совсем, потому что тень прячется под человеком. Солнце над ним. И поэтому, собственно, тема тени совсем как будто в солнечной стране не была затронута.

В искусстве очень важно удивиться, увидеть что-то как бы впервые, и мне кажется, что в Самарканде — в чуждом пространстве и с чужими людьми — мне пришлось удивиться, и это удивление помогало мне в изображении. Каждый раз я рисовал как бы вновь увиденное.

Первое было — это «Шествие на базар». Там строгие овцы, курдючные. Овцы идут в силуэте, в прямом силуэте, строгие. За ними идет узбек и несет на плечах козленка. С ним мальчик. А по листу разбросаны еще бегающие козлы, и их погоняют мальчик и девочка. Важно было изобразить всю строгость этих профилей, особенно овец.

Затем я делал «Возвращение с базара». Это кавалькада на осликах. Причем тут я иное решение принял. Я сделал, собственно, не силуэты, мимо меня идущие, а как бы разновременное движение, то есть одни уже проехали, а другие еще приближаются ко мне. Разные ослики, разной масти, разного характера, очень интересные всегда. И разные люди там: молодежь и старуха какая-то, молодая девица. И тут я особенно сильно хотел черным с белым выразить разноцветность одежды.

Затем такой же прием в «Караване ослов». Собственно, справа та же совершенно фасадная форма, фасное движение на нас ослов и узбека, едущего на осле. И постепенно налево они разворачиваются в профиль — сильнее, еще сильнее, сильнее, и таким образом изображается; и плоскость, в сущности, утверждает плоскость всей картинке, но в то же время и глубину. Рассказывает о глубине очень лаконично.

Затем я изобразил «Отдыхающее стадо». Тут меня занимало одно. Они расположились под деревом — карагачем. Этот карагач — необычное дерево. Оно очень плотной шапкой наружу, а внутри его — чистые ветки. Оно таким образом сохраняет влагу, и поэтому неправдоподобное дерево, но очень мощное, очень сильное дерево. Под ним расположилось стадо.

Я под ним не хотел делать темную тень, тем более, что там тени почти и не было, и я сделал тень светлую — изобразил тень белым, что, собственно, в гравюре возможно, если я ее ограничиваю черными пятнами, черными контурами.

Овцы там отдыхают и стараются прильнуть к земле, потому что земля в тени прохладная. И они таким образом отдыхают. Это было не в самом Самарканде, а в окрестностях Самарканда.

Затем я делал еще на базаре сцену, когда продают саман, укладывают верблюдов в кольцо и кормят их. И там на горизонте появляется нищий. Он начинает кричать. Он кричит молитву и идет, идет и кричит. Подходит к отдыхающим и молится. И они дают ему копейку или хлеб. И он уходит...

И там я собирал черепки. И вот орнаменты этих черепков я тут изобразил.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

О монументальном искусстве

Организация стены росписью. Об оформлении города

О сотрудничестве архитектора со скульптором
и живописцем

Каковы своеобразные стороны монументальной живописи

Предметность, масштабность, реализм

Поиски синтеза. О синтезе искусств

Живопись и архитектура

Выступление на Первом творческом совещании
по вопросам синтеза пространственных искусств

Работа монументалиста. О росписи Дома моделей

Художественные задачи Проектной мастерской
треста Госотделстрой

Приветствуя съезд архитекторов...

Природа монументальной живописи

Что такое фасадничество

Выступление на обсуждении деятельности

Мастерской монументальной живописи

при Академии архитектуры СССР

Мысли о монументальном искусстве

Как я впервые писал фреску.

(Слово на обсуждении монументальной выставки)

Какой будет монументальная живопись?

Мне кажется, синтез нужен



Организация стены росписью

1

Я взял тему: Организация стены росписью.

Но это такая обширная тема, что едва ли ее можно рассматривать в таком маленьком докладе, и поэтому я из моментов, входящих в эту тему, беру следующий момент: вопрос о масштабе, и масштабе изображительном.

Масштаб изобразительный я понимаю в специфическом смысле слова. Это масштаб, даваемый архитектурному помещению не размерами самой фрески, не размерами изображенных на стене предметов, а масштаб, присущий методу изображения как таковому, независимо от сюжета, независимо от предметного содержания, масштаб, лежащий в основе живописного рельефа и масштабно организующий восприятие данной росписи.

Меня могут спросить: почему этот вопрос я поднимаю относительно стеной росписи, тогда как он актуален и для всякого изображения, хотя бы и станкового. Совершенно верно. Но мне кажется, что в стеном изображении, в стенописи он приобретает особенное значение.

Что касается масштаба и особенно понимаемого специфически изобразительно, стенопись тоже имеет момент, не присущий станковой картине или присущий ей в исключительных случаях. Это неподвижность фрески, стенописи вообще. Стенопись нельзя двигать, нельзя передвигать, это создает определенные условия восприятия, ограничивает возможности. Вы можете на изображение смотреть только с определенных мест, с определенного расстояния, даже при определенных действиях, как-то: поднимая голову, ворочая головой туда и сюда, проходя мимо или обходя какую-либо архитектурную форму. Все это, а особенно расстояние наше от изображения и отношение этого расстояния к размерам стенописи требует от изображения определенного изобразительного масштаба. Изобразительный масштаб оказывается безусловно необходимым в таком случае, тогда как в станковой картине — где мы можем отойти на любое требуемое нам расстояние, где мы изображение можем взять в поле зрения, — как мы увидим, возможны изображения, дающие масштаб собственными своими размерами, дающие масштаб предметный, но не имеющие масштаба чисто изобразительного.

Таким образом, я попытался защитить постановку темы; теперь попытаюсь ее развить, причем заранее извиняясь за неполноту и некоторую отрывочность.

2

Но, чтобы приступить к самой теме, мне необходимо условиться, необходимо говорить о методе изображения как таковом.

Как мы их ни назовем: различными ли методами изображения, раз-

личными ли изобразительными поверхностями или различными типами живописного рельефа, — несущественно, но можно утверждать, что таковые существуют и нам, поднявшим тему изомасштаба, необходимо эти типы выяснить, насколько это возможно.

На метод изображения влияют разные моменты: влияют материальная структура и геометрическая форма поверхности, средства изображения, форма восприятия, тема, сюжет и т. д. Примером влияния средств на метод изображения может служить сравнение линии и цвета; как нам известно, их влияние на метод изображения будет совершенно различно.

Форма поверхности, конечно, тоже влияет, будь то плоскость как плавная поверхность, овал, круг, квадрат, фриз — все это будет по существу, влиять на изображение, на изобразительный метод.

Если мы возьмем какую-нибудь изоповерхность, хотя бы квадратную, толщиной в лист бумаги, и задумаем на ней какое-либо изображение, если допустим, что толщина этой поверхности будет постепенно изменяться, все утолщаясь и утолщаясь, то мы обнаружим, что наш изобразительный замысел тоже будет меняться. Мне представляется, что на тонкой поверхности мы легко сможем задумать большую глубину, тогда как на массивной поверхности, хотя бы на кубе, такая глубина будет уже затруднена и, может быть, вообще не сможет развиваться.

Поэтому холст, деревянная доска, бумага, стена — все эти поверхности своей формой будут по существу влиять на метод изображения, а также влиять на строй изобразительной поверхности и, следовательно, на строй живописного рельефа.

Но, кроме того, условия восприятия будут тоже обуславливать метод изображения. Одно — если мы изобразительную поверхность будем рассматривать издали, так что она будет в поле нашего зрения; другое — если мы приблизимся к ней и не будем воспринимать ее краев. В последнем случае у нас утеряется ясное представление об изоповерхности как плоскости, и мы ее учтем уже как плавную поверхность и усилится ее массивность, так как, будучи далеко от нас, она могла быть не конкретна по массе; будучи же близко от нее мы начинаем ее осязательно воспринимать.

Как-никак, все эти условия изображения влияют друг на друга, стоят друг с другом в неразрывной связи и в конце концов создают определенную форму восприятия, а через нее и форму изображения.

Мы можем говорить о различных моментах восприятия: об осязательном, двигательном, зрительном. Мы можем говорить о преимущественно осязательной, двигательной, зрительной форме восприятия и о смещении этих моментов как бы в различных дозах или в форме равновесия.

Отсюда можно говорить — и это по существу будет определять метод изображения — о двигательном, двигательном-осязательном, о двигательном-зрительном и зрительном методах изображения. Их, конечно, будет бесчисленное количество, но можно остановиться хотя бы на трех типах изображения: на двигательном-осязательном, на двигательном-зрительном и на зрительном.

Все эти различные методы изображения будут создавать и различные формы живописного рельефа.

Двигательное отношение к изобразительной поверхности даст нам поверхность конкретную по массе, по преимуществу плавную, принципиально не ограниченную и по преимуществу двухмерную — все это будет определять и форму живописного рельефа.

Он будет двухмерным, не будет иметь точки или плоскости зрения и не будет проекционным в целом.

Таково, напр[имер], древнеегипетское изображение, которое дает нам не человека, видимого в профиль, а человека вообще, при помощи профилей изображенного.

Двигательно-зрительная форма рельефа дает нам форму, как бы равновесную между осязательно-двигательным и зрительным полюсами восприятия. Здесь мы уже имеем дело с плоскостью, принципиально ограниченной, имеющей тенденцию к развитию глубины. Причем массивность поверхности тем самым уже ущербляется, но появляется плоскость зрения и проекционность изображения (реализм в связи с проекционностью).

Примером такого рельефа, такого метода изображения могут быть греческие скульптурные рельефы, поздние греческие фрески и, отчасти, фрески Ренессанса.

Но, говоря о двигательно-зрительном типе, мы должны заметить, что в нем обнаруживаются как бы два уклона: один — в сторону зрительную, другой — в сторону двигательно-осязательную.

Мне кажется, что, выясняя эти уклоны, мы могли бы обратиться к дорическому ордеру и ионическому, к дорическому строю изображения и ионическому.

Дорический рельеф — это метопа, ионический — это фриз, и отсюда различие в их форме.

Помпейская и особенно раннехристианская фреска носит на себе, как мне кажется, черты ионического строя, тогда как Джотто, по моему, может представлять собою дорический уклон (может быть [и] Пуссен).

Зрительный метод изображения и, следовательно, зрительный живописный рельеф будет уже другого строя. Зрительное движение в глубину рельефа создаст неравномерную глубину, создаст глубинный центр и тем самым возбудит в боковых областях контрастное движение массы на нас, в обхват нам. Отсюда произойдет изобразительная вибрация поверхности, и мы относительно нее сможем утверждать, что она плоскость и вогнутая поверхность сразу, одновременно. Следовательно, зрительная форма живописного рельефа будет иметь точку зрения, неравномерную глубину, движение массы скульптурной или живописной на нас в боковой области и, следовательно, двоякую форму поверхности. В смысле рамы или границ она будет многорамочной, она будет иметь целый ряд границ, зависящих от одного центра.

Примером могут служить византийский рельеф скульптурный, визант[ийские] и русск[ие] фрески, Микеланджело и барокко отчасти.

Это будет то, что мы называем обратной перспективой, причем мы можем различать цветовую и графическую обратную перспективу.

3

Теперь я уже смогу говорить об изобразительном масштабе.

Как я уже говорил, это не масштаб, данный человеческой фигурой или чем-либо, имеющим определенное отношение к человеку, а масштаб, свойственный самому методу, и поэтому можно себе представить изображение, диктующее нам масштаб изображения отвлеченных форм или форм, сюжетно масштаб не выражающих (напр[имер], камни).

Но все ли методы изображения, все ли типы живописных рельефов обладают изобразительным масштабом?

По-видимому, изобразительная масштабность картины будет состоять в том, что вы как зритель ставитесь мысленно или фактически на определенное место относительно изображения, ближе или дальше, и отсюда получается то, что изображение относительно вас растет и тем самым получает все более и более монументальные масштабы. Раз нам указывается определенное место, с которого мы воспринимаем изображение, следовательно, это изображение не безразлично уже для нас по величине и, наоборот, приобретает уже определенные размеры.

На вопрос: все ли типы изображения будут обладать таким масштабом, — мне кажется, следует ответить, что нет, что мы можем себе представить методы изображения, в которые не входит по существу наше пространственное отношение к изображаемому.

Если мы представим себе крайне осязательный изобразительный рельеф, не имеющий точки или плоскости зрения, не проекционный по методу изображения, то есть не определяющий нашей пространственной базы, то такой рельеф, потребовав от нас почти чисто осязательного движения по поверхности, почти полного приникания к ней, до того повысит масштаб, до того напряжет его, что он может и не чувствоваться.

Разговаривая о различных типах изображения, мы все их определяли как плоскостные, то есть развивающие принципы плоскости, к которым относится и глубина. Это касается и осязательной поверхности.

Но можно себе представить просто плоское изображение, желающее быть чисто двухмерным. Попытку такого изображения мы встречаем в 19 веке в так называемом декоративном искусстве, где предметы стилизуются и тем самым как будто становятся безусловно плоскими. Мне кажется, что такое изображение абсурдно; и, отказываясь от рельефа и желая быть плоским, оно просто в смысле плоскостном не организовано. Но во всяком случае оно-то никаким изобразительным масштабом не обладает, так как не организует моей пространственной базы и не требует и осязательного приближения к изображению.

Следовательно, такое изображение не будет само по себе масштабным.

Точно так же, как, мне кажется, не будет масштабным и противоположный способ изображения, а именно способ перспективной проекции.

Требую от воспринимающего, чтобы все изображение попадало

в поле зрения, и делая приближение к изображению невозможным, а удаление, наоборот, возможным на любое расстояние, перспективная проекция тем самым не организует моего восприятия в смысле определенного места в пространстве и, по-видимому, не обладает и изобразительным масштабом.

Отсюда можно заключить, что определенное отношение моментов третьего измерения к плоскости, а в объемном рельефе отношение объемов, их весовых центров к плоскости — даст масштаб изображению, так как требует и определенного моего [место]нахождения, мысленного или фактического, перед картиной.

Возьмем объемный рельеф. Относительно него можно сказать, что умножение весовых центров, хотя бы в человеческой фигуре, приблизит изображение к нам и сделает его монументальным, и, наоборот, сведение веса к немногим центрам удалит от нас изображение и сделает его относительно меньшим.

Пространственный рельеф, сжимая глубину между своими основными плоскостями, будет повышать и повышать масштаб и приближать зрителя, и наоборот, давая большую глубину, отодвинет от нас изображение и сделает его меньшим (конечно, тому и другому есть пределы).

Эти моменты мы можем проверить, и стоя перед натурой, и стоя перед стеной.

Глядя на постановку в мастерской или на модель и удаляясь или приближаясь к ней, мы можем наблюдать, что, желая обнять ее всю и в то же время стараясь связать ее рельефом, мы при объемном восприятии формы или, воспринимая ее равномерной глубиной, умножим весовые центры или сожмем третье измерение.

Подобно этому, если мы, стоя перед стеной, проектируя на ней мысленно какой-либо рельеф на небольшой площади, будем увеличивать поле изображения, стараясь в то же время сохранить за ним равномерную глубину или высоту рельефа, то мы обнаружим, что глубина рельефа будет относительно площади изображения все уменьшаться, а изображение получит монументальные масштабы.

Из вышесказанного следует то, что изображение может нам указывать определенное место зренья, а с другой стороны, изображение на стене, от которой нельзя отойти, с тем чтобы получить его в поле зрения, должно учитывать то, что оно превышает поле зрения и повышает свой изобразительный масштаб.

Вообще понятие монументального, понятие, может быть, и трудно раскрываемое, отчасти может быть вскрыто предыдущими рассуждениями, и отсюда будет понятно, почему стенопись, по большей части превышающая поле зрения, как бы принуждена быть монументальной, а станковая картина, не ограниченная в отношении расстояния при рассматривании, не только не получает монументального масштаба, но может и совсем потерять изобразительный масштаб.

Только что сказанное не исключает и обратного: монументальности станковой картины и отсутствия масштаба в иной стенописи.

Обратимся теперь к крайне зрительному рельефу, к изображению по методу обратной перспективы. Как здесь обстоит дело с изобразительным масштабом?

Мне кажется, здесь можно утверждать следующее: движение боковых областей на нас или, вернее, в обхват нам ставит края изображения как бы в прошлое и помещает уже нас не перед изображением, а в самое изображение, а многогранность делает то, что вхождение в глубь картины беспредельно и как бы по ступеням рамы идет к центру, причем масштаб все повышается и повышается и изображение как бы становится все монументальнее и монументальнее.

Так что в подобном изображении мы имеем как бы монументально повышающийся изобразительный масштаб, начинаясь с напряженного он кончается напряженным.

Вот, собственно, все, что мне хотелось выяснить и что я смог выяснить в таком объеме доклада.

27 февраля 1929 года



Об оформлении города

Нас могут обвинить в том, что мы поднимаем отвлеченные вопросы, чисто теоретические, практически малозначащие; но дело в том, что наша республика тем и отличается, что, казалось бы, самые теоретические проблемы, применения которых можно [было бы] ожидать через долгие годы, уже сейчас становятся реальными в силу исключительной интенсивности общественной жизни и коллективного решения всех общественных проблем, в решении которых теория имеет большое значение.

Вопрос, нами затрагиваемый, это вопрос об оформлении города, об

изобразительности архитектуры и города в целом и тем самым об участии в этом деле и скульптуры и живописи.

В связи с этим поднимаются такие вопросы, как синтез искусств и, связанный с первым, вопрос о реализме и, в частности, о реализме архитектуры.

Всякое пространственное произведение искусства не относится к одной области чувств, а организует материал и для зрения, и для осязания, и для двигательных моментов восприятия, и в этом заложена возможность реализма в искусстве, возможность участия художественного произведения в нашей жизни и организации произведениями искусств нашего практического пространства. Картина имеет не только зрительную сторону, но и скульптурную, то есть раму, [благодаря] которой пространственное изображение на плоскости становится вещью, связывающейся с мебелью, с другими вещами, организующей стену, на которой она висит, комнату. И так каждое произведение пространственного искусства. Скульптурное произведение, объединяя в себе и круглую статую, и целую группу, и рельефы и заставляя переживать изображенные события, пьедесталом превращается в архитектуру, организующую наше практическое пространство.

Немалую роль в этом будет играть цвет; отвлеченность цвета в скульптуре работает тоже на архитектурную сторону скульптуры. Все это повышает реализм произведения; я переживаю его не только как зрительное явление, но [и как] явление, подведомственное всем чувствам и тем самым могущее войти в нашу практическую жизнь, организовать пространство нашей общественной жизни.

При таком понимании многогранности всякого произведения невольно должна ставиться проблема синтеза искусств и невольно должно намечаться решение, утверждающее, что синтез искусств повышает реализм искусства и даже что только в синтезе искусств, доступном целно организованной общественной жизни, возможен наибольший реализм, какой только искусству доступен.

Отдельная отрасль какого-либо искусства, стремясь к реализму, перенапрягает себя, приходит к иллюзионизму, к обману чувств и к отказу организовать окружающее пространство; таковы иллюзионистическая картина или статуя. Получается нарушение метода данного искусства и в то же время изъятие вещи из практического пространства.

Всякое произведение работает и на познавательный момент, и на момент организации материала и тем [самым] нашего пространства. Живопись [работает] больше на познавательный [момент], архитектура — больше на организацию пространства организацией своего материала; но только в синтезе мы удовлетворяем вполне ту и другую сторону всякого искусства, и только синтез дает нам и образность, и изобразительность в узком смысле, и организацию нашего пространства, тем самым достигая действительного реализма, который по праву должен был бы именоваться социалистическим, так как только при социализме возможен такой органический подход к изобразительному искусству, требующий, кроме того, коллективных методов работы. Греческая классика и ценна главным образом таким решением.

Естественно, что город в целом и должен быть таким синтетическим

произведением, в котором все искусства, объединяясь, должны создать величайшее произведение искусств и в смысле образности, и в смысле организации нашей жизни, нашего практического пространства. И, конечно, некоторым водителем в этом деле должна быть архитектура.

Но мы часто слышим ответ с этой стороны, что-де архитектура обойдется и без скульптуры и без живописи, она сама, одна будет решать образ города. Живопись и скульптура становятся бедными родственниками, просящими их как-нибудь устроить.

Правильно ли это?

Конечно, нет; и неправильность такого решения можно выяснить на самой архитектуре. То есть можно говорить о том, что в самой архитектуре, как наиболее разностороннем искусстве, есть скульптурные и живописные проблемы, и мы осмеливаемся думать, что эти проблемы почти никак не решаются, что у современных архитекторов в этом мало компетентности и им необходимо решать вопрос о скульптурном и живописном моменте в архитектуре и, конечно, с помощью специалистов этого дела, как происходит все в нашей стране.

Мы имеем иногда как бы ответ на это. Предоставляются обильные места для скульптуры в иных проектах, но это еще не решение. Сама архитектура должна быть в какой-то мере скульптурной. Вот тут как раз возникает вопрос о реализме в архитектуре. Основными моментами этого реализма будут, с одной стороны, ответ на социально-функциональную сторону, с другой стороны — на образную, на идеологически-изобразительную.

В нашей архитектуре мы встречаемся по большей части с грубым пониманием того и другого и с распадением этих двух моментов. Причем грубость особенно характерна для второго момента. Здания в виде человека, в виде серпа и молота и т. п. — это, конечно, не решение проблемы образа. Голый функционализм изживает себя, стремясь к образности; но часто образность решается заимствованным стилем: классика колонной должна ответить на оба вопроса, и на момент организации, и на момент изобразительный, но это несомненно паллиатив, именуемый стилизацией. Можно у классики учиться, можно использовать ее как культурное наследие, но нельзя утверждать, что мы найдем в дорической, ионической или коринфской колонне что-то для нас идеологически соответственное.

Если мы, следовательно, ставим вопрос о реализме в архитектуре, то ясно, что функционализм один не даст нам его. Нужна образность, но образность, идеологически насыщенная сегодняшним мировоззрением. На это едва ли ответит колонна.

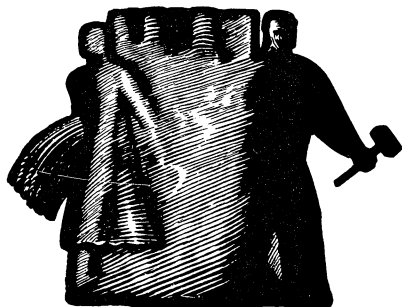
Архитектура в своих пределах должна учесть момент массы и момент цвета. Мы можем утверждать, что пока эти вопросы в архитектуре не ставились конкретно, выражение и форма массы в деталях архитектуры — в углах, окнах, рамах, столбах, карнизах, дверях и т. п., да и в самой стене — не разрешались никак (или [разрешались] по аналогии с классикой) и вся масса бетона или другого чего была в этом смысле не оформлена. А ведь это и есть ее скульптурное оформление. Относительно организации архитектуры цветом как снаружи, так и внутри — то же самое, а ведь это и есть вопросы монументальной живописи.

Вся ценность современной функционалистской архитектуры лежит в плане, здесь мы имеем большие достижения, но в других затрагиваемых здесь моментах она отстает определенно, ее можно обвинить в рационалистичности, и это выражается прежде всего в пренебрежении к скульптурному и живописному моментам архитектуры, и нам кажется, что, только работая над этими моментами (совместно со скульпторами и живописцами), архитектура достигнет реализма, обладающего своей образностью, соответствующей современному мировоззрению, и создаст свои детали, подобные колонне, используя культурное наследие, но не перетаскивая классику в социалистическую республику 20 века.

Следовательно, наше мнение, что синтез искусств архитектуры, скульптуры и живописи и правильная организация коллективной работы должны нам ответить на задачу организации нашего города насыщением этого архитектурного целого идеологически современной и активной образностью.

Но здесь может быть брошен справедливый упрек со стороны архитектуры скульпторам и живописцам. Многие скульпторы и живописцы, если не большинство, понимают изобразительность узко, как отображение зрительной действительности, и отвлеченную образность не признают за образность. А без этого признания они, конечно, не помощники архитектуре, где образность не решается оптической репродукцией действительности, да и хотя бы проблема орнамента не решается узким пониманием изобразительности.

[Ок. 1930—1932 годов]



О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем

Я главным образом гравер, и хотя работал в живописи раньше и выставлялся, но последние годы живописью занимался мало. Поэтому предложение писать фрески для Музея охраны материнства и младенчества было для меня неожиданностью, но, с другой стороны, то, что мне всегда приходилось работать главным образом над композицией, и то, что бумага имеет много общего со стеной, а книга с архитектурой, делало эту

работу в какой-то части продолжением моей обычной работы. Новым моментом был масштаб и цвет.

Музей мне предложил расписывать вход. Темой росписи сперва наметили «Старый и новый быт», но потом в проработке темы «старый» быт отпал и тема выяснилась как показ роли Охматмлада в заботе о ребенке и освобождении матери для работы и учебы. Над входом изображалась сестра, принимающая ребят от работницы и колхозницы, а на обеих стенах развивались темы: на левой — города, а на правой — современной деревни. Кроме того, панель, решенная сграффито, рассказывала сцены прогулки летом и зимой.

Отвечая на тему, я старался рассказывать возможно проще, причем отнюдь не натуралистически (чего бы, по-моему, стена не выдержала), а используя главным образом плоскость стены и располагая иногда фигуры на отвлеченном фоне. В характеристике фигур я пытался (когда мне это удалось) соединить типичное с идеальным. Сама тема: дети и забота и внимание к ним женщин — давала прекрасные мотивы, а то, что эти заботы организованы социалистическим государством, следовательно, принципиальные и не случайные, и то, что изображение входило в архитектуру, требовало поэтического, проникнутого ритмом изложения темы, конечно, при большой простоте.

Делать фигуру в полтора человеческих роста по облику частной не хотелось, хотелось дать ей и типичность и некоторое простое изящество и совершенство. Словом — излагать тему с подъемом, как бы торжественно, но ни в коем случае не впадая в стилизацию и ложный монументализм (удалось ли это? — думаю, отчасти да).

В цвете мне хотелось дать локальную характеристику вещи, не вводить общего тона, но добиться связи этих цветов, так, чтобы они совместно делали живопись, причем хотелось сделать общее красочное впечатление радостным и ярким.

Между прочим, надо отдать справедливость, что Охматмлад относился к работе все время с большой культурностью, следя за правильностью изложения темы, но ни в коем случае не насилуя художественного подхода и не требуя приближения изображения к натуралистической фотографичности, в чем многие заказчики сейчас грешат.

Недочетом работы было то, что на эскиз пошел только месяц, так как сперва спешили и хотели всю работу сделать в два месяца, чтобы успеть к октябрю, а на этой работе четко выяснилось, что во фреске эскиз — главное. Что-либо существенно менять или дополнять невозможно во фресковой живописи. Я очень обязан Николаю Михайловичу Чернышеву, который был моим ментором и все время очень заботливо учил меня и руководил технической стороной работы.

Писал я почти все акварельным способом по сырому, по сухому почти ничего не добавлял.

То, что меня увлекало, и то, что, мне кажется, и более удалось, — это ритмика стен и цельность всего помещения с учетом лестницы и потолка. Так как помещение небольшое, необходимо было учесть и условия бокового зрения. Фигура должна была смотреться не только тогда, когда стоишь перед ней, но и справа и слева, имея данный кусок стены в сильном ракурсе; отсюда получалась своеобразная жизнь фигуры: она все время менялась и при учете всех точек зрения давала

большое богатство, что делало самую работу чрезвычайно увлекательной и, в результате, позволяло смотреть стену с разных точек зрения всю целиком.

Между прочим, живопись очень сильно расширила узкое помещение.

Когда я рисовал и писал данные фрески, так как это было проходное место, все время двигался народ — рабочие, занятые тут же, в музее, маляры, столяры, дворники, слесаря, служащие, врачи, сестры и жильцы соседних квартир, и все время приходилось выслушивать рецензии, и одно можно сказать, что никто равнодушно не относился, всех задевало изображение на стене. Мне кажется, что стена, благодаря масштабу и непосредственной связи со зрителем, активнее действует, чем станковая картина. У меня у самого к фигурам, которые я написал, было отношение не совсем как к моему произведению. Они приобретали как бы самостоятельность, благодаря росту и конкретности стены.

Писал я на стене в первый раз, но, надеюсь, не в последний. Так как трудно найти другой метод, позволяющий так разносторонне и в то же время просто излагать тему и так восхитительно подводящий к материалу стены.

Стиль социалистического реализма наиболее четко определяется, как мне кажется, в стремлении к монументальности и как бы общест­венности самого изображения, что в полной мере доступно только социалистическому городу. Хотелось бы, чтобы эта наша работа была хотя бы небольшим шагом вперед в разработке этих проблем.

Февраль 1933 года



Каковы своеобразные стороны монументальной живописи

Каковы своеобразные стороны монументальной живописи?

Прежде всего, более четкое и определенное участие ее в общественной жизни. Являясь частью художественного комплекса, стенная роспись через архитектуру носит определенную функцию в быту, оформляет его и тем самым совместно с другими искусствами организует нашу жизнь.

Правда, велика и роль станковой живописи, но она является как бы партизанской формой агитации. Идеологическое и воспитательное воздействие станковой картины более ограничено. Будучи подвижной и выделенной из окружающего, она в малой степени оформляет пространство и не обуславливает организованность всего городского архитектурного комплекса.

В отличие от станковой картины, стенная живопись тем и ценна, что должна входить непосредственно в жизнь человека, в ежедневную жизнь улицы, площадей и внутренних пространств.

В связи с этим стоит вопрос об отношении живописи к архитектуре,

вопрос об образности всего архитектурного произведения. И надо думать, что здесь фреска может внести свою долю. Но для этого необходимо решить существенный вопрос: как живопись входит в архитектуру. Ее следует вводить с учетом всего архитектурного комплекса, она должна решаться в плане общей синтетической формы, а не путем выгораживания на стенах отдельных плоскостей для картины, плоскостей, часто не зависимых от архитектуры и не считающихся с пластикой стены (к чему сейчас некоторые тенденции намечаются). Стенная роспись (включая сюда окраску, орнамент и собственно изображение), оставаясь живописью и тем самым оформлением архитектурных плоскостей, должна с учетом стиля участвовать в общем архитектурном ритме здания и делать его еще более детальным, конкретным и образным.

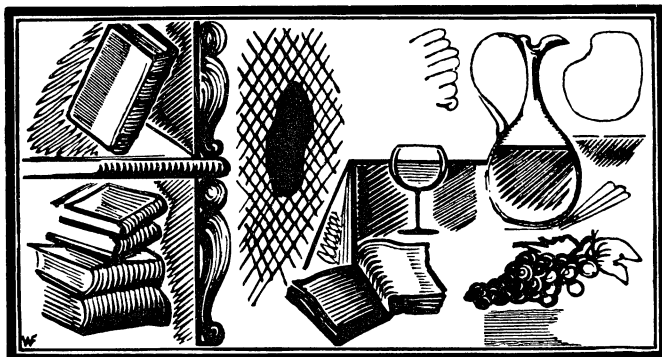
Другая существенная черта стенной живописи — это ее ритмичность. Стенная живопись, участвуя и в функциональной и в образно-ритмической стороне архитектурного здания, невольно должна включаться в ритмику общей композиции ритмикой движения фигур и их пропорций. По-видимому, здесь, именно на стене, в архитектуре, художник, развертывая монументальные композиции, сможет дать не только правду нашей действительности, но и из самих ритмов общественной жизни, из городских ритмов архитектурных стен почерпнуть действительно художественные принципы ритмической организации, в свою очередь влияющей на общество, на гражданина нашего Союза.

В связи с этим возникает интереснейшая проблема нашего искусства — проблема орнамента, при этом не как украшения, а как части ритма, организующего нашу жизнь (и, надо сказать, этот вопрос у нас в загоне).

Стенная живопись в широком понимании и, в частности, вместе с графикой должна решать эту проблему, а в связи с монументальной живописью нужно говорить и о монументальной графике.

Апрель 1934 года





Предметность, масштабность, реализм

Архитектура — изобразительна. После недавней принципиальной «неизобразительности» живописи, скульптуры и архитектуры мы это поняли. На архитектуре лежит высокая задача отображения идеи социализма, идеи коммунизма; следовательно, архитектура образна. Правда, не в узком смысле этого слова, как воспроизведение природы, но ведь и живопись образна не только в порядке аналогии с действительностью, но и как музыкальная, ритмически строящаяся форма.

Было бы полезно как раз перед архитектурой поставить во всей широте вопрос о реализме, и это принесло бы пользу не только архитектуре, но и другим не узкоизобразительным искусствам.

Конструктивизм в архитектуре с его функционализмом можно было бы сравнить с натурализмом в других областях искусства, пытавшимся точно и механически воспроизвести действительность. Несомненно, что при всяческом учете функций здания забывался человек. Человек как образ отсутствовал в архитектуре. Можно упрекнуть подобную архитектуру в двух недостатках: в полной скульптурной невыразительности, полном игнорировании выразительности всей формы, ее деталей по массе и, во-вторых, в отсутствии масштабности, в чем, собственно, и выражалась бесчеловечность подобной архитектуры.

За последнее время мы наблюдаем в архитектуре бурное движение к пластичности и масштабности, но на этом пути мы встречаемся с вопросом о культурном наследии и об использовании его.

В чем такая обаятельная сила колонны, почему мы наблюдаем сейчас такое распространение этого архитектурного принципа? По-видимому, как раз в этой черте сегодняшнего архитектурного дня мы видим борьбу архитектуры за изобразительность, через колонну архитектурное произведение получает масштаб. Колонна — это предметное начало, которым строится архитектурное пространство. Безобразность стиля модерн, безобразность конструктивизма лежит в отсутствии предметности в архитектуре и, тем самым, и масштабности, иногда принципиальной, иногда случайной.

Но решается ли вопрос колонной? Вот тут можно было бы как раз привести критерий реализма. Если с колонной приходит в архитектуру предметность, то она, придавая архитектуре масштабность, дает

ее ведь в отношении человека и для человека. Конечно, учеба у прошлого не отпадает ни в коем случае, но трудно признать за воспроизведением различных ордеров смысл реализма. Поэтому мне кажется, что самой насущной задачей архитектуры является искание своеобразной современной предметности, которая имела бы черты реализма, и через это завоевание масштабности, ритмически развитой в целом здании.

Если мы, с одной стороны, имеем дело с опасностью беспредметной архитектуры, то предметность сама по себе вопроса еще не решает. Безмасштабность функционалистской архитектуры, по-видимому, сознательна; на примере хотя бы храма Спасителя мы имеем пример безмасштабности невольной, и эта безмасштабность (он казался и большим, как гора, и малым, как чернильница) объясняется неорганическим, механическим использованием колонн, архитектурных элементов. Многие современные проекты напоминают своим отношением к масштабу это неудачное здание. У греков колонна ритмически входила во все здание и сама была внутренне сложной по содержанию, многообразной формой.

Конечно, борьба за реализм в архитектуре труднее, чем в каком-либо другом искусстве, и поэтому все попытки, делающиеся в этом направлении, должны внимательно изучаться.

И в этом смысле интересны такие здания, как дом Наркомвнудела арх[итектора] Фомина, пытающегося уйти от воспроизведения исторических стилей, и, с другой стороны, здание Корбюзье, в котором масштабность устанавливается без использования колонн.

Ноябрь 1934 года



Поиски синтеза

Предстоят съезды архитекторов, живописцев и скульпторов. На них будет решаться много интереснейших вопросов, и знаменательно то, что возникает и такой вопрос, как синтез искусств, который не решается в пределах одного цеха и требует более расширенного общения ма-

стеров. Все это придает нам чувство гордости, что только у нас это возможно, и это же возлагает на нас колоссальную ответственность.

Когда мы ставим вопрос о синтезе искусств, невольно затрагивается и вопрос о реализме художественного произведения. По-видимому, только синтез искусств дает нам наивысший, доступный художественному произведению реализм, не доступный отдельной дисциплине. Но так как стремление к реализму в искусстве органично и, как стремление к чувственной ценности, всегда страстно, то как раз по линии реализма и синтеза мы встречаемся со многими ложными искажениями метода искусства. Например, мы встречаемся в искусстве со стремлением отдельной художественной дисциплиной ответить на всю полноту восприятия реального, и мы тогда получаем как бы панживопись, панскульптуру и панархитектуру и, с другой стороны, встречаемся с ложным синтезом, когда искусства просто смешиваются, теряя свою специфику, теряя оригинальность воздействия. Подобный ложный синтез будет по большей части расширением панживописи и методы чисто зрительного восприятия навязывает и всем остальным искусствам (панорама).

Всякая станковая картина уже не только живопись, но и скульптура, в какой-то мере и архитектура. Всякая картина имеет раму и задачей всякой рамы, внутрь ограничивая изобразительную плоскость, дать возможность построить на ней пространственный мир с его глубиной, а наружу этот мир оформить как вещь другого, нашего практического пространства. Рама позволяет нам углубиться в живописное произведение, отвлекаясь от всего окружающего, и рама же делает картину предметом нашего архитектурного пространства, делает ее мебелью и тем самым связывает ее со всеми окружающими вещами и с нами самими не только как с созерцателями, но и [как с] практически действенными людьми, живущими в конкретном бытовом пространстве.

Таким образом, уже в отдельной станковой картине мы встречаемся как бы с синтезом живописи и скульптуры. То же можно сказать и о статуе, там роль рамы играет пьедестал, он вводит скульптурное изображение в архитектурное пространство и опять-таки, делая изображение внутрь пространственным миром, наружу, в отношении всего окружающего, делает ее вещь нашей комнаты, предметом, стоящим на улице вместе с фонарями, или архитектурной деталью какого-либо архитектурного комплекса.

Нужно говорить о том, что в сущности всякое художественное произведение имеет перед собой две задачи: с одной стороны, художественно-познавательную, результатом чего будет образ, с другой стороны, и даже тем самым — задачу организации чувственно-конкретного материала в вещь нашего бытового пространства, организующую наше бытовое пространство.

В этом смысле архитектура, например, будет по преимуществу искусством, организующим наше «жилое» пространство ритмически созданными вещами, а живопись по преимуществу будет занята образом, но лишая архитектуру образности, а станковую картину внешней вещности было бы совершенно неправильно. И архитектура должна быть образна, и картина должна быть как бы архитектурной вещью, и только тогда то и другое произведение охватит человека в его полноте и разно-

сторонности, ответит ему и как мыслящему и созерцающему, и как практически действующему и тем самым достигнет наибольшего реализма, заняв в конкретном жизненном пространстве конкретное место.

Но мне на это могут указать, что ведь есть картины без рамы, например икона, и есть скульптура без пьедестала, например мелкая японская и вообще восточная и др[угие], или, например, детская игрушка, кукла. Конечно, и край доски в иконе — тоже в каком-то смысле скульптурная рама, но, кроме того, вещьность художественного произведения не ограничивается только рамой, но входит внутрь изображения, создавая как бы двусторонность изображения. Например, с одной стороны, это великолепный цвет, интересная сложная фактура красочной поверхности, с другой стороны, это воздух, небо, глубина. В скульптуре часто сама поверхность, ее цельность, напряжение и замкнутость, по большей части соединяющаяся с неподвижностью статуи, придает характер вещи изображению и тем самым вводит изображение в наше бытовое пространство до того, что дети, а в древности и не только дети, играют в подобную скульптуру.

Но мы часто встречаемся с другим, когда рама у картины есть и у скульптуры пьедестал тоже налицо, но они взяты просто из-за обычая, так делают все, поэтому и я так же делаю, но организующая роль того и другого отсутствует, иногда же просто нарушается рама и пьедестал, и тогда изобразительный мир вваливается в наше пространство и вступает с ним в конфликт. Это бывает тогда, когда художник требует от произведения только образности и учитывает зрителя только как зрителя, а не как действующего человека. Ведь не с Пушкиным мы гуляем по Тверскому бульвару и не с Гоголем по Пречистенскому, это памятники, изображения того и другого, работающие и как архитектурные оформления бульвара. А я помню один проект памятника Гоголя, где Гоголь сидел на скамеечке, стоявшей на холме, а от зрителя к Гоголю вела дорожка. Тут стремление дать наивысший реализм, свести меня непосредственно с Гоголем и дать мне возможность с ним побеседовать. Но ведь явно это кончается конфузом и может существовать только некоторое время как некоторый обман. Подобную скульптуру мы встречаем на кладбищах Западной Европы (Генуя), подобную скульптуру мы встречаем и у некоторых наших современных скульпторов, особенно когда они делают группы (Менделевич, Жуков). Это же мы встречаем в живописи у целого ряда живописцев западных и наших так называемого академического толка.

Это, в сущности, и есть попытка ответить на высший реализм отдельной художественной дисциплиной, доведя ее до абсурда. По-видимому, всякая художественная дисциплина ни в каком произведении не может быть ограничена собой, и поэтому наибольшего реализма искусство достигает, соединяя все пространственные искусства в синтезе, но тем самым не нарушая специфики каждой дисциплины, а давая ей возможность в своей области дать наибольшее.

Но, следовательно, основным условием синтеза искусств будет то, что и сама архитектура должна быть образна и должна ответить на моменты массы, поверхности, цвета, учесть их художественный смысл, то есть быть в какой-то мере и скульптурой, и живописью, и собственно живопись должна учитывать вещьность живописного произведения,

и скульптура тоже не должна останавливаться только на изобразительном моменте, но оформляться как ритмическая архитектурная форма. Иначе синтеза не может быть.

Примеры такого несоединения скульптуры и архитектуры мы, к сожалению, имеем в современном опыте, хотя бы здание Ленинской библиотеки. Само здание почти никак не моделирует массу, здание по массе отвлеченно и, конечно, не соединяется с вершащей стену «ренессансной» скульптурой; здесь скорее могло бы быть соединение с живописью или рельефом. С другой стороны, скульптор, добросовестно лепивший бюсты писателей, попытался в них остаться только скульптором, не учитывая эти бюсты как вещи архитектурного пространства, как вещи улицы, и получились отрубленные головы великих людей, повешенные на стене, или в лучшем случае — великие писатели, высовывающиеся из стены, заглядывающие на тротуар; это тоже вольная или невольная попытка побеседовать непосредственно с писателем.

Ссылка на дверь Гиберти дела, конечно, не спасает, так как там это на богато развитом рельефе, а здесь на плоской стене, выталкивающей бюсты на улицу.

Тема, поднятая здесь, не исчерпывает, конечно, всей полноты синтеза искусств. Одним из самых важных вопросов дальше должен быть вопрос о роли стиля архитектуры, скульптуры и живописи в синтезе искусств, но мне кажется, что затронутая здесь тема самая основная и первая, и, только решив ее, мы можем прийти к действительному сотрудничеству наших пространственных искусств.

13 декабря 1934 года





О синтезе искусств

- 1) Общее вступление. Постановка вопроса
- 2) О книге как о синтезе искусств
- 3) О синтезе и о театре
- 4) Об архитектуре, живописи и скульптуре

Искусство нашего Союза совершенно органически и жизненно пошло к синтезу искусств, к совместной работе архитектора, скульптора и живописца. Это не прихоть, не какая-либо утонченность художественных стремлений, это прямая практическая задача, явившаяся необходимо, так как искусство нашего Союза прежде всего имеет своей задачей организовать нашу жизнь и, работая над этой задачей и пытаясь охватить всю разносторонность человека как воспринимающего и как действующего, как созерцающего и мыслящего и как практически активного, [оно] невольно пришло к объединению искусств в художественный комплекс, то есть к синтезу искусств.

Этот вопрос ставится и на конференции архитекторов с привлечением туда живописцев и скульпторов; теоретическое выяснение методов совместной работы, пересмотр методов каждого из искусств будет, по-видимому, темой совместного обсуждения; здесь необходимо многое выяснить, чтобы облегчить подход к такой большой задаче.

Все это невольно делает нас гордыми, и это естественно, так как только в органические эпохи истории, в моменты высокого развития искусства, в такие, как 4 и 5 века Греции или итальянский Ренессанс, мы встречаемся с действительным синтезом искусств. Но все это и возлагает на нас громадную ответственность, и всякий художник невольно еще более критически должен подойти и к своей практике, и к методам совместной работы, так как тут, как и всюду, возможны ложные уклоны и решения.

Между прочим, когда сегодня так громко идет всюду разговор о синтезе искусств в связи с архитектурой, скульптурой и живописью,

невольно вспоминается другая область, как бы менее монументальная, которая уже давно работала над этой проблемой, может быть, не давая ей настоящего названия. Это область книги. Книга может быть понята как изображение литературного произведения шрифтом, иллюстрацией, макетом, переплетом и, следовательно, объединяет в себе и слово и целый ряд различного характера изображений на плоскости, от отвлеченных, как шрифт, до конкретных, как иллюстрация, которая к тому же может быть графичной и может быть цветной и живописной, от плоскостной орнаментации, как шрифт или форзац, до скульптурно-го решения переплета с его округлостью и массивностью.

В книге мы встречаем отдельное изображение на странице, подобное станковой картине, и, с другой стороны, организацию страниц, их последовательность, весь характер фальцовки, которую мы можем в какой-то мере назвать книжной архитектурой. Когда эти вопросы решались, мы имели различные тенденции: с одной стороны, наследство, оставшееся от прошлого, от книжного искусства конца 19 века и начала 20 века, когда книга рассматривалась как так называемое прикладное искусство и на художника книги смотрели как на украшателя, входящего туда не по существу макета, а вносящего изобразительность, не затрагивая шрифта и букв. Шрифт не почитался изобразительным, а в лучшем случае имел декоративное значение.

С другой стороны, мы имеем противоположную конструктивистскую тенденцию, пытавшуюся организатора книги понимать как инженера, учитывающего всю функциональную сложность книги и считавшего, что на тему книги, на ее идеологию необходимо отвечать только техническим совершенством. Изобразительность отметалась совершенно и заменялась фотографией. Но тут подтвердилась сентенция, что пойдешь налево, придешь направо. Левизна строгого инженеризма в искусстве, четкого ответа на функцию невольно соединялась в конструктивизме с декоративностью, имевшей аналогию с прикладничеством в старой книге.

Сейчас мы имеем большой путь, проделанный советской книгой как искусством; несомненно, что там многое еще нужно проверять и пересматривать, но некоторые основные методические установки могут считаться выясненными. Совершенно дискредитирован чисто украшательский подход художника к книге. Книга не только в иллюстрации, но и в шрифте, и в макете, форзаце и переплете должна быть идеологична, и в этом разные методы шрифтового изображения, весь ритм книги, характер ее формы также должны найти художественно-смысловое выражение, должны быть художественно тенденциозны, как и иллюстрация.

С другой стороны, замена художественного произведения совершенным техническим произведением и изгнание изображения из книги также потерпели крах, и сейчас мы пришли к тому, что все моменты книжной формы могут и должны быть по-разному, но изобразительны. И иллюстрации, и шрифт, и макет «иллюстрируют» литературное произведение, и в то же время все это и по существу отвечает на функцию чтения, на ясность рассказа, на требование гигиены восприятия и т. п.

То, что происходило в книжной практике и что сейчас невольно

вспоминается, несомненно ставило перед этой областью искусств основные проблемы синтеза, которые, по-видимому, тут и намечаются, как следующие: каждый из моментов книги имеет свой специфический изобразительный метод, но все они, от иллюстрации до макета, не распадаются на технические и художественные, а все идеологичны и изобразительны. Кроме того, в книге мы уже наталкиваемся на одни из основных моментов синтетического произведения. Книга — это вещь, «кирпичик», лежащий у меня на столе, и книга — это изображенный мир. Мы держим книгу в руках, обнимая ее пальцами и касаясь рукой обеих корок переплета, а между этими корками заключен месяц чтения и годы переживаемой нами жизни.

Книга — и мир, и предмет; и скульптурные, архитектурные, графические и живописные моменты соединяются, с тем чтобы дать этот сложный синтез и тем самым ввести сложный пространственный и временной мир литературного произведения, ввести его в наше комнатное пространство как вещь этого пространства, как оформленную шкатулку, как кирпич. Слово наивысшего своего реализма достигает в устах оратора, оратор является тогда его носителем, его внешней формой, книга по-своему делает то же самое.

Я невольно заболтался о книге, так как это искусство мне ближе, но, конечно, и в других областях художественного творчества мы можем делать очень интересные наблюдения, которые нам могут помочь в решении синтеза искусств.

Подходя к сцене, к театру, невольно задаешь себе вопрос: что здесь основное, и отвечаешь — актер. Конечно, можно по-разному понимать театральное изображение. Можно представлять себе задачей театра заставить зрителя совершенно забыть об актере, о сцене, о декорациях, видеть на сцене кусок иллюзорного пространства и в нем какую-то жизнь, в которую я неведомыми путями вторгся. Относительно своих декораций я, лично, выслушивал упреки в том, что они литературны, что они интерпретируют шекспировскую тему, а не остаются замкнутыми зрительными кусками действительности. Я, конечно, не согласен с подобным мнением; не касаясь даже моих декораций, мне кажется, что как бы я ни был увлечен пьесой и игрой актера, будучи им растроган, смеясь и проливая слезы, я тем не менее буду помнить, что это изображение и что это актер, а это — декорации. И поэтому мои чувства будут приобретать цену художественного восприятия; в силу этого и можно сказать, что главным является актер, так как он носитель слова и ему по преимуществу принадлежит движение; в случае иллюзорного изображения главным уже будет не актер, а зрительный кусок жизни, заключенный в портал, в котором актер только деталь.

Приняв для театра иллюзорный метод изображения, мы наталкиваемся на то, что все искусства, пришедшие на сцену, чтобы объединенно изображать пьесу, теряют свою специфику: живопись сливается со скульптурой, пространство действительное — с иллюзорным, актер равняется вещам, деревьям и архитектуре, как человек в настоящем лесу; таким образом, все его средства: тело, голос, жест, мимика — уже не являются специфическими средствами изображения, поднятыми на подмости.

Кроме того, как бы мы ни решали вопрос об оформлении на сцене, для нас обязательно и оформить границу между зрителем и сценой, между изображенным пространством и пространством моим; правда, это зрительный зал, это праздничное место, но тем не менее это мое бытовое пространство и, оформляя, давая спектаклю раму, я невольно должен буду нарушить безусловную иллюзорность сценического пространства. Следовательно, можно говорить о том, что такое иллюзионистическое понимание театра приводит нас к слиянию искусств, где их специфика теряется, где они теряют свои разнообразные методы, сливаясь в иллюзорный комок, пытающийся заменить действительность и, конечно, не заменяющий. Такой подход можно взять как пример ложного синтеза, который не только в театре имеет место.

Если же понимать театр как синтез различных искусств, совместно разными средствами изображающих одну тему, среди которых актерское искусство является главным, то мы наталкиваемся на очень интересные черты театрального изображения. Актер, изображая что-либо, все же актер, и сцена, изображая что-либо, все же сцена, и следовательно, изображая что-либо как декоратор, я должен дать и образ и в то же время четкую сценическую вещь. Например, занавес может нести изображение дома, ширма — изображение дерева и т. п., и тем не менее как изображение это может быть выразительным и в то же время как бы представлять собою архитектурную деталь сцены, быть сценической вещью, помогающей актеру двигаться и жить на сцене; получается как бы двойное существование изображений на сцене, причем через то, что это занавес, ширма, задник, падуга или что-либо подобное, все изображения соединяются друг с другом и с актером как вещи сцены.

Здесь, в театре наталкиваешься на действующий закон обрамления, рамы. Картина в сущности не только живопись, но и вещь нашего бытового пространства, через раму она скульптурна и становится мебелью, и через раму она соединяется с другими вещами внешними, имея в то же время возможность развивать глубокое и содержательное изображение. Таким образом, и в театре, по-видимому, могут сотрудничать различные искусства, не теряя своей специфики и через своеобразное обрамление становясь сценическими вещами и подчиняясь, таким образом, актеру как главному.

Но это театр и книга, и, конечно, имеющийся там синтез искусств очень важен и интересен, но если мы говорим сейчас о синтезе на основе архитектуры, то естественно, что это еще более захватывающий вопрос, так как, может быть, только в синтезе искусств на основе архитектуры мы достигаем наибольшего охвата человека искусством, ведь архитектура это то искусство, которое оформляет наше бытовое пространство, мы не только созерцаем архитектуру, но мы ею окружены, она организует нас; и если живопись и скульптура со своим сюжетным и идеологическим содержанием получают через архитектуру твердое место в бытовом пространстве, то это значит, что они вошли в мою жизнь не только как идея, а и как вещь. На основе такого синтетического искусства можем мы преобразовать наше пространство и оформить нашу жизнь ритмически и красиво. И конечно, совершенно

естественно возникает у нас чувство гордости; когда мы подходим к этой проблеме, то мы знаем, что это не легко достижимо, что в этом направлении нужно работать и работать.

У отдельных художественных дисциплин мы наблюдаем часто своеобразный шовинизм, как бы ложный патриотизм, живопись и скульптура являются тогда как бы слепками с действительности и ни в какой мере не выявляют себя как вещи, ритмически организующие материал. А архитектура в таком понимании будет считать себя искусством неизобразительным, почти инженерией. [...]

В этой статье, в начале мы вспоминали конструктивизм в книге, нечто подобное мы знаем и в архитектуре; чисто функциональная архитектура — это тоже своеобразный шовинизм отдельной дисциплины, это обратное крайнему иллюзионизму живописи: никаких художественных иллюзий, никакого идеологического понимания формы, высокая техника — это все.

Партия и страна поставили перед архитектурой задачу выразить архитектурой идею социализма, передать ритмическими монументальными формами нашу эпоху, строить красиво и разнообразно и тем самым поставили перед архитектурой проблему образа и проблему синтеза искусств. Так, имея перед собой эту трудную задачу, архитектура должна была выйти из замкнутости отдельной дисциплины, вспомнить свои цветовые возможности, обратиться к моделировке массы, к деталям массы и поверхности, то есть стать в какой-то мере живописной и скульптурной, и естественно дальнейшее привлечение живописи и скульптуры как специфически изобразительных дисциплин.

Но всякая ли живопись, всякая ли скульптура может синтетически сочетаться с архитектурой. По-видимому, нет.

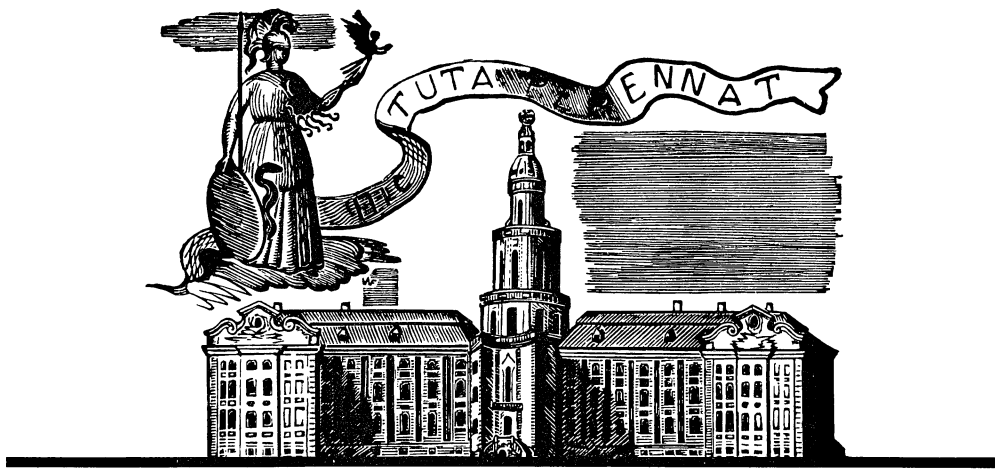
Гете в «Прописях» намечает ложные уклоны искусства и, разбирая их, располагает в две противоположные группы: одна — это подражание природе, характер и выделанность, другая, ей противоположная, — фантазия, композиционность и общность: и Гете утверждает, что эти качества, отдельно существующие, составляют только частную манеру художника и, только соединяясь, дают высокое искусство. Подражательность, соединяясь с фантазией, дает художественную правду; характер, соединяясь с композиционностью, дает красоту, и выделанность в связи с общностью дают совершенство выполнения. Не вникая в детали этих художественных качеств, мы можем сказать, что отдельно эти группы представляют собой одна — натурализм, другая — стилизаторскую манерную тенденцию в искусстве. И, по-видимому, ясно, что в синтез искусств не может войти первая и не должно входить второе. Мы жаждем большого стиля. Но во всяком случае в рассуждениях Гете выясняется одно, что всякое живописное и скульптурное произведение должно быть и образом, и ритмически построенной вещью.

Не считаясь с этим принципом, мы невольно попадаем в конфликт с образом. Так, например, медальоны с головами писателей на стене Ленинской библиотеки, добросовестно и со сходством вылепленные скульптором, совершенно не учитывались им как архитектурная ритмическая вещь уличного пространства. [...]

Другой очень важный момент синтеза искусств — это вопрос о стиле. Нужно различать стилизацию от стиля. Для нас привычно относительно изображения с натуры ставить вопрос о реализме и гораздо труднее ставить этот же вопрос относительно ритмики художественного произведения, легко ставить этот вопрос о картине и очень трудно — об архитектуре [...] Картина — это образ и в то же время через раму и материал это ритмически оформленная вещь нашего пространства. Скульптура — это образ, но через пьедестал, через материал — архитектурная вещь нашего городского или комнатного пространства; и, таким образом, можно прийти к выводу, что каждое искусство не должно быть ограничено собой, а путем обрамления, путем внешнего оформления [должно] переходить в другое искусство, то есть картина должна быть скульптурна, скульптура — архитектурна, архитектура же — живописна и скульптурна.

По-видимому, такой вопрос возможен и даже необходим. Мне даже представляется, что уже в постановке вопроса о социалистическом реализме и сейчас намечается вопрос о реализме ритма и красоты; ведь стремясь к красоте, мы не должны обманываться красотой; мы должны добиваться содержательной красоты, вытекающей из жизненных тенденций нашего сегодняшнего дня.

[Между 13—24 декабря 1934 года]



Живопись и архитектура

В одной из своих статей в «Прописях» Гете делит художественные уклоны на две группы. Одну Гете определяет как «серьезную группу», другую как «игру». Первая группа характерна своей склонностью к подражанию (очевидно, натуре), стремлением передать характер изображаемого и, наконец, пунктуальностью в выполнении. Вторая группа противопоставляется первой. К ней относятся художники-композиционисты. Гете определяет художников этого толка термином «ундулисты» — от латинского слова «волна», и «скицистами», то есть не доводящими общее до деталей.

Направление каждой из этих групп, взятое отдельно, является частной манерой художника. Большое же искусство, по мнению Гете, возникает только тогда, когда все эти стороны творчества синтезируются.

По-видимому, здесь одна группа выражает натурализм, другая — стилизаторство. Взятые отдельно, они, и по нашему мнению, являются только отдельными художественными уклонами. Соединяясь, они приводят, в случае сочетания подражания природе с фантазией, к художественной правде; в случае сочетания характерности изображаемого с композиционистской тенденцией — к красоте. Сочетание же точности, пунктуальности исполнения «серьезной группы» со свежестью наброска скициста приводит, как говорит Гете, к совершенству.

Это, конечно, только схема, но схема весьма существенная при анализе искусства. Всякое художественное произведение имеет две одновременно выполняемые задачи: это, с одной стороны, познавательная задача образа, с другой (так как образ дается в конкретном материале) — задача ритмической организации материала в определенную вещь. Все искусства отвечают на эти обе задачи.

Сущностью станковой живописи главным образом является образ, архитектуры — ритмическая организация материала. Но архитектура имеет и образную задачу, а живопись — чисто ритмическую задачу организации материала.

Поэтому, говоря о синтезе, мы не умаляем тем самым отдельные художественные дисциплины. Они сочетаются именно потому, что, имея общую задачу, по-разному ее решают. Когда архитектура хочет быть только организацией материала, а живопись стремится быть только образной, они не могут объединиться и ни к какому синтезу не способны. Натуралистическая картина, натуралистическая скульптура и конструктивистская архитектура, которая не имеет тела, которая безразлична к массе и к цвету, не могут, конечно, быть соединены, они не способны к синтезу.

Каждое искусство может быть реалистическим, но синтез искусств дает живописи возможность быть реалистической не только в смысле образа, но и в смысле ритмического оформления нашей жизни. Ведь при этом изображение занимает определенное место, определенное положение в том пространстве, в котором человек живет. Очень важно поэтому ставить вопрос о реализме не только с точки зрения образа, но и с точки зрения ритма.

Надо говорить также о реализме архитектуры. Это существенно потому, что иначе мы неизбежно впадаем в декоративизм при включении изобразительных элементов в архитектуру.

Можно говорить о более глубокой или более плоскостной живописи, но это должна быть всегда живопись реалистическая. Если под декоративностью понимать условность и задачу украшения, то единственным критерием остается произвол. Поэтому мы должны и оформление самого пространства цветом также рассматривать как определенную образную форму.

Очевидно, при этом нужно исходить из задач всего ансамбля: цвет должен пониматься образно, как определенный реалистический элемент формы. Мы должны добиться такой содержательности цвета,

какую встречаем в греческой краснофигурной вазе или в цвете помпейской фрески.

В архитектуре искание такого цвета очень существенно, и это один из путей связи архитектуры и живописи.

Сейчас архитекторы увлекаются цветом различных естественных материалов. В каждом отдельном случае при этом надо установить — создает ли цвет действительно поверхность, характеризующую здание? Ведь и этот цвет нужно рассматривать как определенное реалистическое изображение в самом элементарном его виде, как изображение, предполагающее уже определенную форму.

Весь ансамбль — цвет, покраска, орнамент, картины, отдельные изобразительные элементы, различное обрамление — должен стоять перед нами как решение сложной задачи синтеза.

Очень важен вопрос о том, как на архитектуру ложится фреска, как ложится на стену роспись. Мы можем условно установить два вида архитектуры: первый как бы выделяет скульптурные моменты и тем самым подчеркивает плоскость стены и в известной степени отвлеченность этой стены от массы, второй тип архитектуры берет всю массу здания в целом. Архитектура Ренессанса и Византии может служить примером этих двух типов. Ренессанс выделяет колонны, пилястры, карнизы и другие скульптурные моменты, поэтому стены в зданиях этой эпохи часто кажутся немассивными. Контрастируя со скульптурными деталями, они становятся отвлеченными от массы. Византийский храм весь решается в одной почти монолитной массе, и только кое-где подчеркивается отвлеченная массивная стена.

Стенная живопись отвечает на разную архитектуру по-разному. В искусстве Ренессанса живопись развивает рельеф очень глубоко. Следует отметить, что надо отличать развитие плоскости стены в глубину от нарушений стены путем выхода изображения к зрителю за переднюю зрительную плоскость. Глубина во фреске необязательно влечет за собой нарушение стены. И Веронезе и Тициан дают развитие движения в глубину и делают тем стену отвлеченной, но как зрительную плоскость они ее сохраняют. Это оправдывается тем, что стена выражает свою массу в отдельных скульптурных деталях колонн и пилястров, которые держат эту стену и составляют как бы раму.

В целиком массивной архитектуре такого решения быть не может — здесь органично более плоскостное решение, чаще всего не рассчитанное на определенную точку зрения. Это решение связано с движением по стене, с восприятием живописи на близком расстоянии и т. п.

И в современной архитектуре сохранены эти два типа решения. Целый ряд архитекторов опирается на Ренессанс; с другой стороны, конструктивистские тенденции в архитектуре утверждают общую архитектурную массу, которая не позволяет организовать глубину и развивать ренессансную фреску. Эти архитектурные тенденции борются, объединяются, но в конечном счете — все-таки могут существовать и параллельно. В связи с этим живопись, по-видимому, будет иметь разные задачи в зависимости от того, на какой тип архитектуры она рассчитывает.

Одним из серьезнейших современных опытов монументальной живописи является роспись плафона Е.Лансере. Его живопись, несомнен-

но, удачно связывается с тяжелыми рамами архитектурного обрамления. Именно такой глубины и требует такая архитектура. На лишенной скульптурных деталей стене глубина росписи потеряла бы конкретность.

В другую группу мастеров, работающих над монументальной формой входит Дейнека. Эта группа в какой-то мере исходит от графики, от формы бумажной изобразительной плоскости. Они часто графически решают свои композиции и легко дают большую глубину, но эта глубина совсем другого характера, чем у Лансере. Это глубина чисто графическая, она не имеет перспективной конкретности в смысле движения в глубину, она не строится на непосредственной связи предметов друг с другом, она прямо переходит к мелким предметам, которые находятся на горизонте. Это придает определенную легкость всей композиции, но это в какой-то мере возвращает нас к чертам стиля модерн. Стена берется более или менее отвлеченно, она не массивна. Мне кажется, что такая форма монументальной живописи связана с конструктивизмом, с архитектурой, лишенной материальности. Получается так, что на нарисованной стене нарисовано панно. Только Дейнека в своих последних работах добивается рельефа, предельной глубины, большой цветности и конкретности. Группу Дейнеки в целом, несомненно, выделяют также серьезные искания нового современного типажа.

Далее можно выделить большую, очень разнохарактерную группу, которая главным образом разрабатывает проблему ритма. Мастеров этой группы можно упрекнуть в стилизаторской тенденции. В оправдание нужно сказать, что задачи ритма чрезвычайно сложны и здесь, следовательно, реализма добиться гораздо труднее. К этой группе следует отнести Бела Уитца, художников Советской Украины: Седяра, Бойчука, Павленко и ряд других художников.

Задача ритмического оформления архитектуры чрезвычайно важна. Подход к решению этой задачи диктуется самой архитектурой и в значительной мере самой жизнью. Завод ГАЗ в Горьком, который я вместе с рядом других художников посетил, поражает своим техническим совершенством, но, кроме того, он поражает и красотой всего окружения, именно ритмической и цветовой красотой.

Засилье старых ритмов, в которых мы гораздо больше, чем в типаже, зависим от архитектурного и вообще художественного наследства, может исчезнуть в нашей работе на натуре.

25 декабря 1934 года





Выступление
на Первом творческом совещании
по вопросам синтеза
пространственных искусств

Товарищи, я должен рассказать о своей работе. В общем кое-что о ней сказал Лев Александрович Бруни. Я в одном здании с ним делал фреску. Это было в Музее охраны матери и ребенка. Но я был в несколько других условиях, чем он. Мне достался так называемый вестибюль, но это громкое, конечно, название, потому что это скорее коридор перед раздевалкой: ход с улицы сразу и затем двери уже в раздевалку. Ширина очень небольшая, и длина очень небольшая. Помещение как бы даже неудобное для росписи. Причем это дом старый. Но я во всяком случае был доволен темой и доволен, что это помещение совершенно отдельное, в котором я мог работать один на свой страх.

С тематической стороны нужно было очевидно выразить то, как подходят у нас к матери и ребенку, и изобразить антиподы этому из прошлого быта: какую-нибудь девочку, которая нянчится с ребенком, или же семейную обстановку, совершенно не дающую никакой возможности воспитывать детей. Но потом постепенно эти мрачные картины ушли, потому что решили, что этот вход должен быть в соответствии со всем остальным музеем и тема его должна быть радостной, праздничной. Поэтому осталась вообще одна тема — женщины, занятой детьми в новом обществе, в новой обстановке; матери, освобожденной от [тяжелых] бытовых условий, посвящающей себя труду, сельскому или фабричному.

Технически там было интересно что?

Прежде всего это была моя первая фреска. Это была учеба. Учителем моим был уважаемый Николай Михайлович Чернышев. Он руководил Львом Александровичем и мною. Знакомил меня с красками, с поверхностью. Была сделана проба, прежде чем писать общую композицию.

Я выбрал способ акварельный, то есть в краску не клал извести, а писал просто водой. Я взял этот способ потому, что он казался мне более легким.

Мне трудно было бы рассчитать с живописью, то есть составлять какие-то цвета, а потом рассчитывать, [какой будет цвет, когда] они высохнут. В акварельном способе отношения цветов [когда пишешь и когда они высохнут] в какой-то мере то же самое, и я мог писать взрЯчую.

Кроме того, этот способ мне просто нравился. Может быть, потом я изменил свое отношение. Этот способ совершенно не закрывает известки. У нас известь была на белом песке, поверхность была очень приятного тона.

Потолок мне пришлось сделать темперой, в силу того что там было очень опасно отваливать старую штукатурку: совершенно неизвестно, что было под нею — может быть, дерево; накладывать новую штукатурку было очень опасно, и потому потолок я писал темперой.

Я обнаружил некоторые свои недочеты. Я представлял себе так, что я смогу ограничиться небольшим количеством красок: возьму основные цвета и, мешая их, буду добиваться разных оттенков. На деле выяснилось, что это, в сущности, недостижимо, всегда получается некоторое загрязнение и тонких нюансов достигнуть очень трудно. Приступая к этой работе, я совершенно не интересовался красками разных оттенков (серыми, лиловатыми) — брал одну и думал мешать с другими. Сейчас я вижу, что это очень загрязняет. Очевидно, нужно ценить разные земли, разные краски и на них строить всю живопись. Когда материал немешаный, он звучит гораздо лучше, и он гораздо более качественный.

В акварели можно делать очень интересные вещи. Вы можете, например, писать всю фигуру, складки киноварью, а потом всё покрыть ультрамарином. Получается совершенно особенный цвет, вроде как бывает прозрачный шелк, а под ним какая-то подкладка. Это очень интересный способ, который может дать очень интересные результаты.

Я очень страдаю от того, что я сам мало живописец и кистью не очень владею. А работа акварелью требует виртуоза кисти. И вообще стоит подумать о форме кисти. Я пользовался кистями, какие обычно существуют для масла. Брал большие барсуковые, иногда щетинные. Но большей частью лопатки. Но лопатка дает свой след. Это ни к чему, это неприятно, особенно в больших плоскостях.

Интересно было бы создать кисть китайского типа, с острым концом, но очень большую, почти в руку величиной. Тогда можно было бы делать разные мазки, тени, подчеркивать контуры. Но это вопрос будущего.

Панель я делал сграффито. Этот способ тоже фресковый, но другого характера. Здесь накладывается цветная штукатурка, окрашенная какой-нибудь краской. Но так как краски нужно очень много, то обычно берется толченый кирпич, подкрашивается какой-нибудь охрой. Если нужен серый цвет, то берется шлак или уголь. Таким образом можно давать цвет штукатурке — от светло-серого до темно-красного. Затем штукатурка покрывается сверху кистью несколько раз, сколько вам нужно, делается толщина этого слоя в полспички или больше, и потом,

пока этот слой сырой, вы сцарапываете его и тем самым обнаруживаете подкладку — красную или серую. Таким образом можно делать красное на белом или белое на красном, или делать рисунок, или делать как бы сухой кистью — сцарапывать не совсем, [а так], чтобы просвечивало. Во всяком случае, очень лаконический прием. Затем это закатывается чем-нибудь гладким — по традиции, это бутылка, другого инструмента не выдумали. Белая [поверхность], более выпуклая — становится гладкой, а красное, где вы сцарапали, — оно матовое, так что [получается] качественно очень интересная разница, дающая богатство стене. Это тоже относится к технике. Этот способ я применял.

С формальной стороны моей задачей было ритмически оформить все помещение. Эта задача облегчалась тем, что вестибюль совершенно самостоятелен. Меня меньше привлекает возможность работы над фреской на отдельной спокойной стене. В монументальной росписи самое интересное — это переход живописи с одной плоскости на другую. Когда я, окончив портал, перешел на перпендикулярную стену, то остро ощутил совершенно особенное чувство включения живописи в реальное пространство. Живопись всегда обладает третьим измерением — глубиной. Перегиб живописи через угол стены обогащает ее как бы четвертым измерением. Благодаря сочетанию четырех координат живопись входит в пространство реального человека. Всеми этими качествами живопись наделяется только в архитектуре.

Решая задачу ритмического оформления интерьера, в котором продольные стены одним взглядом не охватываются, художник должен добиться того, чтобы фигуры сохраняли выразительность, читались и тогда, когда стена уходит от зрителя в ракурсе, а также при боковом зрении. А так как для человека, находящегося в движении, ракурсы стен меняются, то, изображая фигуры, художник должен ответить на разные точки зрения. Отсюда своеобразная жизнь фигур. В этом трудность, но и очень большая привлекательность монументальной работы.

Мне хотелось сделать так, чтобы вся эта комната была связана и каждая ее часть относилась бы к другой: к потолку, к фронтальной стене, на которую вы смотрите, к боковым стенам. Все это должно было быть связанным.

Здесь надо сказать, что вообще эта первая работа была сделана довольно быстро, а когда нам ее дали, то полагали, что она будет сделана еще быстрее. Нам предложили за два — три месяца до октября, а сделать предложили к октябрю, так что нам был дан один месяц на эскиз; в этом смысле это было очень мало. Мы уже сделали эскиз, утвердив, приступили к работе, но затем оказалось, что материалов нет — этого нет, того нет; то есть как раз те, которые организовали работу, не могли нам дать возможность выполнить все на стене, и мы протянули работу дольше и тянули до мая месяца. Но эскиз был сделан, переделывать его не хотелось, он был обсужден и утвержден, и мы уже в нем завязли. Потом, когда уже мы подходили к концу, многое хотелось переделать, и теперь мне кажется, что надо было совсем иначе делать.

[...]

На днях я делал другую работу, тоже монументальную — это фасад небольшого домика треста Мосбелье. Это старый дом, который ободрали и снаружи его перелицовывают. Мне предложили сделать фасад, весь целиком. Я взялся, причем сроки были еще меньше, потому что пришли ко мне осенью и предложили сделать до морозов. К счастью, морозы задержались, а иначе они бы и не пришли ко мне. Словом, мы должны были с товарищем за месяц сделать фасад и сделать эскиз. Выполнить за месяц можно было бы, но сделать эскиз за одну шестидневку — очень трудно. В какой-то мере виноват я сам, но, с другой стороны, отказываться от такой интересной работы тоже не хочется и, во всяком случае, хочется попробовать. К тому же этот дом предназначен года через 4—5 на слом.

И я сделал. Сделал я сграффито. Против прежнего я ввел только то, что подкладка не одного цвета, а весь дом серый и кое-где проложена кирпичная подкладка красная и поверх — белая закраска, которая програвирована. Причем вверху фриз фигурный, между этажами пояс идет и пилястры. Я боялся сделать такой фасад, что выйдет какой-то шкаф или домашняя вещь, а рядом — дом со штукатуркой и вообще вещи улицы. Поэтому я остановился на фризе и дал ему складки. Я задался целью, что мои пилястры-«полотенца» перешибут вещи, которые находятся рядом. Мне кто-то говорил, что пилястры мягкие. Но получилось, что они довольно жесткие, так что улица получила какой-то фасад. Кроме того, там будут карнизы дубовые над окнами, так что это тоже даст какое-то обрамление. Делать приходилось в холод, и последнюю стенку мы сделали, допустим, сегодня, а завтра — мороз, и она не сохнет. Так темной и осталась. Что из нее будет, я не знаю. Вероятно, придется весной все снимать и снова перделывать стенку. [...]

28 декабря 1934 года



Работа монументалиста

Произошло очень важное событие — утверждение и обнародование [Генерального] плана реконструкции Москвы. В основном многие из нас были уже с ним знакомы, но самый факт утверждения и доведения до общественности произвел на всех очень сильное впечатление.

Только в СССР возможно и задумать и осуществить подобный

грандиозный план. И самый характер, стиль плана также возможен только у нас в Союзе.

Город в недавнем прошлом и у нас и на Западе воспринимался совершенно особенно. В литературе, хотя бы у Достоевского, мы видим, как герои переживают этот город. Это дремучий лес, но без тишины и спокойствия. В нем человек теряется. В нем более чем где-либо возможно желательное и нежелательное для героя одиночество. В нем может человек страдать вплоть до смерти, и никто этого не заметит. Это есть и у Бальзака, и у Пушкина в «Медном всаднике», и у Гамсуна в «Голоде». Можно реконструировать город, не изменяя в нем вот этой его страшной черты, и величие западных городов не изживает их пустынности.

В плане реконструкции Москвы намечается содержание социалистического города: широкая совместная общественная жизнь. Таким образом, город уже сразу мыслится как единое целое, с его основными магистралями, с рекой, с общественным центром и т. п.

Опубликование плана многие организации и лица восприняли как радостную совместную творческую работу. И архитекторы, и живописцы, и скульпторы, и, в частности, монументальная секция МОССХ, объединяющая в себе кадры монументальных живописцев, выразили живейшее желание участвовать в реконструкции Москвы.

Для этого секция [монументалистов] выработала ряд конкретных предложений, наладила связь с районами и, кроме того, решила в будущем зимнем сезоне организовать выставку монументальной живописи в проектах, фрагментах и фотографиях в различных техниках для того, чтобы выяснить кадры монументальных живописцев и познакомиться с ними общественность.

Выражая желание участвовать в реконструкции Москвы, я думаю, каждый сознает и ту ответственность и трудности, которые предстоят и архитектору, и скульптору, и живописцу. В плане новой Москвы наиболее функционально выражается социалистическое содержание. Когда же этот план будет облекаться телом, предметно осуществляться, то возникнет вопрос об образном выражении, о стиле; и это при все большем раскрытии содержания, при углублении образа представит, конечно, большие трудности. Общий ритм сейчас задуманного плана не нарушить деталями, а развить в каждой площади, в каждом здании — вот интереснейшая и в то же время ответственнейшая задача.

Несомненно, в этом должен участвовать и цвет, и цветовое изображение: фреска, сграффито, мозаика, инкрустация и т. п. Художник цвета должен соучаствовать в творчестве и с архитектором, и со скульптором. То, что архитектура сейчас обращается в большей мере к цветному материалу,— это не отменяет цветовую задачу, а только дает ей большее содержание. Цвет в материале — это, конечно, то, к чему должно стремиться в архитектуре, так как только таким образом можно достичь большой содержательности цвета, объединив сразу и цвет, и фактуру, и внутреннее строение материала. И поэтому немалую роль в этом должна сыграть цветная штукатурка в возможных для нее комбинациях с орнаментом и фигурными изображениями, сделанная способом сграффито. Это дает сильные ритмические цветовые средства, но и трудности, которые должны быть преодолены. Хотя бы

проблема орнамента. Она еще у нас никак не решена, а роль орнамента, между прочим и цветового, колоссальна.

Но если сейчас вопрос цвета архитекторами как-то ставится, то в скульптуре вопрос о цвете совершенно отсутствует и роль цветовика как консультанта была бы здесь очень уместна. Если в архитектуре уход от простой покраски к цветовому материалу в какой-то мере необходим, то в скульптуре хотелось даже видеть прямо-таки поиски цвета (так как материал большей частью скульпторами берется не как цвет, а как прочность и т. п.).— скульптура позолоченная, скульптура из цветного камня, майолика, а где и просто окраска массы.

Конечно, и монументально-тематическая живопись должна найти место в новой Москве и участвовать в ее оформлении, в создании общего ритмического целого. Здесь, конечно, прежде всего должны быть применены все стойкие способы, которые нам известны, и, может быть, найдены новые, противостоящие влиянию погоды. Но надо надеяться, что архитектура Москвы пойдет навстречу живописи открытыми галереями, лоджиями и т. п., которые могут создаваться и в парках, и на площадях, и на улицах. На юге подобные здания были распространены как укрытия от солнца; нам они не менее нужны и для прохлады в иные дни, а в иные — от дождя, так как в современной Москве, в сущности, негде от него укрыться. Путешествие по таким галереям и отдых в лоджии дает такое непосредственное, интимное общение человека с архитектурой, которое трудно с чем-либо сравнить.

Эти же лоджии и галереи могли [бы], с другой стороны, предоставить свои стены и плафоны для росписи, для живописного рассказа о нашей истории, о нашей содержательной жизни.

Конечно, и тут перед нами встают большие трудности, осознать которые необходимо, чтобы их устранить. Мы уже получили большой опыт в руководстве тематической стороной изображений, но почти никакого опыта в руководстве ритмической, стилиевой стороной изображений не имеем. В то же время совершенно ясно, что только иногда подобная живопись или скульптура будет действовать, отдельно рассказывая свой сюжет. По большей части мы должны получать от ансамбля, в том числе и от живописи, общее ритмическое впечатление, которое должно владеть нами как бы и без нашего особого внимания; мы как-то всем телом, своими боками, а не только глазами должны чувствовать весь изобразительный комплекс как целое художественное произведение, а это возможно только при большой ритмической цельности.

Между прочим, тут потребуются и организационные меры, и в этом смысле возможно было бы организовать подобные архитектурным и скульптурным — монументально-живописные мастерские как творческие объединения художников.

Вот в общих чертах, в первой наметке то, что можно сказать о роли монументальной живописи в реконструкции Москвы. Мы же, монументалисты, надеемся преодолеть те трудности, которые перед нами естественно возникают, и внести и свою долю радостного творчества.

Беседуя недавно во время отдыха с товарищами по монументальной живописи, мы делились впечатлениями о самом процессе работы на стене и на фасаде дома, и все согласились на том, что самый процесс

работы чем-то напоминает не то путешествие на парусной яхте, не то восхождение на горы, не то сенокос,— словом, действия, пронизанные воздухом, светом, пространством, связанные и непосредственно с природой, и с творческой напряженностью.

Август 1935 года



О росписи Дома моделей

Я еще совсем молодой монументалист, это всего третья моя работа, и формы ее для меня совсем иные — это фасад дома и плафон. Решать и то, и другое мне приходилось впервые. Я особенно ценю в нашем пространственном искусстве учет места, учет специфических условий восприятия данного изображения, и в этом смысле и фасад, на который зритель смотрит, проходя по улице, и плафон, который вершит комнате, покрывая зрителя, подымая потолок, разнообразя пространство помещения, в то же время не беспокоя находящегося под ним человека,— эти проблемы особенно для меня интересны. Перед монументалистом задача не только дать детальное содержательное изображение, но это изображение в связи с архитектурой довести до ритмического звучания, до окружения человека ритмическим содержательным пространством. Человек должен воспринимать это помимо воли, помимо своего внимания, как бы не только зрением, но и телом, и своей кожей. Так мы воспринимаем природу, такое ощущение мы получаем от леса в его разных формах и в разные времена года. И создание такой искусственной природы, звучащей содержательными ритмами, меняющими самочувствие человека,— вот задача монументального искусства, монументальной живописи, и, надо сказать, очень увлекательная, но и трудная задача, потому что музыкальная глубина и содержательность труднее достигаются, чем сюжетная, и потому что это всегда комплекс. Тут отдельный человек часто бессилен, ему

нужен общий поток, общее стремление, такое, какое осуществляется в плане реконструкции Москвы.

Пока все мои опыты несколько партизанские.

Относительно конкретной данной темы. Она меня не очень ограничивала, фиксировать сейчас определенные формы костюма я считаю неверным, это ищется. Хотел главным образом отметить, что это учреждение занято одеждой женщины, поэтому тема росписи фасада всецело, а плафона в большей части, посвящена женщине и современной женщине и детям.

Это требовало от меня эмоциональности изображения и как бы изящества, соединенного с простотой. Помогало мне в этом античное искусство. Насколько это мне удалось — вот вопрос.

[1935 год]

Художественные задачи Проектной мастерской треста Госотделстрой



Высочайший подъем строительства в нашем Союзе ставит перед работниками этого фронта разнообразные и сложные задачи, на которые необходим быстрый и качественный ответ.

Одной из таких задач является внутреннее оборудование различных зданий, жилых, общественных помещений, санаториев и производственных цехов. Госотделстрой, выполняя технически всю эту работу, организует Проектную мастерскую, которая должна проектировать художественное оформление внутреннего помещения. Сюда должно входить прежде всего цветное оформление при помощи окраски или облицовки, проектировка мебели и всяческой арматуры до дверных ручек включительно, живописное и скульптурное оформление фреской, сграффито, рельефом, статуей; в иных случаях — собственно архитектурного оформления внутреннего помещения — карнизы, пилястры, оформление потолков, панелей и т. п.

Проектная мастерская получает уже готовый архитектурный проект, и к ней часто даже обращаются тогда, когда здание уже готово и внутреннее помещение тоже уже в какой-то степени запроектировано архитектором-автором. Таким образом, окраска, оборудование и мебель являются как бы ответом на заданную тему и по функции помещения, и по стилю архитектуры. В этом смысле было бы лучше начинать работу над внутренним оформлением заранее, связываясь с архитектором-автором, тем более, что это дало бы больше времени для проработки и бóльшую связь с внешней архитектурой. Таким образом, в дальнейшем должны быть намечены какие-то организационные формы, которые оба момента оформления здания связали бы друг с другом возможно тесней — будет ли это расширением функций мастерской или же связь ее с другими органами.

То, что мастерская получает задания от различных архитектурных

течений, невольно требует от нее художественной объективности в подходе к решению стиливых вопросов, что очень осложняет ее работу. Но тем не менее здесь должна быть проведена и четкая принципиальная линия, которая позволила бы мастерской вести действительно художественно-культурную работу, а не подходить к этому делу только коммерчески.

В современных архитектурных исканиях стиля мы встречаемся с использованием культурного наследия — что совершенно законно, но иногда и просто со стилизаторством или даже просто безграмотным применением какого-либо ордера к совершенно не соответствующему функционально помещению. От таких работ мастерская должна несомненно воздерживаться, так как невольно, идя по этому пути, она придет к художественной беспринципности и к безвкусию.

Надо сказать, что задачи внутреннего оборудования с художественной стороны являются может быть наитруднейшими задачами. Наследство прикладнического отношения, оставшееся от 19 века, и наследство конструктивизма, часто, особенно в вопросах покраски, цветового оформления, склонявшегося к внешнему декоративизму, не дают нам прочной базы и не указывают нам определенный путь.

Подходя к задачам внутреннего оборудования, мы должны поставить перед собой требования социалистического реализма, которые выразятся, с одной стороны, в образности, передающей основные черты и тенденции социалистического общества с его бодростью, четкостью, широким демократизмом, творческим и героическим отношением к труду; и, с другой стороны, должны, или, вернее, в то же время должны ответить на функциональные моменты формы по существу — той же покраской, той же дверной ручкой, тем же орнаментом.

И надо указать, что создавать такую покраску, такой орнамент, такую арматуру, может быть, даже труднее, чем добиваться социалистического реализма в живописи, в скульптуре или архитектуре.

Это, между прочим, сказывается и на кадрах. Кадров, работающих в этой области, почти что нет, а если вы обращаетесь к живописцу-монументалисту, положим, или к архитектору, то он часто рассматривает это как снижение квалификации, тогда как ...

... уже мечталось молодым художникам, и, может быть, она и ответит лучше всего на требования синтетического решения.

А задачи Проектной мастерской Госотделстроя чрезвычайно интересны и широки: оформить жилье, оформить общественную жизнь, оформить отдых, оформить производство, завод, цех.

Мастерская в дальнейшем, развиваясь, должна обязательно приступить и к опытно-лабораторной работе.

[1935]



...ПРИВЕТСТВУЯ С Ъ Е З Д АРХИТЕКТОРОВ...

1) Приветствуя съезд архитекторов, учитывая всю важность вопросов, стоящих перед ним, желаю ему между всеми другими темами и вопросами возможно более углубить вопросы синтеза искусств и привести их к возможно более конкретным принципиальным и организационным решениям.

2) Только в нашем Союзе синтез может быть особенно высоким, так как архитектура в соединении с другими искусствами у нас не только несет гражданину нашего Союза светлое удобное жилище, отвечая на разнообразные потребности, но и имеет задачей выразить, или, вернее, тем самым выражает основные идеи социалистического государства: братство народов, равенство и свободу граждан и многосторонность, а не узость жизни каждого индивидуума нашего общества.

3) В связи с этим использование архитектурой — за которой мы признаем ведущую роль в синтезе — графики, живописи и скульптуры в их разнообразных проявлениях, от орнамента до сюжетного изображения, является чрезвычайно важным и придающим архитектуре еще большую выразительность через монументальную агитацию (Ленин).

4) Но здесь необходимо указать, что мы имеем большой опыт на наших выставках (Красной Армии и др[угих]) объединения и развития тематического ансамбля, но еще очень малоопытны в том, чтобы, соединяя отдельные выразительные темы в архитектуре, руководить их масштабом, через который они должны связаться с архитектурой, и тем более не умеем еще доводить выразительность тематическую орнамента, росписи и др. до ритмического звучания, до ритмической общности.

А это крайне важно, так как только тогда, когда роспись, в частности, как и все архитектурное целое, получит музыкальное, архитектурно-тоническое звучание, только тогда она получит особую власть над живущим в ней человеком.

Примером некоторых прошлых неудач, в которых и я участвовал, может служить хотя бы метро на Комсомольской площади у Северного вокзала. Там есть майолика Е.Е.Лансере, панно А.Т.Иванова и мой плафон в сграффито. Когда мы работали, нам очень старательно указывали тему, связанную с Комсомольской площадью, и мы по мере сил старались ее передать, но мы делали совершенно отдельно, нас не согласовывали, и мы, как мне кажется сейчас, дали совершенно разномасштабные вещи.

Кроме того, наблюдая сейчас довольно часто за проходящей публи-

кой, я вижу, что только некоторые новые люди, которых очень немного, рассматривают, что там изображено, большинство же совсем не смотрит; и, очевидно, нужно темы было бы выразить так, чтобы и не глядя проходящий человек тем не менее захватывался, получал определенную зарядку, определенный тонус, а это возможно, только если изображение усугубит масштабную четкость здания и тему, сюжет доведет до ритмической выразительности, так что человек через архитектуру будет проходить, как через цветущую рощу, хотя бы не глядя, но уже заражаясь ее содержанием.

Но это возможно только при руководстве со стороны архитектора и при сугубой связи между всеми работниками, а это недостаточно учитывается.

Кстати, можно спросить: каким образом учитывает масштаб и ритм архитектуры реклама, которая так расплодилось на Сев[ерной] станции метро? Если мы даже под руководством архитектора и добились бы целого, то оно было бы нарушено «монументальной» рекламой.

5) Когда мы говорим о совместной работе архитектора и живописца, то хотелось бы, чтобы их работа начиналась уже с самого начала проектирования, тогда, несомненно, художник как товарищ по работе будет и лучше учитывать общий замысел, и лучше поможет архитектору в тех деталях, которые придутся на долю живописи.

Но это, по-видимому, ясно всем, и на это должны ответить правильные организационные мероприятия. В связи с этим же вопросом в нашей практике возникают и принципиальные споры, которые, по-видимому, связаны в какой-то мере и со стилевыми задачами архитектуры.

Некоторые из архитекторов, приглашая художника к работе, просят его не затрагивать конструктивных моментов, не выражать их. Но если конструктивные моменты всецело уже выражены архитектурой, то живописи тогда как бы остается заполнить плоскость определенным сюжетом и только. На это можно возразить, что в архитектуре всякая плоскость является силовым полем и таит в себе конструктивную выразительность, которую художнику нельзя обойти, да это и не к выгоде архитектора. Это правильно даже и тогда, когда в здании, решенном в классической манере, плоскость для живописца представляется уже обрамленной; а мы встречаемся сейчас часто с архитектурой, идущей либо от конструктивизма, либо от модерна, где плоскости, подлежащие изображению, не обрамляются, и там уже невольно происходит то, что мы наблюдаем в истории в ионическом ордере, а еще сильнее в египетской архитектуре, когда скульптура или живопись приобретают особенно сильную выразительность.

Примером такой связи архитектуры и скульптуры может быть наш павильон в Париже. Рамой в скульптуре является пьедестал, он часто ограничивает своими контурами статую, но мы знаем примеры, когда статуя выходит за контуры пьедестала, и тут как раз такой случай; кроме того, тут как раз наоборот тому, что я указывал раньше, [тут] архитектор требовал от скульптора продолжения конструктивных моментов архитектуры в статуях (вертикали и горизонталь); словом, и архитектура, и скульптура здесь одинаково выразительны в смысле ритмическом, и лейтмотив того и другого совершенно одинаков. Тут невозможен нейтралитет скульптуры в архитектуре.

Примером подобного по стилю соединения живописи с архитектурой в нашей практике может служить мясокомбинат имени Микояна, расписанный способом сграффито Львом Александровичем Бруни. Там тоже нет рамы у сюжетного изображения, и оно поэтому невольно должно конструктивно выражать стену, должно решать и решает архитектурно-ритмическую задачу.

Словом, мы в части архитектуры наблюдали возможность участия сюжетной живописи и скульптуры как ее подлинной части, причем это, не нарушая архитектуру, а помогая ей, дает особенную выразительность изображению. Это не значит, что исключаются классические обрамленные решения, но что и они должны требовать от живописи возможно большей активности в решении чисто архитектурно-ритмических задач, а не создавать при помощи рамы архитектурный нейтралитет для живописи.

И, может быть, то обстоятельство, что наш синтез — молодой синтез, [приводит к тому, что] каждое искусство, идя в содружество, хочет возможно полнее участвовать в нем, развернув все свои выразительные возможности.

б) Что, конечно, особенно хорошо может себя чувствовать на живой архитектурной стене и участвовать в ее архитектонике, так это орнамент, и надо сказать, что работа над орнаментом — очень трудная работа и что ей отдается мало внимания. Орнамент труден и архитектурно-ритмически, так как он не должен просто заполнять стену, а его в каждом случае должна рождать стена как выразителя своей конструктивной природы, как силовое поле, но он также труден сюжетно, что мы наблюдали сейчас и в текстиле, и в архитектуре.

По-видимому, простое повторение орнаментальных мотивов из увражей не решает вопроса, нужно создание нового орнамента и по ритму, и по сюжету.

Архитектор, прорабатывая капитель, часто обращается к кустарю, а лучше бы было, если бы он доверил это дело лучшему современному скульптору, тем более, что эта деталь при каких-то условиях может множиться.

Желая съезду плодотворной работы, ждем от него конкретных организационных выводов, которые, мобилизовав художественную общественность и дав ей материальную базу, позволили [бы] развернуть во всю ширину работу по синтезу и осуществить задачи художественной пятилетки с возможно большим успехом.

[Май-июнь 1937 года]





Природа монументальной живописи

Все архитекторы и художники сейчас сознают преимущества соединения в одном архитектурном образе различных пространственных искусств.

Но как должны соединяться различные искусства? Метод их сочетания не всем ясен. Гете во введении к «ПроPILEям» говорит об опасности смешения методов скульптуры и живописи. По его словам, искусства должны как бы отталкиваться друг от друга. Он требует, чтобы художник умел доводить свой род искусства до предельной самостоятельности. Это требование, на первый взгляд, противоречит самой идее синтеза, но Гете, защищая право на самостоятельность для каждого вида искусства, добивался лишь чистоты метода их сочетания. Искусства, соединяясь, не растворяются друг в друге. Наоборот, в синтезе искусств еще ярче раскрываются различия отдельных его видов. К тому же существуют самые различные методы синтеза, и глубоко ошибочным было бы стремление ограничиться в этом отношении какими-либо раз навсегда данными принципами и канонами.

Сочетание скульптуры и архитектуры в Советском павильоне глубоко органично. Движение в архитектуре здесь как бы подчеркивает трактовку скульптурной группы. Ритмическое устремление ввысь, переданное средствами архитектуры, получает завершение в жесте скульптурной группы, идея которой ясно читается: это движение вперед — к коммунизму, к счастливому будущему.

В различных стилях прошлого мы наблюдаем различную степень близости архитектуры и скульптуры. Дорический стиль строго ограничивает архитектуру от пластических образов. В ионическом стиле и в созданиях готики человеческая фигура, наоборот, тесно включается в архитектуру, приобретая ритмическое и пластическое значение наиболее красноречивой детали архитектурного замысла. В таких архитектурных сооружениях, как египетские сфинксы, скульптура и архитектура окончательно сливаются. В этом случае архитектура все уступает скульптуре, ссудив ее только своим монументальным размером.

Возможности включения монументальной живописи в архитектуру также чрезвычайно разнообразны. В том случае, если живописцу предстоит расписать здание геометрических отвлеченных объемов, он, пользуясь некоторой нейтральностью поверхности такого здания, может рассматривать его как свободное поле для росписи. Но самая абстрактность такой архитектуры обязывает его к плоскостному, малоглубинному изображению, ограниченному стеной плоскостью так же, как рисунок ограничен белыми полями листа бумаги.

Техника сграффито, к которой мы в наших первых монументальных опытах часто прибегали, лучше всего отвечает таким условиям включения живописи в архитектуру. В этой «рисунчатой» технике мной исполнен фасад Дома моделей в Москве; сграффито использовал также

Л. Бруни при росписи мясокомбината имени Микояна и фасадов школ для Сталинграда. Изображение в этом случае не ограничивается рамой и свободно ложится на стену. Это — рассказ, действие, развернутое в виде свободно скомпонованного фриза.

Должны ли мы в дальнейшем отказаться от такого метода? Думаю, что нет. Это, конечно, неполноценная живопись, но росписи в технике сграффито и очень экономичны и хорошо отвечают природе архитектуры. Фризы, выполненные в этой технике, обладают к тому же своеобразной фактурной выразительностью.

Работая в монументальной живописи, мы, естественно, внимательно выслушиваем замечания архитекторов. Довольно часто, однако, мы не находим общего с ними языка. Иные архитекторы считают, что в архитектуре нет места изображениям без рамы. По их мнению, изображение всегда должно быть выделено, четко отграничено от стеной плоскости и конструктивных элементов фасада. Существует и обратная точка зрения. «Ваши изображения глубинны, между тем изображение на стене должно быть предельно плоским для того, чтобы сохранялась его связь с архитектурой и стеной», — говорят поборники этого взгляда. Последние, очевидно, не знают, что не может быть абсолютно плоского изображения, так как даже пятна разного цвета, положенные рядом, всегда придадут стене разную глубину и разную массивность.

Живописец, в зависимости от характера архитектуры, придает своим композициям различную глубинность. Возьмем, например, плафон, обрамленный карнизом, — разве не естественно стремление придать такому плафону возможно бóльшую глубину. Даже изображая даль небес, художник при этом вовсе не нарушит поверхности плафона.

На замечания поборников обрамления можно ответить, что любое место архитектурной поверхности способно воспринять изображение. Изображение сложного глубинного содержания по большей части потребует обрамления и какой-то обособленности, но, тем не менее, оно должно сохранять тесную связь с ансамблем. Все это элементарные замечания, но именно по этим основным вопросам мы не всегда можем договориться с архитекторами.

Хотелось бы еще поговорить об орнаменте. Создание новых орнаментов — увлекательная, но и трудная задача. Кое-что в этой области уже сделано нашей Мастерской. Орнаментами украшены дом Бурова, где работал я с М.С.Родионовым и А.Д.Гончаровым, и дом МХАТа, где работал Н.М.Чернышев. Мои орнаментальные украшения для фасада дома А.Бурова довольно резко критиковались в печати. Указывалось, например, что листочками и цветками вопрос-де не решается. Почему? Цветы, зелень украшают улицы и площади Москвы. Почему их нельзя изобразить на фасаде дома? Надо только изобразить их живо, художественно, и тогда они, несомненно, с полным правом привлекут ваше внимание.

Другие говорят, что мое решение не стильно, я-де не изучал уважей и не заимствовал из них подлинно архитектурных орнаментов. И с этим замечанием я не согласен. Ибо новизна орнаментальных форм, самостоятельность трактовки сюжета — это достоинство, а не недостаток. И такой подход следует, несомненно, предпочесть унылому повторению старых образцов.

Кое-кто упрекает меня и в том, что мои орнаменты смыкаются с орнаментальной традицией модерна. Это упрек серьезный. Ведь произведения стиля модерн нам теперь кажутся стилизаторскими и плоскими.

Я не считаю все части орнамента в доме Бурова хорошо решенными. Картуши со зверями, например, получились и плоскими и мелкими по масштабу. Они не соответствуют месту и излишне стилизованы. Если удастся, я их переделаю. Другими кусками — пилястрами и порталом — я пока доволен. Думаю, что они решены ритмически содержательно и хорошо найдены их отношения к фасаду.

Нужно, в заключение, сказать, что к орнаменту у нас относятся недостаточно серьезно. Многие как будто лишены способности воспринимать орнаментальный ритм и поэтому не признают всего значения этой проблемы.

[Май-июнь 1937 года]

Что такое фасадничество



Как художник, наблюдающий за практикой строительства Москвы и отчасти участвующий [в этой практике], могу высказаться по вопросам, меня затрагивающим и интересующим.

Я живописец, и естественно меня интересует цвет, и, нужно сказать, цвет постепенно приобретает в архитектуре нашей все большую и большую роль, но почти всегда слышишь по поводу живописного оформления суровую критику, и часто архитектурное решение с большой живописной нагрузкой именуется фасадничеством.

Что такое фасадничество? Если архитектору дается сложный комплекс, видимый со всех сторон, и он решает это для одной стороны, то это несомненно слабое решение, достойное упрека; но если (как это часто бывает) архитектор получает действительно один фасад, зажатый меж двух других домов, то как бы он его ни решал, каре он из него не сделает; он может сделать тот или другой рельеф, изобразить ту или иную конструктивную мысль, передающую, конечно, содержание здания, [но] он все-таки ограничен фасадом, и вовсе не от средств скульптурных, архитектурных или живописных будет зависеть, что решение останется чисто декоративным, то есть внешним. Я хочу сказать, что и чисто живописными средствами можно решить подобный фасад, и весьма вероятно, что такое решение будет не менее выразительно, чем другое, и будет бороться со случайностями света, запылением и другими трудностями архитектуры. Цвет — очень мощный фактор, и даже простое его использование может дать дому необходимую пластичность, пример — хотя бы остроумное решение Буровым Андр[еем] Конст[антиновичем] крупноблочного дома на Полянке. Нам, живописцам, кажется еще, что если в архитектуру ввести больше живописи, цвета, живописного орнамента, то можно через это нащупать дорогу к каким-то новым решениям, необязательно

опираясь на колонну и ордера, но в то же время оперируя членениями, пропорциями, конструктивными моментами, по существу, выражающими внутренний смысл здания, который, надо сказать, в жилом доме бывает очень примитивен. В иных случаях цветное изображение может быть даже довольно сложным; и конечно, учитывая детали архитектуры — тяги, углы, окна и двери, [можно] изображать и значительный рельеф или глубину, конечно, орнаментально условную...

[Ок. 1939—1941 годы]



Выступление
на обсуждении деятельности
Мастерской монументальной живописи
при Академии архитектуры СССР

[...] Я хотел бы вывести [...] основное: как шла работа. Она, я думаю, не отличается от всякой художественной работы, от того, как такая работа ведется. Бывало всегда так, что, когда какая-то работа предстояла, мы ее рассматривали; сначала, может быть, недоверчиво, потом вдохновлялись; предложения архитектора — были одни, мы их, по большей части, встречали своими предложениями; эти предложения росли, росли, мы увлекались, мы думали о каких-то новых материалах, старались эти новые материалы изучить, пробовали — всегда начиналось с пробы, и затем мы делали. Правда, к сожалению, всегда приходилось выполнять уж очень спешно. Нас допускали к стенам поздно и очень часто торопили, и мы с увлечением кончали и потом разочаровывались в том, что мы сделали. И это почти всегда так бывало.

И вот уже потом, теперь, когда висит эта маленькая выставка, как будто вспоминаешь, и в силу того, что это уже несколько лет назад, иногда и много лет тому назад, делали, кажется, что в общем это ничего. Но в конце концов, конечно, думаешь, что это еще не то, что надо сделать. Нужно делать что-то гораздо более крепкое, гораздо более по существу. Всегда бывала какая-то случайность — и во встречах с архитектором, и в смысле архитектуры. Так, например, недавно, когда была выставка в Доме архитектора, выставка монументальной русской живописи, мне казалось — ну вот традиции, традиции, которыми можно пользоваться, от которых можно идти, и мне даже хотелось выступить и сказать, что в сущности эти традиции могли бы по-новому в нашей современной живописи сказаться. Например, если бы архитекторы-конструктивисты не были бы такими пуританами и не исключали цвет, живопись из своей архитектуры, если бы они могли «снизойти» до работы с художником, со скульптором непосредственно, тогда, наверное, здесь могла бы родиться совсем другая живопись, чем та, которая невольно рождается по линии ренессансной архитектуры.

Словом, мы, монументалисты, работаем все время не одни, все время с обществом, все время с кем-то. Если на нашу работу мы получаем сразу реплику даже тогда, когда мы сидим на лесах и работаем, а проходящие говорят и отпускают всякие шуточки по поводу того, что ты пишешь, то тут же ведь это все обуславливается, и обуславливается архитектурой, обуславливается стилем, коллективом, в который ты вошел. Иногда этот коллектив более или менее случайный. Ты хотел, может быть, не совсем такой коллектив, но ты идешь и работаешь в таком коллективе, потому что такова жизнь, что ли.

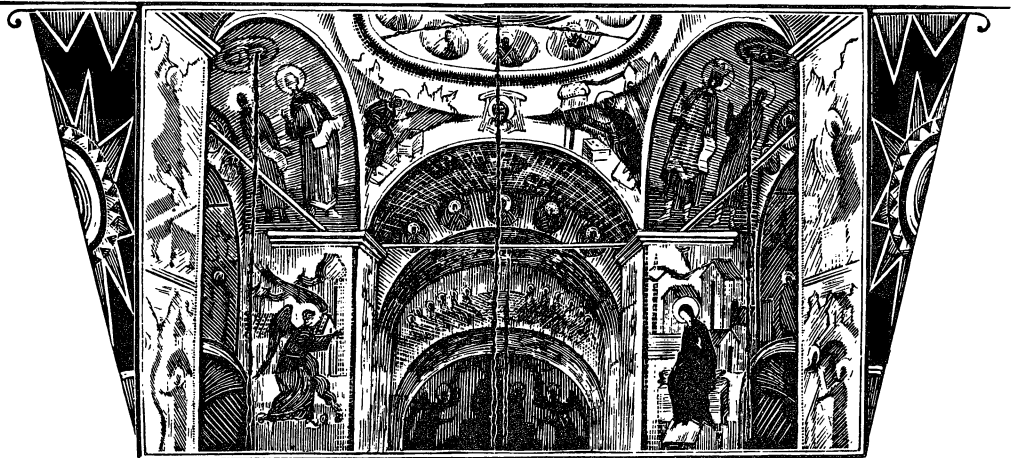
Начиналось это с архитектуры такой бросовой, как Дом материнства или Дом моделей. Это были уже старые домишки, которые перефасонивались, и там была [нужна] фреска. Дальше было иначе, уже шла какая-то конкретная архитектурная линия. Но сказать, что это та архитектура, в которой мы чувствовали себя совершенно дома, этого сказать никак нельзя. Я редко встречаю сейчас художников, которые были бы уже связаны с постоянными коллективами. А монументалист должен работать с коллективом. Вот мне и кажется, и это не субъективно, что [...] мастерская хозрасчетного типа должна перерасти в институт, мне кажется это очень важным. Тогда может проводиться эксперимент. Тут не будет места попутному выполнению.

Мы увлекались всякой работой, всякая работа интересна. Сейчас у меня лично такое чувство, что я лучше подожду, я не хочу увлекаться всякой работой. Я хочу увлекаться работой, которая действительно даст мне возможность трудиться в таком коллективе, в котором я мог бы выполнить все то, что я бы хотел. Но это тоже, может быть, слишком большие желания. Так что я просто хотел бы сказать, что прошлое, которое в этих стенах выражено, оно для меня сколько-то трогательно — вот, увлекались, делали, думали: вот тут-то мы небо схватим! Но потом небо не хватало. Шли к дальнейшей работе и там опять пытались схватить небо, тоже не хватало. И, в конце концов, вот какие-то следы всего этого вы тут и видите.

А вообще, коллективу Мастерской я могу выразить большую благодарность за те минуты, когда приходилось работать с кем-либо из наших товарищей по Мастерской.

27 апреля 1947 года





Мысли о монументальном искусстве

Однажды, правда, еще до войны, следовательно, порядочно лет тому назад, я встретил на улице одного художника, и он спросил меня, что я подельваю. Я сказал, что кончаю иллюстрировать одну книгу и начинаю стенную роспись. — «Ну, а я занимаюсь искусством», — был его ответ, он, по-видимому, понимал под искусством исключительно живопись масляными красками. Правда, ведь это довольно однобокое понимание изобразительного искусства.

Меня спросят, кто это? Но не все ли равно ... во всяком случае такое мнение и сейчас встречается. И разве не то же самое почти, когда тебе говорят, что мозаику для стены надо делать так: просто написать масляную картину и дать мастерам-мозаичистам ее выполнить точно в смальте. Это мы слышали часто, да слышим и теперь. В этом во всем как бы отрицается особый род искусства, монументального искусства с его своеобразным характером.

На выставке сорокалетия, правда, дали место монументальным вещам. Но можно сказать, что если бы кто-нибудь хотел, чтобы о его вещи никто ничего не написал бы — ни плохого, ни хорошего, — то ему нужно было бы создать монументальное произведение. (Правда, в конце концов в специальном журнале «Декоративное искусство» монументальное искусство помянули.) Станковую живопись обсуждали со стороны только темы, как она выражена, но ведь и в монументальных вещах тоже была тема, но их методически пропускали, как будто их и не было на выставке.

Конечно, хорошо, когда делят искусство на разные его виды, но через это иное отодвигается на задний план или просто обходится.

А монументальное искусство имеет очень интересные и своеобразные черты.

С одной стороны, в монументальном искусстве мы встречаем и сложный рассказ, и часто повествование, выполняемое рядом фресок, чего в станковом искусстве не бывает. Наглядность стенной росписи может дойти до дидактики, и в ней может иметь место и шрифт, написанное слово, лозунг, девиз, название и т. д. Стоя перед памятником Пушкина, мы читаем строфу из «Памятника», и эти замечательные слова участ-

вуют в данном скульптурном произведении, дополняют его. Это, можно сказать, монументальный плакат.

С другой стороны, монументальное искусство совместно с архитектурой организует наше пространство, организует нас. Тут его можно сравнить с музыкой. Как влияет на нас, напр[имер], в различном ладе марш, мы всем телом, всем существом ощущаем его влияние на нас, будь то грустное или бодрое и веселое. Так и в монументальном искусстве есть возможности заставить нас жить в определенном ритме.

Если изобразительное искусство может на нас нравственно влиять, может перестраивать нас морально и эстетически, то монументальное искусство, кроме того, просто меняет наше поведение, меняет нашу жизнь, меняет наше дыхание, наш шаг. Оно художественно организует наше жилое пространство, пронизывает его ритмом, создает в нем содержательные моменты, руководящие нами.

Вот каков диапазон монументального искусства — от лозунга, от дидактики до организующей нас изобразительной музыки.

И разве такое искусство не нужно обществу или нужно ему во вторую очередь?

И разве искусство с такими возможностями не является необходимым искусством для социалистического общества?

Но как же осуществляются эти задачи в монументальном искусстве? Возьмем наши памятники.

Памятник вместе с тем, что характеризует героя, также образует некое силовое поле вокруг себя. Он не только скульптура, которую мы рассматриваем вблизи, стоя перед ней, но произведение, включающее через свое ритмическое влияние иногда очень большое пространство. Взять хотя бы «Медного всадника» в Ленинграде. Ленинград своим горизонтальным строем, детально выраженным и рекой, и набережными, и архитектурой с ее редкими вертикалями, дает возможность памятнику Петра скачущим движением, подобно волне, войти в пейзаж, организовать то, что можно назвать силовым полем. Последнее есть сколько-то у памятника Пушкина, но, по-моему, ни в памятнике Гоголя, ни Чайковского, ни Горького этого нет. Они не создают вокруг себя специфического пространства, их ритм не действует вне их, вокруг них — на улице, на площади.

И на это мало обращается внимания и скульпторами, и архитекторами города, и обществом, а ведь только это качество действительно делает памятник монументальным произведением.

Сколько-то есть силовое поле у «Рабочего и колхозницы» Мухиной, но они ведь задумывались для другого места.

Сколько есть на свете помещений, монументально оформленных, о которых вспоминаешь как о высоких произведениях, в которые ты входил и чувствовал определенный содержательный строй, ритмически образующий все пространство и проникающий тебя. Это Сикстинская капелла, это готический собор, тот или другой, это барочный собор, это ленинградские дворцы, это наши древние церкви и соборы — московские, владимирские, новгородские, киевские. Какое совсем особое возвышенное чувство, когда тыходишь в Кремль и приходишь на площадь соборов иходишь в Успенский или Благовещенский [соборы]. Какую могучую роль играет здесь живопись, как

замечательно, когда через арку алтаря ангел обращается к Марии. Все стены одеты живописными фигурами, все пространство пронизано их движением.

Но ведь это все прошлое искусство, мы им наслаждаемся, у него учимся, но ведь это не наши ритмы, не современные, не те, которые должны ответить человеку с его сегодняшним пониманием общества, с его современной мыслью о человечестве, о мире.

И вот, пожалуй, нужно сказать, что у нас нет архитектурных ансамблей, равных нашим соборам, Сикстине и т. д.

Можно указать на некоторые метро, а еще на что? Я не знаю. И это мало. Университет интересен внешностью, а не внутренним помещением, не интерьером.

А это должно быть. И для этого мы должны работать и работать; и искусство монументальное должно быть по-настоящему признано, и к нему должно быть чуткое и внимательное отношение, недаром Ленин указывал на него.

Монументальное искусство не зависит от одного художника, это сугубо социальный заказ, оно в большой степени зависит от архитектора, от строителя, от заказчика. А как обстоит дело со зрителем, с потребителем, с народом? Он заранее не высказывается, и это жаль.

Художник и архитектор хотят осуществить свой замысел, а хозяйственник-строитель, как правило, не хочет этого, ему легче без этого; а заказчик? — иногда он активен и авторитетен, а иногда его нет или почти нет; и тогда до изобразительного монументального искусства не доходят. И это жаль, так как это не прихоть изобразителей, а серьезное дело, тоже строящее наше социалистическое общество.

Март 1958 года



Как я впервые писал фреску (Слово на обсуждении монументальной выставки)

Разрешите мне сказать несколько слов, как я впервые писал фреску.

Я ничего еще не знал как следует.

Мне показывал технику Николай Михайлович Чернышев, за что я ему очень благодарен. Но писал я акварельным способом, потому что боялся известковых белил, а известняковые белила были тогда еще неизвестны — они лессировочного типа и не так высветляются.

Я расскажу о двух событиях, которые произошли во время работы.

Первое — когда я написал мать, принесшую ребенка в детсад. Мне кажется, она была в полторы натуры. Конечно, я создал ее. Но она мне казалась живой, и мне хотелось с ней познакомиться, узнать ее. Отношение к ней было не как к изображению, а как к существующей самой по себе. Я не хочу сказать, что она была замечательно написана, она была так себе написана; но если бы она была натуралистически изображена, то к ней отношение было бы как к изображению. Плоское изображение [тоже] не возбудило бы во мне такого живого

чувства. Так что, мне кажется, изображение должно быть плоскостное — не иллюзорное и не плоское, а пространственное.

Это первое; второе событие, которое произошло для меня, было следующее. Когда я написал торцовую стену-портал, я перешел на соседнюю стену, слева под прямым углом к порталу. И когда я начал писать на этой стене, то целый день меня наполняло особое чувство — что я чего-то достиг, что-то открыл для себя, что раньше мне не встречалось.

Когда художник пишет на холсте, он пишет на плоскости и углубляет ее. А я тут писал на перегнутой плоскости, и я не имел уже точки зрения, я из только зрительного человека превратился в человека, находящегося в архитектуре. Передо мной было изображение двух измерений и глубины третьего измерения и угол, который был изображением времени. Я был уже движущийся человек, изображение меня обнимало.

Может быть, я говорю банальные вещи, что все помещение должно быть цельным и обнимать человека, но тогда я это испытал особенно сильно. Я целый день ходил, как будто случилось что-то радостное и в то же время не совсем понятное.

Простите за мое выступление, но оно, во всяком случае, кратко.

Мне кажется, что эти два момента очень существенны в монументальной работе. Только в монументальном изображении можно оживлять персонажи, которые изображаешь.

Еще мне хотелось бы вспомнить Льва Александровича Бруни, замечательного мастера, обладавшего даром импровизации. Многие его вещи погибли, но одна вещь цела и замечательна своей техникой.

Это плафон в Театре Красной Армии.

Он написан на акустической штукатурке, но ни одна лампа на него не светит, и он получает рефлекс от красных кресел, что его тяжелит. А так бы хорошо и в то же время просто направить на него несколько ламп, тогда заговорила бы фактура акустической штукатурки и плафон стал бы воздушным как никакой другой.

Желаю товарищам хорошей работы. Желаю совместно с архитекторами осуществить действительный синтез, но живописцам, конечно, обязательно вносить свое, изобразительное.

[Нач. февраля] 1962 года





Какой будет монументальная живопись?

Новый характер архитектуры определяет и своеобразие современной монументальной живописи. Архитектура классицизма создавала из пилястр и карнизов как бы раму, в которую можно было вставить живопись.

Современная архитектура — легкая, плоскостная, макетная. Живопись на стенах такой архитектуры не может быть иллюзорной, не должна прорывать плоскость стены. Но она не должна быть и плоской, аппликационной. Плоскостная, но не плоская. В чем разница этих понятий? Плоскостная живопись сохраняет двухмерность стены; но за счет глубины, насыщенности, вибрации цвета, за счет композиции она делает стену зрительно более емкой. Свойства настенной живописи во многом определяют зрительное впечатление от архитектуры.

Иногда бывает так: архитектор строит здание и потом отводит место для живописи. Живописец в таком случае работает без учета потребностей архитектуры. Нужно работать вместе. Только при общих замыслах и в общей работе может родиться настоящий синтез искусств.

Существуют некоторые закономерности, с которыми должны считаться в своей работе художники-монументалисты. Большую стену нужно сделать обозримой. Изображение на такой стене должно легко восприниматься, читаться зрителями. Это изображение нужно членить, помнить о цезурах, паузах. В интерьере человек не должен стоять перед расписанной стеной так, как он стоит в музее перед картиной. Лучше, если вместо плоскости стены зритель воспримет объем и пространство интерьера, почувствует себя окруженным изображением. Для этого настенная роспись должна свободно, естественно перетекать с одной стены на другую, развиваясь в пространстве и тем создавая ощущение развития во времени. Композиция росписи интерьера должна органически включать в себя дверные и оконные проемы, арки, ниши.

Только живая связь с архитектурной структурой помещения делает монументальную живопись необходимой.

Монументалист многому может учиться у старой живописи, прежде всего у древнерусской. Мастера, расписывавшие соборы Древней Руси, прекрасно чувствовали разницу между плоским и плоскостным изображениями. Их цвет имеет глубину; композиция, перспектива организуют стену. Умели они включить в свои композиции как выразительный элемент и архитектуру. Например, в Благовещенском соборе в Кремле в сцене «Благовещение» фигуры Марии и ангела разделены аркой — эта арка воспринимается как живое пространство.

Древнерусское искусство оставило нам непревзойденные образцы органического слияния живописи с архитектурой — того, что сейчас называется синтезом искусств. Об этом следует помнить.

Великим монументалистом был также Джотто — его наследие может быть творчески использовано. Конечно, стиль современного искусства совсем иной, но ведь речь идет не о заимствовании, а о творческом использовании наследия, о школе.

Февраль 1962 года



Мне кажется, синтез нужен

Мне кажется, синтез нужен.

Я ведь присутствовал при рассвете советского искусства. Мы делали архитектурные конструктивистские проекты без всякого изобразительного искусства ... и в конце концов в это помещение входил комендант и вешал портрет, совсем не связанный с архитектурным пространством. Конструктивизм был нарочито гол и не достигал цели. Так что, мне кажется, что теперь должен быть синтез, тем более что живопись и скульптура сейчас достаточно сильны для этого.

Мы писали в случайных помещениях, и эти помещения не давали возможности осуществлять синтез. Чтобы был синтез, надо, чтобы работали группы.

Конечно, архитектор должен руководить. Но вот когда мы работали с Жолтовским, для живописи отводилось место, она там существовала и смотрелась совершенно отдельно. Теперь я наблюдаю, что архитекторы хотят видеть плоскую монументальную роспись, которая сохраняла бы стену, почти не придавая ей новых качеств. Но мне кажется, что чтобы был синтез, живопись должна полноправно участвовать в архитектуре, она должна входить в нее существенно и самостоятельно, и тогда синтез будет многоголосый.

Посмотрите, как участвовала в архитектуре древнерусская живопись: в Благовещенском соборе ангел — с одной стороны арки, а Мария — с другой, и он ей благовестит через арку, через воздушное пространство; он вроде бы нарушает арку и в то же время подчеркивает ее существование. Живопись должна по существу входить в архитектуру; не просто класть пятна на стену, а противопоставлять одну стену другой, делать одну перпендикулярной другой, глубокой или плоской, смотря по тому, как это задумано.

Самыми правильными мне кажутся древние традиции монументального искусства; и там мы часто встречались с тем, что, например, сильная балка или сильная колонна раскрашена очень легко, и этот контраст живет, и играет не в унисон, а как оркестр. И этим оркестром должен кто-то руководить. Не стоит идти в унисон.

Мне кажется, что всякое изображение несет в себе образ и становится вещью. Это ясно в скульптуре: памятник — вещь, а Пушкин — образ. В живописи это не так ясно, но и картину стараются сделать вещью (например, рамой). Настенную живопись делают вещь цвет, формы линий и пятен. Так вот, мне кажется, что синтез создается как

раз вещной (а не образно-конкретной) стороной произведений искусства. Картина как внешне художественный предмет существует в архитектуре независимо от образа, а образ вы получаете, уже когда входите внутрь картины.

Абстрактное искусство, мне кажется, делится на два течения: архитектурно-геометрическое и другое, выражающее чувства художника. Первое — это продолжение средствами живописи архитектурных моментов на стене. Такое искусство может существовать в архитектуре уже потому, что эти художники заняты пространством и проблемой углубления стены. Другого же абстрактного искусства, которое хочет оживить чувства пятнами и другими живописными средствами, я не понимаю.

Что касается повествовательности, то почему бы нет? Рассказ, если он не подан живописно, а только литературно, — плох, а так — почему бы нет?

Все художники, которые говорят: нужно забыть, что я работаю на плоскости, — еретики. Плоскость никогда не пропадает. Помню, я ехал по Италии на велосипеде, и вдруг плакат: человек в вас стреляет. Дуло направлено прямо на вас, вся плоскость летела к черту. Иллюзорное изображение не в глубину разрушает стену, а вообще ее разрушает. Станцы Рафаэля отнюдь не иллюзорные, а плоскостные.

Плоскость стены надо сохранять. Сохранять ради цельности восприятия. А так зритель уйдет, уйдет в глубину, а куда он придет? А куда он должен прийти? Он должен остаться с этой стеной. В этом смысле задний план должен выдвинуться вперед. Ведь для достижения цельности восприятия зрителя надо вести, а если иллюзорность — непонятно, куда идти: из глубины вперед или отсюда туда. Живопись призвана не продырявливать стену булавкой или спицей, а создавать планы углублением двух измерений в направлении третьего. Не успокаиваться на первом плане или на втором, а углубиться в седьмой и вывести его вперед.

В древнерусском искусстве были линейные (цветовой не было) прямая и обратная перспективы; это было желание сделать глубину и сделать ее плоскостной. Некоторые считают, что была прямая перспектива, а сейчас появилась обратная — это неверно. Прямая и обратная перспективы — не как система, а как тенденция — всегда были и останутся: обратная не замена, а корректура прямой перспективы. Всегда были и останутся угол зрения (потому что мы часто изображаем пространство, которое больше, чем поле нашего зрения), заслонение фигурами фигур, при котором дальние фигуры окажутся ближе и будут идти вам в глаза, — иначе не будет цельности восприятия.

Ведь каждый цвет имеет плоскость и массу. Когда он тяжелей массы, он лезет вперед, когда он легкий, он исчезает. Если цвет плоский, он сохраняет плоскость пятна. Каждый цвет зависит от формы пятна и от того, на каком цвете он лежит. Если половина книжной обложки черная, половина красная, то черное говорит: «я — предмет» и лезет вперед, а красное становится пространством. Когда красное говорит: «я — предмет» и лезет вперед, то черное становится пространством. И так без конца. Цвет прежде всего пластичен, он имеет массу. Если покрасить стену одним цветом, она уходит в воздух (например, при не-

которых оттенках голубого), если другим (кое-какие оттенки охры), она становится плоскостью. Так что, если ты произвольно положил цвета, они начинают плясать, начинается беспорядок. И конца этому не будет.

Поэтому я думаю, что не следует стремиться ни к плоскому, ни к иллюзорному изображению прежде всего потому, что ни того, ни другого не может быть, и то, и другое ложно. Изображение должно быть плоскостное, а какой глубины — большей или меньшей — это зависит от того, как задумает автор.

То же самое рельеф: должна ощущаться глубина, на которую вы углубляете, он должен быть плоскостным изображением. Скульптура вообще должна подчеркивать плоскость, которая с ней сочетается.

По-моему, бесцветная архитектура — это лишение человека чего-то очень важного. Архитектура должна быть цветная. И придерживаться бесцветной архитектуры (особенно не расцвечивать здания снаружи) — это, по-моему, большое лишение.

Конечно, довести синтез до того, что каждая вещь, каждая роспись и скульптура будут входить в архитектуру, — это очень важно, но это очень трудно. А важно работать и работать.

Декабрь 1962 года



ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Об оформлении спектакля

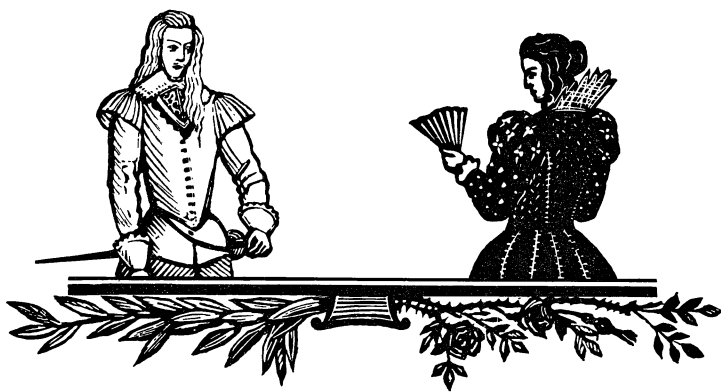
«Двенадцатая ночь». МХТ II

Эпоха трех поколений

Беседа с молодыми художниками театра

Моя работа над оформлением спектакля

Об оформлении спектакля



«Двенадцатая ночь».

МХТ II

Я первый раз работаю на театре, и поэтому первой моей задачей было ознакомиться со сценой и ее выразительными средствами. В процессе ознакомления возник вопрос о реализме в театре. Одно из существенных отличий реалистического стиля от натуралистического, по-моему, состоит в органическом отношении к материалу как средству изображения. Отсюда всякая изображаемая вещь должна иметь свою сценическую конкретность как вещь сцены. Все это, конечно, не открытие. Это давно уже выяснено, но, работая впервые на театре, я вынужден заново открывать для себя театральные законы.

Я строю оформление спектакля «Двенадцатая ночь» (эта пьеса требует виртуозного использования театральных средств) частично на графическом, рисованном и подкрашенном заднике и ширмах, частично на занавесах, которые изображают дома, сады и т. п., причем хотелось бы, чтобы в игре поддерживалось двойное существование этих вещей: изобразительно — дом, сценически — как занавес, изобразительно — как дерево, сценически — как ширма и т. п. Вслед за «Двенадцатой ночью» мне бы хотелось попытаться счастья над пьесой, трактующей современную жизнь и современную тему.

В связи с проблемой театральной предметности изображаемого, вещей на сцене, я заинтересован в архитектурной и особенно в скульптурной декорации. Скульптура — четкая и лаконичная — может, по-видимому, выразительно оформить ту пустоту, в которой действует актер, причем скульптурные формы, сохраняя свою специфичность, ни в коем случае не должны сливаться с плоскостным изображением, а должны подчеркивать специфичность живописи и графики.

Беспокоит меня вопрос о сценической раме и рамповой сцене. Она слишком зрительна и поэтому статична и не может, как мне кажется, дать действительно реальное изображение. Я, конечно, как художник, не могу не преувеличивать значения пространственного момента в театре, но мне кажется, что артист, играющий пространственно, повышает переживание до события. В противном случае — это только внутреннее переживание.

Мечтаешь о круглой сцене, где актер — первое лицо, где он измеряет и образует пространство и обретает подлинную пластичность. Но пока,

в условиях сценической коробки, я поставил себе целью возможно более рельефно вызвать масштабы актера, стремиться к тому, чтобы всякое его движение и всякий его жест звучали монументально.

Работа над оформлением «Двенадцатой ночи» сейчас находится в таком порядке, когда из макета вещи переходят на сцену и получают настоящие размеры. Происходит проверка моих предположений, для меня чрезвычайно ценная. Театру я очень благодарен за чуткое отношение и советы.

Август 1933 года

Эпоха трех поколений



Очень трудно высказываться во время работы. Замыслов много, а как они дойдут, доработаются до нужного выражения — это еще вопрос.

Пьеса меня очень интересует: она несомненно искренна. Изображения в ней людей очень живые и ни в коем случае не схематичные и не безучастно-холодные, а с определенной социальной, может быть, и бессознательной злобой и негодованием.

Для меня как оформителя спектакля также интересно, что в пьесе захватывается целая эпоха от 1872 года до 1933 года. Это почти история моды, и в то же время это начало и развитие «стиля модерн», который является явным выражением разложения буржуазии.

С этим стилем приходится сталкиваться почти всякому современному художнику, и если художник его не преодолевает, то попадает совершенно незаметно в болото равномерно тягучей, однообразно пульсирующей чувственной формы, вернее, бесформенности «стиля модерн». Это, можно сказать, враг, и враг живой, рассеянный во всех углах.

Затем изменение мод, костюмов. Через сравнение на таком большом отрезке времени они тоже могут показать свою страшную сторону. У Бальзака упоминается актер-комик, который на вопрос, где он заказывает такие смешные шляпы, отвечает: «я их не заказываю, а сохраняю».

Сравнение форм костюма разных десятилетий выясняет основной принцип в costume — принцип «остранения». Надо подать человеческую фигуру так, чтобы она во что бы то ни стало сделалась новой, острой, чувственно-раздражающей. Человек как бы превращается в вещь, поражающую своей сделанностью и элементарной чувственностью.

По ходу пьесы все происходит в комнатах, но я попытался все эти комнаты взять в окружении Парижа, который тоже меняется по десятилетиям. В изображении Парижа и вообще в декорациях я пытаюсь продолжить тот же принцип, как и в «Двенадцатой ночи», — доби-

ваясь изображения образа через фактуру материала, графический рисунок, цвет и т. п.

В разрешении цвета передо мной были большие трудности. Нужно было выразить пошлость мещанства, но выразить ярко и не потонуть в нем. Это тем более трудно, ибо перед нами образец реалистического изображения.

1935

Беседа С МОЛОДЫМИ ХУДОЖНИКАМИ

ТЕАТРА

Я не совсем знаю ваш порядок, что я должен делать.

Я вообще считаю себя очень молодым театральным художником, потому что я делаю только пятый спектакль. Сделал я «Двенадцатую ночь», «Мольбу о жизни» — это современная французская пьеса, затем «Пушкинский спектакль», «Собаку на сене» и сейчас делаю «Виндзорских кумушек» в Ленинграде в театре Музыкальной комедии.

Раньше я совершенно не представлял себе, как бы я делал на сцене декорации. Мне вообще казалось, что лучше всего — без декораций. Первый раз я ставил «Двенадцатую ночь». В театре меня очень хорошо встретили и очень мне помогали, так как я все-таки сцены совсем не знал, театральных цехов совершенно не знал. В то время во Втором МХТе художественным руководителем по оформлению работал Хачатуров, и он мне много помог в этом смысле.

Когда я увидел сцену пустую идвигающихся по ней рабочих, у меня было первое впечатление такое, что она страшно просторная, чего я на спектаклях не видел. Мне захотелось и вообще я считал нужным эту просторность сцены сохранить насколько возможно. Это — первый момент.

Второй момент такой, что сцена была очень конкретной по пространству, то есть от рампы до задника, или задней стенки, было определенное расстояние, оно совершенно четко соизмерялось с человеком, который тут двигался, человек сразу входил в эту сцену. И вот мне хотелось, чтобы это тоже сохранилось; то есть если я даже буду изображать очень далекий пейзаж и т. д., то все-таки чтобы не было непосредственного впечатления от сцены, что она вообще бесконечно глубока или что она до какого-то места конкретна, а после какого-то — не конкретна. Хотелось и этот момент сохранить.

Затем, в первой постановке меня очень поразил и связывал, и в то же время из него я всецело исходил, — круг на сцене. На сцене был круг, и вот смена картин, а картин было много, как вообще в шекспировских и других старых пьесах, — все это обязывало к тому, чтобы круг вертелся. Кроме того, у меня вообще есть немножко мечта о том, что

когда-то могут быть постановки на круглой сцене, потому что сцена с рампой — она дает какие-то возможности, а каких-то не дает, а круглая сцена может дать и другие возможности для действия и в то же время для декораций. Мне казалось, что этотдвигающийся круг на сцене в какой-то мере — конечно, только в какой-то мере — имеет те же свойства, как и круглая сцена. Поэтому мне тогда хотелось и теперь большей частью я бы так разрешал, чтобы рампа и вообще весь пролет сцены не являлись рамкой для отрезка, каких-то деталей, а чтобы там, на сцене, мы имели какие-то цельные, пожалуй, даже от кулис обособленные конструкции, которые бы скульптурно рассказывали об этом театральном пространстве. Тогда в театре мне возражали против этого: «Куда я иду?» — «Тут идешь за кулисы». «Что же это за кулисы? — Это не дверь, а ничто». Актеры возражали против этого. Я помню, как раз Готовцев возражал: «Я уйду куда? — Куда-нибудь определенно, в дверь; а тут — за кулисы». Это казалось несколько неудобным, но по действию он сходил с какого-то пьедестала и уходил в город или еще куда-нибудь. Это можно как-то мотивировать.

Что еще можно по формальной линии сказать? Мне все время хотелось, да я так и делал, изображать замок, изображать деревья и пр. Причем я сразу натолкнулся на то, что каждая вещь на сцене — она, во-первых, звучит каким-то материалом, звучит своей формой и в то же время может быть сейчас же разоблачена: дерево может быть разоблачено как не дерево. Вы представляете: мы имеем часто на сцене такие вещи, как, предположим, бревенчатую избу, по которой все время хочется постучать, — а это гнутая фанера, картон, и вы обнаруживаете, что это, в сущности, другой материал — это не бревно, а фанера и т. д. Это не значит, что нельзя из фанеры изображать бревно, но только мне кажется, что нужно совершенно явно и показать, что это фанера и ее качества как материальной вещи, а в то же время она может очень характерно изобразить, предположим, бревно.

Так и тут, изображая деревья, мне очень не хотелось вырезать их и клеить, предположим, на сетку, потому что я не представлял себе, что в данной вещи нужно решать живопись иллюзорно. Вообще к живописно-иллюзорному решению меня не очень тянет. Так же, как мне не хотелось делать ветки из проволоки, из листьев вырезных, потому что мне казалось, что это сразу обнаружит материал, напомнит о пыли, словом, материально это давало бы какой-то мертвый материал, я решил тогда просто, что я дам панно, по форме очень ограниченные, сжатые, на которых и буду рисовать деревья и куски неба, которые являются фоном. Причем, мне казалось, некоторые решения (как, например, деревьев с совершенно натуралистической длиной стволов, с корой), они в какой-то мере правильны, но неправильны по отношению к актеру, то есть актер подходит и это дерево спорит с актером. Актер — не обычный человек, как мне кажется, поэтому его нужно всячески поддерживать настоящим масштабом вещей. Ему можно и помешать. А с другой стороны, он двигается все же на сцене. Мне казалось, что за таким деревом можно и прятаться, и ходить по такому саду: это несколько не может мешать реальности игры и в то же время совершенно не будет вас беспокоить. Вопрос в том, что же такое это «материально».

Во Втором МХТе — в «Петре» изображается дохлая лошадь на сцене, и крестьянин над ней плачет. Дохлая лошадь изображается бутафорски, из папье-маше. Представьте себе, на сцене лежит лошадь. Даже если положить настоящую лошадь, она будет иметь очень неясные признаки — лежащего чего-то. Зритель, естественно, заинтересован: что же там лежит? — хотя эта форма очень мало рассказывает о том, что там лежит. Когда вы убедитесь, что это лошадь, вы заинтересуетесь — как же она сделана? Тогда окажется, что вы интересуетесь, в сущности, вопросом второстепенным.

Каждая вещь на сцене, изображая что-то и по возможности образно изображая, должна быть еще сценической вещью. Это может быть занавес, ширма, какое-нибудь панно, может быть какая-то конструкция, а изображать она будет дом или сад и т. д. То есть какой-нибудь ковер может изображать, предположим, лес или сад, а занавес может изображать дом и т. д. Такой принцип мне представляется действительным не только для сцены. Но на сцене он, несомненно, действителен, потому что там мы имеем не остановленное изображение, а изображение в действии, все время обыгрываемое и обыгрываемое, собственно, игрой актера, а не настоящим действием людей. Если бы мы взяли настоящую природу, то только исключительную природу мы могли бы предоставить актеру для игры, а всякую природу мы не могли бы предоставить, потому что природа задавила бы его своими масштабами.

«Двенадцатая ночь» — комедия, и многие считали, что комедия имеет право так разрешаться, а трагедию, например, так разрешать нельзя, для трагедии такая условность недопустима. Правда, шекспировские трагедии мне не пришлось делать, но я представляю себе, что, может быть, не всякую трагедию, но очень много трагедий можно так же делать, в том же принципе, но, конечно, не в этом характере.

Вся сцена решалась одной конструкцией на все действия; причем конструкция состояла из колонн и штанд, которые между колоннами растянута, и на штанды надевались разные занавеси, которые были либо в свернутом, либо в развернутом состоянии. Задник оставался тот же.

Затем, после этой вещи я делал «Мольбу о жизни». Там тоже на круге. Затем — пушкинские вещи. Из пушкинских вещей я делал три, но пошли только две. Я делал «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря». «Скупого рыцаря» не поставили, потому что театр не справился. В МОСПС, если вы знакомы с этим театром, очень неудобная сцена. Там, правда, круг, но нет колосников и, следовательно, никакого подъема и никаких карманов. Поэтому три пьесы и не могли уместиться там на сцене. То, что я сделал в макете, и то, что было в эскизах, — не все можно было даже осуществить, потому что какие-нибудь три дерева проектируешь, а оказывается, что с этими тремя деревьями зашиваются и антракты становятся очень длинными.

Пушкина я решал таким же принципом, как и «Двенадцатую ночь», причем здесь это было труднее, потому что три вещи должны были пойти, хотя пошли две. Следовательно, перемены были большие. Здесь как раз была возможность решать и не только комедию, потому что, если взять хотя бы «Каменного гостя», то здесь есть и очень траги-

ческие моменты. Мне казалось, что в «Каменном госте» в последней сцене мне удалось дать серьезные и трагические моменты совсем легкими вещами, то есть занавесами и т. д.

Кроме того, я делал «Собаку на сене». Отчасти я делал ее сознательно похожей на «Двенадцатую ночь». «Двенадцатая ночь» тогда уже не шла, и все то, что делалось для «Двенадцатой ночи», пропало, и мне хотелось немножко ее вспомнить. Кроме того, и «Двенадцатая ночь» трактовала об Италии, и эта пьеса трактовала о Неаполе, о Южной Испании; правда, Неаполь испанский, но все-таки Неаполь. Поэтому я всю конструкцию сделал почти такой же, но в другом роде: с лестницами, с несколькими планами (в смысле горизонтов планов), с арками другого типа, с колоннами другого типа — но все-таки подобную же конструкцию. Неудобство сцены в театре Революции такое: пролет 12 метров и круг 12 метров, а от занавеса до задника 9 метров, так что при движении круга задник и занавес отводятся рабочими и тогда только круг может двигаться. Настаивали на том, чтобы в данной вещи конструкция на круге была ограниченной, въехала бы не в 12 метров, а в 9 метров. В общем, это привело к тому, что задник сидит на конструкции, задник совсем близко, и поэтому он не виден почти совсем и почти что является лишним. Я принес этот задник и могу показать его. Могу вам показать и эскиз декорации к «Скупому рыцарю». Мне хотелось рассказать, что за тип Альбер. Он человек, по-моему, очень свободный, очень простой, хотя и живущий в замке, а не в какой-то свиной норе. Проявляет он себя как охотник.

Теперь относительно «Собаки на сене». Я могу показать вам задник, изображающий Неаполь, необычного вида, без горы. К сожалению, его в театре почти что не видно.

Еще об одном принципе хотелось бы сказать, который мне всегда хочется осуществлять и который отчасти я осуществляю во всех вещах, насколько это мне удастся,— это соединение различных искусств: скульптуры, архитектуры и живописи. Вы знаете, что соединение различных искусств, то, что называется синтезом искусств, это, с одной стороны, есть высшее достижение искусства; с другой стороны, оно же чревато и ошибками, грехами. У Гете есть такое высказывание, что вообще искусства, отдельные художественные дисциплины должны отталкиваться друг от друга, должны как бы обособляться и ни в коем случае не смешиваться. Смешение искусств, по мнению Гете, есть признак художественного упадка. Может показаться, что Гете возражал против синтеза искусств, но, в сущности, он не возражает, мне так кажется, потому что в другом месте он этот синтез признает, но он возражает против простого смешения, когда отдельные дисциплины, входя в общий концерт, не выявляют своего метода полностью, а непосредственно, незаметно переходят в другой метод. Это, собственно, то, что мы видим в панораме, и то, что мы очень часто видим в театре, когда какая-нибудь скульптура служит как бы затравкой для того, чтобы получить впечатление действительной глубины, действительного объема, а дальше вас задник захватывает. Не то чтобы эту глубину почувствовать в живописи, а делается так, чтобы было неясно, где же, собственно, начался задник и где кончилась скульптура. Мне представляется, что можно вполне передавать реально [глубину в живописи]

си] и тогда, когда вы ставите рядом скульптуру, объем и живопись; тем самым вы даже подчеркиваете, иногда почти нарочито, что это живопись и, следовательно, как вещь — это плоская вещь, хотя и с глубинным изображением; а это — глубокая вещь, объемная вещь, будет ли это архитектурная или скульптурная форма.

Такие сопоставления мне представляются всегда очень ценными, потому что, если вы берете хотя бы тот же задник совершенно иллюзорным, переводящим вас от скульптуры в живопись, то вы теряетесь, у вас возникает дурное любопытство: где же и как же это? Мне представляется, что будет правильно, если этот задник мы будем чувствовать как задник, но в то же время его живопись, его чисто изобразительные моменты, его цвет, светотень и т. д. дадут нам и бóльшую изобразительность, и расскажут об этой глубине и т. д. Здесь все время, как мне кажется, идет речь о двух масштабах — о масштабе изобразительном и о масштабе вещевом, и на этом можно очень и очень играть. Художник может добиваться очень монументальных решений и на небольшой сравнительно сцене, потому что если вы будете добиваться просто иллюзорного изображения, то тогда вы действительно должны давать все в натуральном масштабе, все в настоящем объеме и т. д. Следовательно, монументальность будет достигнута на малой сцене исключительно в силу того, что вы можете какой-то кусочек передать [как явление масштабное].

Я помню, на фестивале иностранцы смотрели «Двенадцатую ночь». С одной стороны, были одобрительные отзывы, лично мне говорили; а с другой стороны, одна художница, норвежка, напала на меня за то, что я интерпретирую Шекспира, тогда как я как живописец и декоратор на это права не имею, по ее мнению. Слова должны звучать и действия, но главным образом — слова, тут должна быть интерпретация. А живопись должна дать куски действительности, на фоне которых это и должно происходить. Мне представлялось, что это было бы неправильно, если бы декоратор не имел права интерпретировать. А если он интерпретирует, изображает, то, следовательно, ему мало, если он даст просто кусок природы, он должен рассказать о том городе, куда выйдут герои, и об этом море в целом, из которого они выбрались, и т. д. А для этого ему приходится, что называется, изображать условно. А, в сущности, условное изображение — это термин не совсем правильный, здесь скорее надо было сказать о метафоре, то есть об изображении при помощи различных форм. Вот так бы хотелось действовать. Конечно, не всегда удается добиться такого решения.

На последней вещи, которую я делал, нет круга. С одной стороны, я доволен, потому что меня всегда техника сцены очень связывает. Раз существует круг, то нужно его использовать, а здесь нет круга, так что была возможность по-другому решить. Сцена очень большая, такая большая сцена имеется только в Большом театре. Теперь будут большие сцены: 16 метров окно и 20 метров глубина.

Сейчас я делаю «Виндзорских кумушек» в музыкальном варианте, в музыкальной редакции. Здесь имеется много сменяющихся картин, все должно быть очень легким и сменяться очень просто. Это у нас еще не проверено, это еще в работе, поэтому я вам покажу только два эскиза.

Когда я делал Пушкина, «Собаку на сене» и «Двенадцатую ночь», мне прежде всего хотелось дать самое характерное для этих вещей, и особенно это интересно было делать в пушкинских «Маленьких трагедиях», потому что там три вещи в одном спектакле. Причем мне так представлялось, что «Скупой рыцарь» — это век 13—14, затем 16 век — это «Каменный гость», и 18 век — «Моцарт и Сальери». Я думал, что «Моцарт и Сальери» может быть построен на светотехнике. Должен сказать, что я в этом совершенно неопытен и только делаю разные пробы в свете на сцене, потому что мне не приходилось встречаться с хорошей осветительной аппаратурой на сцене. Регулировать свет как следует и отвечать за него как следует мне не пришлось.

В характеристике, мне кажется, можно использовать как бы разукрашенные рисунки, как я делал в «Двенадцатой ночи», и, с другой стороны — чисто светотеневые решения, как я делал в «Моцарте и Сальери», затем откровенные цветовые решения, как я думал делать в «Скупом рыцаре».

вопрос: *Было бы интересно, если бы Вы рассказали, как Вы работали над постановкой «Мольба о жизни».*

— «Мольба о жизни» не совсем вышла удачно, как мне кажется. Там вышли места неплохие, но некоторые места мне не удалось, как мне представляется, отчасти из-за материала. Надо сказать, что делаешь эскиз, макет, все это как будто идет хорошо; когда же вы доходите до выполнения в материале, то здесь чрезвычайно важно, как это все выполняется. Я делаю пятый спектакль, и такого выполнения, как в «Двенадцатой ночи», я не видел. Этому очень способствовал Хачатуров, который за выполнение очень боролся, и все делалось, по возможности, настоящее. Колонны делались деревянные, что должно было быть резным — было резным, что токарным — токарным и так далее. Много было сделано аппликаций. Даже во Втором МХТе на премьере «Мольбы о жизни» я заметил, как постепенно это скрадывалось, причем уже в «Собаке на сене» — там просто делались колонны картонные, следовательно, они скорее похожи на водосточные трубы. Я давно не смотрел и представляю себе, что там все в ужасном виде. В МОСПС — выполнение было довольно слабое, особенно слаба была монтировка, там ни одна колонна прямо не могла стоять, все они наклонялись, все они падали в ту или другую сторону. Мне приходилось говорить, что они падают, и их толкали, и они валились. Так что такая вещь, как выполнение и монтировка, — это даже не половина, это гораздо больше, чем половина: это действительное осуществление вашего эскиза.

В «Мольбе о жизни», мне кажется, не получился город. Там в первой сцене задником является мрачный Нотр-Дам — это вышло как будто бы. Затем мне хотелось повесить как бы полотенца, на которых написан Париж, это справа и слева должно было быть к каждой конструкции, причем чтобы пространство подсвечивалось: первый план подсвечивался через другой. Но «полотенца» все сделали на холсте, а не на какой-либо легкой материи, и все превратилось в мятые тряпки. Естественно, что пришлось холст тянуть, чтобы не было складок, и все потеряло тот смысл, который должно было иметь. Правда, я

не ручаюсь, что если бы это был шелк, то вышло бы как следует. Это был, конечно, опыт; может быть, это вышло бы и замечательно, а может быть, и не вышло бы.

Между прочим, я попробовал, по-моему, довольно интересную вещь. Предположим, делаешь комнату и там есть столы, стулья, с которыми действуют актеры, а остальную мебель — стулья и этажерки, не говоря уже о картинах и о том, что должно висеть на стенах, — я писал на стенах. Мимо них актеры ходили, и получалось занятное впечатление, то есть ни в какой мере это зрителя не шокировало и не должно было шокировать: этот стул был явно написан, на него, конечно, не садились, и он совсем не мешал проходить вдоль стены близко. Это же сделал я и в «Моцарте и Сальери». Там все полки на стене написаны, и мне представлялось, что это совершенно явно, иллюзии не получается, ошибки не получается: «Ах, это написано!» Да, это написано, но это рассказывает о том, что в комнате есть, и в то же время страшно облегчает, там материальности вещей нет; причем попытка освещать тоже несколько не нарушает, как мне кажется, образности. Такие вещи, как комнаты, комнаты современные, вообще комнаты — трудно делать, а в «Мольбе о жизни» страшно трудно было делать сколько-нибудь образно. Я кое-что в этом смысле делал, но все-таки там были и довольно прозаические места.

вопрос: Было бы интересно, если бы Вы рассказали о работе над костюмом и гримом.

— Должен сказать, что костюм, пожалуй, мне легче удавался, грим — меньше. В отношении грима я совсем себя считаю неопытным человеком. Наблюдая репетиции актеров без костюма и грима, так привыкаешь к актерским физиономиям и их мимике, что потом, когда они начинают уже гримироваться, обычно разочаровываешься, потому что мимика у них пропадает в очень большой степени. В смысле грима я не очень представляю себе, скорее представляю всю фигуру. Относительно костюма — это другое. Мне костюмы интересно делать всегда, причем понимаю это как всю фигуру с лицом — характерный профиль. Как раз в «Мольбе о жизни» мне пришлось работать над очень интересной задачей. Началось действие в пьесе в 1870 году и кончилось в 1932 или 1933 году и проходило через все моменты моды. Было очень интересно работать именно над профилем женской фигуры в 1870 году, с турнюром; потом начался модерн, 1902 год, — тоже очень интересно; в конце концов, 1933 год — совсем другой тип. Совершенно ясно отличался костюм мужской 1870 года от костюма 1902 года, а вот уж потом, в сущности, особенно характерных отличий я не наблюдал: цилиндр немножко иной или отвороты другие, фасон брюк другой, но профиля это особенно не меняло. В женской фигуре время сильно меняло профиль, и было очень интересно, когда они сменялись и во времени сопоставлялись.

Я с благодарностью вспоминаю некоторых артисток, которые самопожертвованно работали над профилем. Затем, мне кажется, что костюм очень характеризует фигуру в смысле формы и цвета. Иногда его можно вводить не натуралистически. Я помню в «Двенадцатой ночи» был такой вопрос. Там Мария имела костюм ренессансного типа, серый с красным и черным. Ночью ее будят, она вскакивает, она как

будто бы раздета, в ночной рубашке или что-то в этом роде. Тогда мы сделали греческий костюм. Мне не нужно было, потому что это Иллирия так называемая, закрепляться особенно на костюмах Ренессанса. Костюм был очень свободный и мог играть роль ночного костюма.

Например, тот эскиз костюма Дианы, который я вам показывал, был отвергнут — в верхней своей части — Бабановой, это она выступает в первой сцене; потом она выскакивает ночью, можно было ее подать полураздетой, а мне казалось, что как раз хорошо было бы, если бы она была затянута, но только в белое, так что она бы изобразила в темноте хозяйку, строгую, гневную, а цветом изобразила бы, что это ночь. Вообще мне казалось, что цвет можно было бы интересно разыгрывать.

В «Собаке на сене» я думал менять цвета сцены, то есть идти от черного, предположим, через какие-то оранжевые сцены и оранжевые костюмы. Но это не вышло, потому что тогда нужно было бы декорации менять. Это вышло бы слишком роскошно.

В «Двенадцатой ночи», я помню, были второстепенные костюмы — стражников, хватающих морского разбойника. Их латы были сделаны из материи. Если вы не придеретесь, вы получите впечатление, что это солдаты и действительно латы. Им это было интересно делать.

вопрос: *Вы очень долго наблюдаете актера, прежде чем дать эскиз костюма?*

— Да, пожалуй, долго. Быстро это не получается. Это очень трудно. Очень часто актеры не соглашаются, нужно средства актера знать. В то же время пьеса требует совершенно другого, чем его средства. Но можно согласиться и с его трактовкой. Так что это иногда и очень трудно. Иногда актеры бывали довольны костюмом. Между прочим, сэр Эндрю в «Двенадцатой ночи» всегда, когда встречал меня, говорил, что он не представляет, как бы он играл без своего костюма. Образцов играл там шута. Шута вообще очень трудно играть, потому что ведь он все время шутит, и часто шутки как будто бы вовсе неостроумны — они переведены, они не звучат как просто каламбур, и ответа у зрителя на эти шутки непосредственно хохотом не получается часто, получается, что он говорит плоские вещи. Образцову было довольно трудно с этой ролью, и он стал просить что-нибудь дать ему в руки, чем он мог бы играть. Я вспомнил, что в старом немецком обиходе дурак назывался Kalb, то есть теленок, шут, и даже был такой обряд: человека, которого посвящали в дураки, поили пьяным, обшивали шкурой теленка, сажали его в хлев и некоторое время обращались с ним, как с теленком. Потом он выходил оттуда и имел право говорить правду, быть независимым от всех людских отношений и в смысле начальства, товарищей и так далее. Вспомнив это, я дал ему шкуру теленка, и он с этой шкурой выделял всякие вещи и очень удачно.

вопрос: *Вы стоите за меньшее количество грима?*

— Я помню, Мальволио выдумал себе редкие кудряшки. Я за это не стоял, мне казалось, что это лишнее, а ему это очень много давало. Правда, шляпу, которую я ему дал, он очень ценил и даже берег ее до последнего момента; когда он последний раз являлся на сцену в заключительном акте, он являлся в этой шляпе, и зрители на эту шляпу реагировали. Он к этой шляпе относился с большим уважением.

Когда я делал «Собаку на сене», Орлов играл Тристана, слугу. Я дал грим, причем мне казалось, что это испанец, немножко похож на писателя испанского, но уж очень потертый, немножко смешной, но типичный испанец шестнадцатого века: с усиками, бородкой, с трепанными волосами, даже с челкой. Я помню, когда я показал ему, тут же был Астангов, он захохотал и сказал: «Какой-то Шекспир!» Это какую-то реакцию должно было дать. Я подумал: как нарисовать брови? Решил — как у южан бывают, особенно заросшие. Потом оказалось, что Орлов не хотел играть испанца, он решил — а нельзя ли его русским играть? Я не сочувствовал тому, что он хотел играть русского. Тут вышло расхождение. С гримом я не могу сказать, чтобы я особенно удачно решил.

вопрос: *Были у Вас неприятные столкновения с постановщиками?*

— «Двенадцатую ночь» ставили Гиацинтова и Готовцев. Сперва Готовцев протестовал, а потом одобрил. Ему казалось странным, как я уже говорил, что актеры уходят не через дверь. Там были арки, и можно было считать, что вы уходите через арку, но приходилось уходить через кулисы. Гиацинтова поддерживала меня в этом. Потом все артисты, которые играли в этой вещи, хорошо себя чувствовали. Они говорили, что очень много пространства. Пространства можно было еще больше дать. Иногда, по моему настоянию, уводили на задний план фигуры, и актеры там стояли, но так как по большей части это были не очень сильные актеры, то за них боялись, чтобы они там не действовали, чтобы они не отвлекали внимания от первого плана. Мне представляется, что было бы очень приятно и интересно, если бы на первом плане шла какая-нибудь трагедия, а на заднем плане можно было иметь какую-нибудь легкую вещь, какие-то жесты и т. д. Но на это не решились. Но в общем шли навстречу, и глубина все время обыгрывалась.

С Берсеневым я работал над «Мольбой о жизни». С ним было очень интересно. Когда он был режиссером, Гиацинтова работала с актерами. Меня всегда поражало, как она это дело вела, она только иногда помогала кое-кому, и мне это страшно нравится. Одна артистка напустила на себя какое-то настроение и затем играла весь этот кусок в одном тоне, одном каком-то настроении, и получилось довольно скучно и нудно. Софья Владимировна Гиацинтова разобрала этот кусок: что здесь — то-то, а это — совершенно другое: предположим, вы с мужем разговариваете, вы не знаете, что он знает о чем-то, а здесь вы начинаете подозревать, а тут вы явно знаете. Она тут же при этой артистке начала разбирать, и у нее вышло очень здорово.

В «Собаке на сене» большую роль играла Мария Ивановна Бабанова в смысле режиссуры, относительно всего спектакля и всего замысла вещи; причем это было очень трудно, как всегда в театре, где много народа и где люди судят все время с разных сторон. Одни говорят, что так нельзя, что это нужно превратить в легкую комедию, иначе это бессмысленно; другие говорят наоборот: это испанские страсти, тут кровь должна литься. Мне представляется, что Бабанова очень здорово провела тип этой вещи, и во всех ролях, не только в своей роли. Относительно декораций они все время сочувствовали, тем более, что в макете это было гораздо лучше, чем в выполнении. Следовательно,

они в макете уже были увлечены. Когда это было на сцене, это меньше звучало, потому что было выполнено хуже. Бабанова и другие актеры говорили, что им приятно играть, так как это вертящаяся сцена.

Больше у меня как будто никакого опыта с режиссерами нет. То, что я сейчас делаю, до настоящей работы с режиссером еще не дошло, и что-нибудь сказать пока трудно.

вопрос: Постановщики предъявляют Вам какие-нибудь требования или они целиком полагаются на Вас?

— Я пропустил один момент. С Бирман я работал в Пушкине.

В общем получается так: сначала с меня ничего не требуют, ничего не предъявляют, а потом начинаются некоторые споры, несогласия, иногда больше по технической линии, чтобы упростить задание и так далее; иногда — по линии изобразительной, образной. С Бирман были какие-то споры, но сейчас я уже забыл по какому поводу. Но в общем все это кончилось довольно благополучно.

вопрос: Мне хотелось спросить о свете, об освещении.

— В этом смысле у меня опыта не получилось достаточного. Когда я делал «Двенадцатую ночь», то режиссер и актеры хотели ночи, едва освещенной сцены, а мне, естественно, хотелось, чтобы был свет, чтобы все было видно. Тут был конфликт. Я думал, как бы сделать так, чтобы ночь выражалась не светом, а цветом. Там это удалось в какой-то мере сделать. Все время я добивался того, чтобы вся сцена была прозрачная, чтобы вся сцена была видна. Во *Втором МХТе* любили так: маленькую мизансцену нужно сделать — все затемняют, а этот маленький кусочек освещают. Я доказывал, что темнота кругом — это вовсе не ночь. Гораздо лучше, если будет виден задник, пусть он виден, а перед ним что-то происходит. Зачем обязательно темнота или с огнем кто-то ходит? Это страшно любят.

Дальнейшая работа — в *МОСПС* над «Моцартом и Сальери» — в смысле света удалась, а остальные не удались.

«Собака на сене» в смысле света не получилась. Во-первых, вы на-талкиваете на голубой свет. В театре вы не находите зеленоватого света через индиго, который может давать очень интересные соединения. Тут, как только ночь настает, сейчас же выходит синее, а так как при этом желтый пропадает, то получается розовый, фиолетовый — очень сладкие цвета. С этим я справиться не мог. Меня этот свет все время не удовлетворял в смысле живописи. Сейчас в макете мы делаем опыты со светом. Нужно луну показать. Чем же писать ее? Помоему, здесь нужно много серого, потому что, если вы будете освещать зеленоватым или голубым светом и писать этим же цветом, то пропадет моделировка. Иногда интересно обыгрывание силуэта. Когда вы имеете красноватый силуэт и освещаете его синим, он вдруг становится совсем темным и вылезает; наоборот, если вы освещаете голубым, то он совсем пропадает. Это тоже, конечно, возможно, но тут было много случайного. В свете я не представляю себе, как это.

В «Моцарте и Сальери», в силу того что сцена очень небольшая, был использован рефлектор, в одной из стен был один источник света. Это, между прочим, очень хорошо. Это, должно быть, очень много дает в иных случаях, потому что тени совершенно определенные, тени рассказывают о пространстве. Это очень приятно. Это по большей части

осуществимо на большой сцене, но для этого нужны очень сильные рефлекторы.

вопрос: *Хотелось бы несколько подробнее узнать о Ваших взаимоотношениях с постановщиками в первичной стадии работы. Предъявляется ли Вам постановщиком экспликация или Вам предоставляется полнейшая свобода действий?*

— По большей части вначале бывали разговоры только о духе вещи. Иногда я сам приставал: а в какую сторону вы будете уходить со сцены? И так далее. Сперва я давал план, а затем он обрастал декорациями и так далее, то есть уславливались на плане о движении и так далее. Большей частью вопросы ставились так: вот круг, как на круге поместить все картины? Если вы возьмете «Двенадцатую ночь», то там картин без конца. Если вы возьмете, например, пушкинскую вещь, то в «Моцарте и Сальери» две картины, в «Каменном госте» — четыре картины. Шесть картин должны были пойти в один вечер. При слабом оборудовании сцены все это должно было быть на круге. Кроме всего прочего, решались технические вопросы.

Я вспоминаю работу с Бирман, когда она ставила «Каменного гостя» и должна была ставить «Скупого рыцаря». Когда я подал эскиз, который я вам показывал, она нашла, что он легковат, что он не выражает той тяжести, мрачности эпохи и так далее. Я спорил, я не соглашался. Мне иногда кажется — может быть, это моя ошибка — что необязательна буквальная мрачность, что очень яркий цвет, если он встает жестко, в каких-то простых отношениях, может дать больше суровость эпохи, чем темнота, мрачность и так далее.

вопрос: *Правда ли, что в «Двенадцатой ночи» Вы упразднили каблуки у всех действующих лиц и распространилось ли это на спектакль «Собака на сене»?*

— В последнем спектакле этого не было. У Бабановой были высокие каблуки. А в «Двенадцатой ночи» мне удалось убедить, что каблуки не нужны по эпохе — с одной стороны, а с другой стороны, что я костюмом добьюсь, чтобы актеры были высокими. Мне кажется, что это удалось.

Тут по-разному приходилось к костюму подходить. Например, Софья Владимировна Гиацинтова — она небольшая, но очень стройная; ее нетрудно было сделать высокой. Я сделал это, как ни покажется странным, горизонтальными делениями фигуры, и она стала очень высокой. Где-то даже доказано, что горизонтальные деления делают низким, а вертикальные — высоким. Однако я видел какую-то книгу, и там была нарисована статуя с горизонтальными линиями и с вертикальными. Оказывается, с горизонтальными линиями фигура кажется высокой, а с вертикальными — широкой. Очень увеличивает фигуру, если вы проводите по всей фигуре сверху донизу одну сильную линию. Это очень увеличивает рост. А если вы даете целый ряд вертикальных линий, то это расширяет фигуру.

У Гиацинтовой был ренессансный костюм, в талию, подобран, затем еще подобран, и юбка еще с каймой, таким образом, членение было горизонтальное.

Когда я делал костюм Виолы, был большой страх, что он будет толстить фигуру. Я сделал гофрированный колет, он без пояса расходил-

ся, а дальше трико. Дурасова боялась, что от этого будет короткая фигура, толстая. Оказалось, ничего подобного. Помогло здесь то, что рукава были тоже пышные, тогда оказывалось, что шея, голова и ноги в трико дают основной масштаб. Между прочим, и с Бабановой по этому поводу пришлось думать, она в конце концов согласилась, что широкая юбка может дать талию гораздо тоньше.

вопрос: *В «Мольбе о жизни» артистки очень шнуровались?*

— Мне казалось, что удалась сцена, где умирает жена Массубра и приходит Софья Владимировна, которая играла жену приятеля Массубра, и потом приходит секретарша. Это 1905 год. Особенно секретарша была в очень характерном корсете, когда живот убран. Они все в черном были, они пришли в качестве траурных птиц, силуэт получался занятный, они совершенно иначе и руками и ногами делали, все жесты были почти печальные.

вопрос: *С какими неожиданностями Вы встретились в театре? Хотя бы в «Двенадцатой ночи» — были какие-нибудь неожиданности для Вас?*

— Когда я композиционно, в макете делал, то мне казалось, что задник должен быть так написан: композиция задника покрывает всю конструкцию. Я думаю, что это неожиданность наибольшая. Оказалось, ошибка была в том, что на макете все смотрелось немножко сверху, поэтому задник работал, а когда он буквально был перенесен на сцену, то оказалось, что он низок, его пришлось поднять на метр. Ну, вот такая неожиданность была. Потом бывали неожиданности с материалом — казалось, что это зазвучит, а это не звучит.

вопрос: *Счастливые неожиданности были?*

— Это всегда бывает, если вам хоть что-то удастся — чуть-чуть цветное, например, решение. В смысле света тоже иногда неожиданно было хорошо.

вопрос: *Что Вы можете сказать об интерьерах?*

— Тут вопрос такой: как вы подадите актера этим интерьером. Конечно, по-разному может решаться. Я обыкновенно говорю, что меня интересует такой момент: например, актер где-то в пейзаже — это одно; когда он выходит на просцениум, он как бы в зале — это другое. В некоторых пьесах это по-разному будет давать ему преимущества. Мне кажется, что замкнутый интерьер большей частью тем и скучен, что он уже держит актеров в своем пространстве, за каким-то стеклом, правда, иногда он может выйти на просцениум и обратиться к публике, но это звучит немножко как нарушение этого пространства.

Я делал еще одну вещь, которую я не упомянул, потому что она не шла, но она была осуществлена в декорации и в репетициях — это «Ложь» Афиногенова. Там было два интерьера, а третий — терраса с садом, с видом, с пейзажем.

В современных пьесах пришлось решать не столько интерьеры, сколько половинки чего-то. Вам говорят: направо — выходят туда-то, налево — сюда-то, сзади — вход в какой-то парк. Что это, собственно? Само по себе это не архитектура и не совсем цельная вещь, это решать всегда страшно трудно. Мне так кажется. Поэтому легче решать, когда Шекспир говорит: «Дворец» или «Кабачок», — не говорит, что это — задний выход или парадный.

В Афиногенове я делал комнату и попробовал такую вещь сделать, которая что-то давала: я сделал потолок, комнату давал на угол с двумя стенками и пол рисовал. Получились, правда, на сцене такие места, куда актеру нельзя было ходить. Но актеры, между прочим, этим увлекались и обыгрывали выступающие стенки. Ходили мимо них, участвовали в декорациях, в изображении пространства очень истоиво.

Между прочим, в связи с вопросом о круглой сцене. Я вспоминаю, что когда я рисовал Марию Ивановну Бабанову, то занимал ее разговорами, потому что неудобно рисовать молча. Я ей в дискуссионном порядке вытащил эту круглую сцену, как она к этому относится. Она очень любопытно ответила: «Конечно, это замечательно!» Но однажды она играла в цирке, не помню, в какой вещи, и в то время как на нашей сцене очень легко спрятаться и отдохнуть даже, там приходится играть все время и всеми сторонами. Отчасти, конечно, в Афиногенове было то же, так как комната выходила углом в зрительный зал.

В «Виндзорских кумушках» я так же решаю с пейзажем интерьер. ВОПРОС: *Хотелось бы услышать о понятии театральности и об условности как способе изображения. Например, существуют в театре спектакли «Поднятая целина», «Тихий Дон» и классическая комедия, хотя бы шекспировская. Если в последней как способ изображения непосредственно возникает условность, то в других — понятие реализма.*

— Конечно, по-разному можно решать, но все-таки получается всегда так: когда вы буквально хотите воспроизвести действительность, то она не поддается, она все-таки звучит фальшиво. Следовательно, так или иначе, но нужно изображать ее. Тут вопрос именно такой: если вы как-то больше увлечены вещью, например шекспировской вещью, тогда занавес может быть домом, на этом актеры и играли. Актер приходил к этому занавесу и давал серенаду, как перед домом, и даже стучал в него, затем перед ним этот занавес отдергивали, и он входил. В комедии это возможно. В трагедии это отдергивание, может быть, нужно подготовить как следует, может быть, нужно не отдергивать, а разорвать. Но в шекспировских спектаклях это возможно. В современных это будет более натуралистично, но все-таки это будет отнюдь не буквальное воспроизведение действительности, а по возможности изображение.

Тут материал очень много значит. Я сейчас очень ограничен в материале. Мне кажется, что взял объем занавесом — и это дело решает. Весьма вероятно, что не только это, а что есть масса всяких других решений и масса других материалов. Но совершенно ясно, что к материалу нужно относиться очень образно, чтобы он сам звучал и изображал и не было какой-то попытки букввальности, а если дать букввальность и в то же время классические краски, то фактура орет, и вы с этим ничего не сделаете. Тут разные способы могут быть.

ВОПРОС: *С каждой новой постановкой у художника должна меняться манера, фактура?*

— Нужно прежде всего думать, чтобы выполнить вещи, а потом, может быть, окажется, что они все носят один характер. Когда я делал «Двенадцатую ночь», мне кое-кто говорил: «Это не ново, это уже было». Я думал — а почему я должен делать совсем новое? Я делаю так, как мне кажется нужным для этого спектакля. Или другой: «Это напоми-

нает то, что Вы делали раньше». Я это тоже не понимаю. Я когда-нибудь буду делать по-другому, а сейчас я делаю так. Первые пять спектаклей я буду делать так, а другие пять — иначе. Но буду делать тогда, когда я это пойму. Или: «Это у Вас похоже на то, как в том спектакле у такого-то, это нужно как-то изменить». Это тоже для меня непонятно. Похоже — ну и похоже, что же такое?

вопрос: *Вы говорите о вещах, в какой-то мере аналогичных по характеру, а вот если диаметрально противоположные по духу, по эпохе и по своему содержанию. Тогда каким образом поступить? Придется любые свои приемы отбросить.*

— Мне кажется, что о приемах не надо думать, а думать о выражении. Я не могу говорить это четко по театру, потому что опыт у меня здесь небольшой, но если говорить про иллюстрации, то тут опыт у меня порядочный. Я никогда не думал о сохранении приема ни в каких иллюстрациях и делал вещи как будто противоположные, как мне кажется. Я делал Пришвина, Мериме и других, и я думаю, что все эти вещи пахнут совершенно определенным. По поводу «Собаки на сене» острились, что это «тринадцатая ночь».

вопрос: *Каково Ваше отношение к материалу? Если бы Вам пришлось оформлять «Овечий источник», как бы Вы поступили в отношении материала?*

— «Овечий источник» не так уж отличается. У меня нет такого чувства, что оформление «Двенадцатой ночи» годится только для этого спектакля. У меня было такое предложение для Второго МХТа, потом я предлагал Завадскому, но ни те, ни он на это не откликнулись. Дается архитектурная конструкция, хотя бы «Двенадцатой ночи», она может изображать все, что угодно, но в каком-то условном жанре. И вот получается, что в этой конструкции при каких-то изменениях можно играть почти все комедии Шекспира. Завадскому я предлагал потому, что в провинции вы должны сделать не четыре постановки в год, а двадцать постановок в год, потому что в месяц весь город побывает у вас. Как раз в «Двенадцатой ночи» самый выгодный момент, как мне казалось, — это одни колонны и никаких занавесей. Все актеры могли прицепиться, облокотиться, обойти их. Мне казалось, что если бы человек зашел в эти колонны и изобразил бы, что он заблудился в этих колоннах, если бы он здесь играл, это было еще лучше, чем если бы это были настоящие деревья.

Разрешите мне вам задать вопрос. С кем вы беседовали?

ответ: *С Варпехом беседовали. Может быть, Вы нам посоветуете, с кем беседовать?*

— Я бы советовал побеседовать с Гиацинтовой. С Бирман тоже можно.

вопрос: *А с Бабановой?*

— Я не знаю, как она расскажет то, что она делала. С ней очень интересно беседовать.

вопрос: *Как Бабанова становилась в мизансценах? Она сама решала или Вы ей указывали?*

— Я настаивал на том, чтобы она ходила по сцене, чтобы она двигалась. На этом я настаивал. Мне казалось, что она таким образом будет дорисовывать мои декорации.

Из молодых художников я бы посоветовал побеседовать с Зеленским, который делал «Ивана Грозного» во Втором МХТе. Он делал сейчас спектакль в Ленинграде «Кола Брюньон»; правда, он участвовал вместе с Пименовым, но и сам он делал, самостоятельно. Мне кажется, что он очень интересный художник. С Михоэлсом вы не разговаривали? Это тоже очень интересный человек.

14 апреля 1938 года



Моя работа над оформлением спектакля

Я с большим интересом взялся за участие в создании спектакля на тему из русской истории. До сих пор мне удавалось применять мои творческие методы в области театральной декорации только в оформлении постановок западных комедий.

Меня вполне удовлетворяла установка режиссера Б. Захавы, который отказался в этом спектакле от житейски-бытовых красок и стремился показать исторически правдивую, но отвлеченную от бытовщины обстановку. Для создания декораций, соответствующих этой установке, мне пришлось тщательно разобраться в наследии древнерусского искусства. Дело в том, что от 17 века до нас дошло гораздо больше памятников, чем от 15—16 веков, и поэтому часто все древнерусское изображают в духе 17 века. В связи с работой над пьесой надо было выяснить, что представляет собой 16 век с точки зрения искусства.

Обращаясь к художественному наследию 16 века, я стремился вызвать к жизни мотивы строгого стиля, а не те чисто внешние украшения, которые часто используются при оформлении постановок на древнерусские темы. Работая над этим спектаклем, я особенно усердно изучал и использовал древнерусский орнамент 16 века.

Пьеса «Великий государь» состоит из 12 картин, причем действие происходит в девяти различных местах. Сама по себе недостаточно цельная, напоминающая хронику пьеса представляла для художника большие трудности. Вначале я стал делать декорации по тому методу, который я выработал при оформлении «Двенадцатой ночи» Шекспира, то есть разворачивая архитектурную конструкцию по кругу. Но этот прием был недостаточным для пьесы, в которой существовали разные по значению и по характеру картины. Дать разнообразие при общей цельности было почти невозможно. Поэтому, в соответствии с содержанием пьесы, я построил оформление в двух планах.

В сценах, происходящих в часовне, во дворике, в большой престольной, преобладала белокаменная архитектура, а сцены в палатах Шуйского, Годунова, в шатре я разрешил средствами живописи при почти полном отсутствии конструкции.

Особенно трудным был переход от сцены, в которой царь убивает своего сына, к непосредственно следующей за ней идиллической картине в саду. Мне пришлось сделать несколько вариантов оформления этой картины. В окончательном решении я написал сад с плакучими березами на фоне каменной стены.

Некоторые театральные художники не учитывают цельности сценического пространства. В их постановках сцена является как бы продолжением зала и лишена самостоятельности.

Я же всегда стремлюсь замкнуть пространство сцены как нечто целое и поэтому прежде всего стараюсь подчеркнуть начало театрального пространства и его условную глубину.

В «Великом государе» я следовал этому принципу, стараясь ясно выявить основные пространственные элементы сценической композиции.

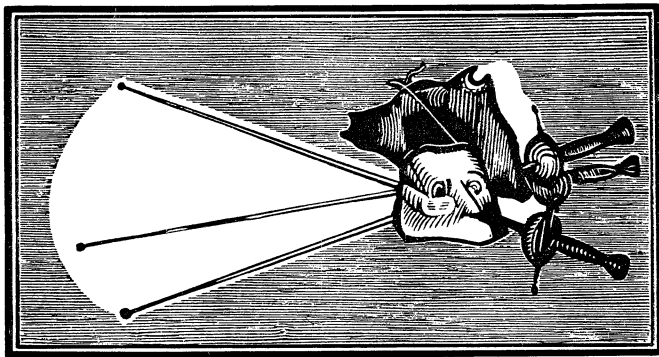
Чтобы увеличить маленькую сцену вахтанговского театра, решено было вынести часть оформления на просцениум. Далее, я ввел в оформление стенную роспись, которая придавала изображенной архитектуре монументальность. В заключительной картине своды, расписанные многочисленными фигурами, как бы увеличивали количество пирующих. Впечатление грандиозности пира достигается также и тем, что палаты построены как многопланная анфилада сводчатых камер и в пролеты арок видны только края столов с сидящими за ними гостями.

Чтобы актер не казался слишком маленьким среди грандиозных декораций, я стремился в оформлении сжимать пространство. Например, сделав белокаменное крыльцо узеньким и с невысокой сенью, я добился того, что актер, стоя на нем, выглядит большим, мощным. Нечто подобное можно наблюдать во фресках Джотто: в его тесных интерьерах фигуры особенно значительны и объемны.

Я люблю работать на сцене цветом. Часто мою живопись воспринимают как простую раскраску, но я стремлюсь через раскраску показать тон. В моем принципе белое и черное играют решающую роль. Это та мера, которая позволяет определить выразительность остальных цветов.

Я не следовал строго за историей, когда одевал актеров в розовые, голубые, коричневые, золотые, серебряные костюмы. Меня интересовала в данном случае музыкальность цветовых переходов. Исходя из характеристики образов и в зависимости от основных декораций, я цветом хотел подчеркнуть драматический момент. Когда Иван IV появляется то в черном, то в красном, в зависимости от события, это, мне кажется, помогает почувствовать реальный смысл его действий. То же самое, но в еще более сложной форме, происходит, когда я, воспользовавшись мизансценой, заставляю подходить царя в черно-зелено-серебряной одежде то к Федору, одетому в розовое, то к царевичу Ивану в серебряном костюме,— здесь появляется уже целый комплекс красочных звучаний.

Успех художника-постановщика во многом зависит от исполнителей. В Театре им. Вахтангова я встретил прекрасно сплоченный коллектив работников, которые помогли претворению моих замыслов. В этом спектакле художники-декораторы, костюмеры, мастер по росписи тканей, бутафоры показали образцы подлинно творческой работы.



Об оформлении спектакля

Я не могу считаться присяжным театральным художником, я работаю в театре довольно редко — раз в 3 или 4 года и за 20 лет мною сделано всего 5 постановок. Но иду я в театр всегда с удовольствием, иду ради его своеобразия среди других искусств, и, пожалуй, это своеобразие из-за редкости моих дебютов особенно остро чувствую.

Всякое искусство по-своему изображает, по-своему строит образ, по-своему и особенными средствами ищет реализма, и поэтому естественно задать себе вопрос: ради чего идешь в театр?

В детстве я, как и все ребята, играл: делал шляпы и плащи из газет, мечи из щепок, лошадей из палочек, превращая магией игры стулья, столы в невесть что; и когда я стал взрослым и художником, то иногда чувствовал, что такое широкое многосложное творчество — было в прошлом и уже никогда не повторится; но когда я попал в театр, уже на сороковом году жизни, это повторилось; я опять почувствовал чудо игры и то, что надо творить целый мир — от пуговицы, шляпы до архитектуры.

Другая черта театра, которая меня увлекает, это движение: движение декораций — новые декорации в той же раме из акта в акт, движение круга, трансформация вместе с действием актеров на глазах у зрителя, игра вещей и музыка групп, цветовые аккорды, все время меняющиеся; только в театре вы можете восхищаться приходом актера в costume определенного цвета и тем самым меняющего цветовой характер декорации, приходит другой и опять новое сочетание; все меняется, и смысл цветовых сочетаний раскрывается по новому.

Затем меня увлекает и своеобразный синтез театра: в декорациях — синтез объема и живописи, природы и иллюзии, архитектуры, скульптуры, живописи и орнамента — такой, который в жизни и мог бы быть, но редко допускается, а в театре в моей власти его осуществить. Поэтому меня никак не увлекает сделать все живописно, сделать все объемом, но сочетание всех этих элементов, помощь друг другу, создание мира и в то же время даже разоблачение одним элементом простой вещественности другого (объемом — плоского изображения); как бы ирония одного элемента над другим и тем самым всегда обновление, творение чуда, воспринимаемого зрителем и как бы им самим творимого.

И, наконец (но это подобно книге), театр — как изображение пространственными средствами словесного произведения, словесной темы;

и здесь — мизансцены и актер, оживляющий все и дающий всему масштаб.

В первый раз начал я в театре работать, будучи уже взрослым, сложившимся художником, и начал очень удачно, можно сказать, счастливо. Это был чудесный Шекспир («Двенадцатая ночь»), замечательный режиссер Гиацинтова, полное сочувствие моему оформлению, хорошие актеры, доверие и внимание ко мне всех товарищей по работе и очень хорошее выполнение всех деталей декораций и костюмов.

Наверное, повлияло и то, что моя мысль подсознательно все годы работала в направлении игры и декораций, и я копил и копил и уже легко черпал из какого-то запаса все разнообразие нужных форм; [повлияло] и то, что можно было взять как бы Италию, правда, смешав ее, как и у Шекспира, с Англией, но все-таки в основном Италию, ранний Ренессанс, который я очень люблю, который много раз непосредственно видел в самой Италии.

Я несколько раз уже высказывался относительно постановки «12-й ночи» и боюсь, что буду повторяться.

Главным, мне кажется, в этой работе был опыт игрового чуда; это была попытка при большом лаконизме, используя движение круга, занавесей, экранов и т. д., дать возможно более богатое игровое приложение всех вещей, игровую разносторонность их, причем по большей части была откровенная материальная метафора, часто соединявшаяся с иронией и юмором, что комедия не только позволяла, но и требовала.

Я писал в свое время, что меня поразила пустая сцена, ее конкретная глубина; и своей задачей я поставил оформить ее не уменьшая и тем самым пришел к прозрачным декорациям, только оформляющим пространство и не заслонявшим задника. Задник, откровенный задник, действующий как бы в двух направлениях: с одной стороны, продолжающий пространство, дающий глубину, с другой — как бы замыкающий и обрамляющий архитектурную конструкцию. Для меня всегда дороги вот эти две как бы противоречивые тенденции изображения пространства. Отправным для меня была ритмичность сценического пространства. Как в итальянской живописи часто художник на картине, построив архитектурой пространство метрически и ритмически цельное, ставит фигуры в незамысловатые группы и тем не менее получает композиционное решение, так и тут — стоило архитектурой построить ритмическое пространство, как почти всякое движение, всякая мизансцена звучала как ритм. Часто на монтажных репетициях я любовался группами рабочих, они ритмически жили в декорациях.

И другое — это масштаб. И здесь я вспоминал итальянцев. Начиная с раннего Ренессанса и вплоть до Высокого художник уменьшает размер вещей и архитектуры относительно действующих лиц и тем самым делает каждый жест, каждое движение персонажей значительным, монументальным, как бы более властным над пространством. Так у Джотто, так у Рафаэля (лодки), у Тициана (архит[ектура]) и Леонардо да Винчи (стол) — да у большинства художников. Получается как бы обостренная масштабность. Может быть, не всегда это нужно, но тут это было, как мне кажется, просто необходимо (а иногда это вызывается и просто нуждой — маленькая сцена).

Работа над образами персонажей была тоже очень увлекательна. Прекрасная женственная Виола, от переодевания становящаяся еще женственней. Графиня, герцог — женственность и мужество. Мария, корсар, капитан, сэр Тоби и сэр Эгбючик, Мальволио — тут как бы путешествие из области красоты и нежности в область характера, здоровой грубости, веселья, острот, смеха, почти уродства.

Я часто задавал себе вопрос: что «Двенадцатая ночь», как она была мной оформлена, — реалистическая вещь или нет? И таким методом можно ли прийти к реализму? И мне казалось, что можно ответить утвердительно; что, собственно, отсутствие иллюзорности, метафоричность образов, игровая динамичность и разнообразная оборачиваемость сценических вещей, все это, правда, поощряется фантастичностью комедии, но в корне всегда позволяет и помогает актеру выявить реалистическое зерно.

Правда, только в такой комедии можно было предложить три колонны и занавес с какими-либо изображениями, да кресло — как покой герцога. И режиссер, и актеры это с удовольствием принимали, и зрителя это вполне удовлетворяло. (Правда, декорациям во время действия не аплодировали; мне кажется, что аплодируют больше статическим иллюзорным картинам, но в конце были благодарны художнику.)

Так вот, задача обыграть красивые вещи и тем самым превратить эти вещи во дворцы и залы становилась как бы самой комедией, и актеры шли на это со всем азартом. Всегда ли это может быть, во всех ли пьесах?

Много говорить об остальных постановках мне не хочется. «Собака на сене» в театре Революции в смысле декораций была в какой-то мере повторением «12-й ночи» без ее великолепного выполнения. Сценические условия и плохое выполнение не позволяют судить по-настоящему и о пушкинских вещах. Может быть, на то и на другое не без удовольствия можно было смотреть, но принципиально обсуждать их не стоит, в основном принципы оставались те же.

Стоило бы остановиться на «Мольбе о жизни» и на последней моей работе «Великий государь» Соловьева в театре Вахтангова. Но о первой вещи трудно говорить, как о давно игранной, остановлюсь подробнее на «Великом государе».

В «Двенадцатой ночи» я оформлял комедию, в соловьевской пьесе я должен был оформить трагедию; и я стремился в основном теми же средствами оформить историческую вещь, считая, что театральность, игровая оборачиваемость, материальная метафоричность, отсутствие иллюзорности — все это не мешает реализму образа, а может его только поднять, особенно если принять во внимание, что режиссер Бор[ис] Евг[еньевич] Захава не хотел ставить пьесу в бытовом плане.

Правда, я сразу натолкнулся на трудности. Историческая конкретность игровых пространств требовала хотя бы и очень лаконичной, но архитектурно-исторической характеристики. Сцен было много, и моя основная архитектурная конструкция была задавлена добавлениями, и приходится сказать, что в смысле оформления спектакль оказался нецельным или недостаточно цельным.

Я вижу в нем как бы три характера сцен. Сцены, как бы смонтированные из архитектурных объемов и занавесей, — это большая пре-

стольная, часовня, дворец, покои царицы, покои Годунова, сколько-то шатер; затем малая престольная и пир, строящиеся на живописных падугах; и, наконец, помещение Шуйского — уже почти павильонное решение, правда, живописными средствами. Мне казалось иногда, что этому есть оправдание — сцены у Шуйского самые бытовые. Но, признав нецелность всего оформления, я тем не менее очень ценю эту постановку и считаю в основном верной и благодарен этой работе, давшей мне очень много в смысле движения к театральному реализму. Я считал, что передо мной стояла задача не давать отдельные сцены натуралистически верно, а дать прежде всего эпоху, восхитить зрителя красотой, своеобразным изяществом и строгостью русского ренессанса, на фоне которого действовал Иван. Это не строгая монументальность предыдущих эпох и не цветистая живописность 17 века. Это было не так легко, так как 17 век богатством сохранившихся памятников заслоняет от нас более ранние [века] и часто пытается быть монопольным выразителем русского стиля. В исторических стилях принято искать строгости, а раскрывать русский стиль как многообразный и имеющий разное лицо по эпохам — это важная задача нашей художественной культуры.

Основными элементами всего оформления явились белые архитектурные конструкции, условно дающие арки собора и сложный шатер церкви, вдохновленный коломенским шатром, и белые прорезные кулисы и падуги, которые должны были напоминать о кирпичных узорах нашей архитектуры. Белый цвет, имеющий такое значение в нашей древней архитектуре и в русском старом костюме, должен был преобладать и как бы взвешивать все остальные цвета. На этом фоне, его сменяя и добавляя, появляются черная падуга Шуйского, шатер, красное — в престольных и голубое с охрой в пировых палатах. Авансцена оформлена деревянной с позолотой резьбой геральдического характера, и как бы бронзовые скульптурные шесты по бокам портала, и занавес, дающий Кремль в окружении гербов наших городов, — это все должно представлять государство, государственное начало, а формально существовать как объемно-скульптурный элемент спектакля, как бы измеряющий все элементы, сделанные из материи — занавеси, падуги, кулисы и т. п. (Например шпиль в архитектуре отвлечен, но если он укреплен «яблоком», он становится конкретным выражением движения, и хотя он как бы тоньше, но уже пластичен.) В театре очень важно добиваться пластичности занавесей, падуг, вообще материи, и этого можно добиться тем, что ее прорезаешь, тем, что обрабатываешь край, тем, что наносишь хотя бы ватные рельефы, и, наконец, тем, что сопоставляешь с каким-либо небольшим, но чеканным по форме объемом. В данном случае так работал портал. Борис Евгеньевич Захава сразу одобрил цветное решение и принял его как принцип.

Надо сказать, что размеры сцены не соответствовали пьесе, сцена была мала и нужно было хитрить, добиваясь монументальности; сравнительно небольшую архитектуру пришлось увеличить деталями (напр[имер]: собор — крыльцом и т. п.). И в этом смысле большую роль сыграла стенная роспись, изображения людей, дававшие масштаб. Этих изображений опасались, боялись, что они отвлекут зрителя, а если они велики, как в престольной, то задавят актера. Ни то, ни

другое не произошло; их признали, и я в последней картине пира все плафоны и стены расписал людьми, что дало масштаб, богатство и праздничность и как бы увеличило количество пирующих.

Цветом в декорациях я старался выразить тему, то же и в костюмах. Одеть Грозного — царя, чтоб он был грозный, иногда суровый, иногда простой. Одеть Шуйского, чтоб он был льстецом и интриганом, розовые и фиолетовые должны у него звучать по-особенному. Цвета Бориса Годунова — это его дельность и ум. Царевич Иван, Федор и т. д. — костюмов масса, больше ста, и, по возможности, всюду — это цветовая характеристика.

В смысле костюма мне очень помогла Л. О. Баяикова, костюмер театра Вахтангова, она достала настоящий старинный крой, и это определило подлинность складок. Большое значение я придавал сочетаниям костюмов друг с другом и с декорациями. Движение актеров, перемена групп — все это давало возможность строить цветовую музыку. Когда приходит черный с серебром Иван с коричнево-зеленоватым Годуновым — это одно; а вот Иван с Федором, вот он с Иваном-царевичем, вот он с Шуйским — все это разные аккорды, по-разному характеризующие тот же костюм Ивана и обратно.

И вот, подводя итог рассуждению и признавая, с другой стороны, некоторую нецельность оформления и сложность в силу историчности, тем не менее можно считать, что принципы остались в основном те же, что и в «12-й ночи»: та же откровенность в смысле материала, та же цветистость, то же разнообразное использование конструкций, то же сопоставление объема и ткани; и мне кажется, что всем этим я помог увидеть Великого Государя — Ивана Грозного. Словом, действовал в плане реализма. И на самом деле, могут ли помешать театральному реализму метафоричность образов, и пластическая ритмичность, и цветовая музыкальность?

Для меня театр — это особое искусство, ничем не заменяемое и ничего не заменяющее.

Сию минуту я работаю опять над «Двенадцатой ночью» Шекспира в Калининском театре.

[1953]



ЧАСТЬ ПЯТАЯ

Рецензии, заметки, интервью...

- Рецензия на рукопись книги Н.М.Тарабукина
«Проблема пространства в живописи»
Забывать «игру в инженера».
(Какому быть институту художеств?)
Реализм в детском рисунке
О войне. О Крымове
О тенденциозности искусства
Какие вопросы следовало бы поднять на дискуссии
о положении нашего искусства
Мы сегодня чествуем Ивана Семеновича Ефимова...
О дискуссии «Традиция и новаторство»
Об Александре Андреевиче Иванове
К съезду художников. (Против пассивного копирования)
Мы читаем книгу «Слово о слове»...
Выступление на Первом Всесоюзном съезде
советских художников
Воспоминания о профессоре Холлоши
В чем суть искусства
Некоторые мысли о нашем искусстве
О художественной правдивости и о художественной
честности
О древнерусском искусстве
То, что нужно сказать в телевизоре
об искусстве для ребят
По поводу абстрактного искусства
По поводу «абстрактивизма в искусстве»
Что я хотел высказать на конференции Союза художников
по искусствоведению
Размышления об искусстве будущего
Ответы на анкету журнала «Искусство»
и другие материалы



*Рецензия на рукопись книги Н.М.Тарабукина
«Проблема пространства в живописи»*

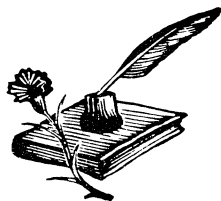
Книга Тарабукина «Проблема пространства в живописи» внимательно просмотрена мной. Давая о ней отзыв, я прежде всего выражаю очень определенное желание, чтобы книга была обязательно напечатана.

Совершенно нет литературы по данным вопросам на русском языке, и, ведя курс по теории композиции во Вхутемасе, я лично очень сильно этот недочет чувствую; думаю, как и всякий лектор по формальным дисциплинам. Оказываешься буквально без рук и проработка какого-либо курса студентами чрезвычайно трудна или совсем невозможна.

Конечно, очень еще далеко то время, когда эта подсобная литература будет носить характер выражено академический, но поэтому именно никак нельзя пренебрегать такими трудами, как данный, так как совершенно объективный подход к предмету создается поколениями, и только допуская к печати такие содержательные и культурные работы, как работа тов[арища] Тарабукина, мы достигнем объективности.

Переходя к самой работе, я должен сказать, что со многими положениями в книге и со многими терминами и их применениями совершенно не согласен (напр[имер]: термин «априорность пространства»; замена термина «обратная перспектива» термином «эксцентрическое пространство», содержание понятия «пейзажного стиля»; слишком явный перевес внимания к периодам после Ренессанса в ущерб более древним эпохам и т. п.). Но я от подробного разбора считал бы возможным уклониться, так как никаких исправлений предложить не могу — это противоречило бы всей системе понятий и терминов автора и введение таких исправлений было бы только искажением цельного изложения. Что, мне кажется, могло бы быть исправлено без ущерба для работы — это дискуссионный тон последней главы, рассматривающей искусство 20 века, где автор позволяет себе вступать в теоретические пререкания с художниками, что лишает изложение объективности.

[Ок. 1922—1923 годов]





Забить «игру в инженера» (Какому быть институту художеств?)

Ликвидировать противопоставление производственных и станковых искусств — таково основное требование при организации нового художественного вуза. Такое разъединение существовало и существует, и несомненно, что оно приводило, с одной стороны, к декоративизму, а с другой — к узкому пониманию идеологической изобразительности.

До сих пор существуют теории, утверждающие, что изображение станковое предосудительно или что предосудительно конструирование.

Это в корне неправильно и вредно как для искусства производственного, так и для искусства станкового.

Если первое можно понять как, главным образом, оформляющее быт, а второе, главным образом, как идеологически-изобразительное, то эти характеристики нужно считать только уклонами, которые свойственны и тому и другому искусству; и если картина изобразительна и идеологически содержательна, то идеологически содержательной должна и может быть форма обиходной бытовой вещи; и, наоборот, картина должна рассматриваться как вещь, входящая в быт и его вещественно оформляющая.

При таком понимании будет изжито нереалистическое отношение к оформлению в той и другой области искусства, то есть декоративистическое обесмысливание изображения в текстиле, керамике и т. п. и односторонняя обусловленность станковой картины, ведущая к крайней иллюзорности.

По-видимому, понимая всякую художественную дисциплину как одновременно и организующую и изобразительную, мы получим органический подход к искусству, свойственный органически строящемуся обществу, где искусство по существу входит в жизнь и все — от формы кувшина до картины — идеологически насыщено и организует быт.

Естественно, что такое отношение к искусству возможно только в нашем обществе, а отнюдь не в капиталистическом с естественным для последнего декоративизмом и крайним иллюзионизмом.

Мне кажется, что будущий вуз в своей организации необходимо должен учесть этот момент, и, следовательно, совместное существование в вузе производственных и станковых факультетов и их методологическая и всякая другая связь, ведущая к живому взаимоотношению, влиянию друг на друга и помощи друг другу, должны быть обеспечены соответственной организацией.

Другой момент, который должен быть учтен при построении нового вуза, — это необходимое наличие в нем крепкого методического ядра, обеспечивающего возможно более объективный подход к вопросам

восприятия (композиции) и формы идеологии и идеологии формы. Чем школа сильнее устремлена в жизнь, а наша школа должна готовить кадры для сегодняшнего дня, тем сильнее в ней должно быть такое ядро, иначе, как это было с Вхутеином, школа может выскочить из себя через свою функцию и тем себя уничтожить.

По-видимому, это тоже должно быть учтено структурой вуза, и либо в форме реорганизованного основного отделения, особо выделенного, либо в виде методического совета, объединяющего дисциплины, но во всяком случае такой центр, общий для всех факультетов, необходим.

Теперь, если говорить о недостатках Вхутемаса и Вхутеина, а о них необходимо говорить сейчас особенно тщательно, то возможно указать на следующее.

В старой школе мы имели в наличии производственные и станковые факультеты, но они не были методически связаны и часто друг друга просто не признавали. Например, факультет деревообделочный никакой связи не имел с архитектурным, что, естественно, крайне сужало задачу первого и не расширяло установок последнего. И так более или менее со всеми факультетами, связь между ними была скорее механическая. Она осуществлялась еще через основное отделение во Вхутемасе, но при ослаблении его роли естественно наступил распад школы. Жизнь расхватала ее факультеты, не объединенные ничем, и школа, выскочив в жизнь, сама себя уничтожила. Как мне кажется, школа, раз она существует, раз не само только производство создает кадры, должна быть методически тем крепче, чем больше она связана с производством и жизнью.

Недочетом старого вуза можно считать сознательную и бессознательную, корыстную и бескорыстную игру в инженера, чисто механическое перенесение всех норм производственных практик и т. п. с технических вузов на художественный.

Наконец, недочетом, правда, объясняющимся объективными обстоятельствами, является большая неполнота и крайняя несвязанность искусствоведческих циклов и непонимание их как идеологически ведущих школу. Малый изобразительный выход в жизнь, в производство, отсутствие командировок на зарисовки — вот приблизительно все, что можно сказать о недочетах старой школы, которых нужно избежать в организации новой.

Мне бы хотелось несколько слов сказать о станковом отделении живописного факультета, так как его средства и задачи несколько отличают его от других отделений. В старой школе, по моему мнению, почти на всех факультетах, и особенно на основном отделении, коллективный метод преподавания и программная створенность вели к большей методичности, объективности и содержательности дисциплин, а на станковом отделении это же обстоятельство приводило в конце концов к нивелировке, подлаживанию друг под друга, примитивизму и схематизму в заданиях и методах. Как мне кажется, это можно объяснить следующим.

Чем обусловленнее какой-либо метод изображения и материалом, и средствами, и условиями восприятия, и целью, и тематикой, тем легче договориться о возможно более объективном методе преподавания; чем менее этой обусловленности, тем труднее методический подход.

Станковая живопись как раз является дисциплиной наименее обусловленной. Поэтому, мне кажется, о станковом отделении нужно как-то по-особому думать. С одной стороны, возможно усилить, обострить моменты обусловленности станковой живописи (главным образом тематическую обусловленность) и тем самым понять ее как высокое ремесло картины (жанра, пейзажа, натюрморта и т. д.), с другой стороны, дать возможность существовать этому отделению как экспериментально-станковому, причем тем самым идеологическая устремленность не должна отпасть.

Малая обусловленность станковой живописи позволяет как раз ей ставить формальный эксперимент, тем самым как бы создавая изобразительный тип, влияющий на другие искусства. Повторяю, что этот эксперимент должен в нашей школе быть идеологически сознательным, но, мне кажется, что школа в своей организации станкового отделения не должна его понимать как только станково-картинное, но и станково-лабораторное.

Апрель—май 1932 года



Реализм в детском рисунке

На опыте детского рисунка нам становятся ясными самые простые, но и самые насущные цели изобразительного искусства.

Освоение действительности вообще и освоение действительности при помощи ее изображения — вот что стоит перед ребенком, всегда деятельным и творчески активным. Отсюда детский рисунок, как правило, отличается реалистическим отношением к действительности и к тому материалу, с которым ребенок сталкивается при изображении.

Всякое восприятие действительности, а восприятие ребенка в особенности, есть уже в какой-то мере изображение этой действительности. Но какими же средствами?

Взрослый часто удовлетворяется схемами как результатом восприятия действительности, и поэтому восприятие его будет не образным, а отвлеченным. Он привык к своему телу, оно для него не новость и осваивать его, как и пространственную природу, взрослый часто считает как бы ниже своего достоинства.

Другое дело ребенок. Для него и пространственная действительность смысливается функционально, как собственное движение и собственное тело, является чем-то еще неизвестным, что нужно узнать и к чему нужно прислушиваться. Выздоровливающий, вставший с постели мальчик сказал мне:

- Когда лежишь, больше чувствуешь.
- А что чувствуешь?
- Да где-нибудь почесывается.

Ребенок становится как бы актером и всем своим существом изображает воспринимаемый предмет. Руки, ноги, торс, голова, поверхность тела, функциональная цельность движения — бега, прыжка, чувство равновесия, чувство своего профиля по преимуществу и в редких случаях фаса — все это дает образный материал восприятию, придает его результатам материальную осязаемую конкретность.

У ребят это можно считать типичным методом восприятия природы. На этой почве у них развивается игра в себя — он и паровоз, он и вагон, и автомобиль, и всяческий зверь, с непосредственным ощущением, что чему в изображаемом и изображающем соответствует.

Я присутствовал при споре ребят — где у паровоза фонари, — причем ребята указывали места на своем теле — лоб, плечи, грудь. Мальчик, рассказывающий про собаку с черными пятнами, рисовал их пальцем у себя на теле. Мальчик, рисуя скачущую лошадь, изображал ее передние ноги, как руки с согнутыми локтями, и т. п.

Для ребенка характерно вживание в предмет, актерское изображение предмета собой, понимание функций предмета через свою функциональность и уподобление себя предмету и отсюда особое пространственное восприятие предмета.

Мальчик, подражая взрослым, пытается рисовать с натуры игрушку. Он кладет перед собою бумагу, садится перед ней с карандашом в руке, а игрушку, то есть объект изображения, берет под мышку, как близкого приятеля, и, поглядывая на нее, изображает ее, конечно, в профиль. Перед другим ребенком я ставлю игрушечную лошадь относительно него в ракурсе. Он, глядя на нее, изображает ее в профиль. Девочка рисует с натуры картонный дом и рисует его с тремя видимыми стенами. Я ее убеждаю, что она не видит со своего места всех трех сторон сразу, а только две. Тогда она, в угоду мне, начинает прыгать с одного места на другое и продолжает рисовать с двух точек зрения.

Все это указывает на особенности детского восприятия действительности и, как следствие этого, на особенности детского изображения.

Ребенок, воспринимая действительность, ощущает ее всем своим телом и тем самым ярко и образно представляет форму предмета, его функциональность, не учитывая при этом точки зрения и всех значительных моментов восприятия, как-то: ракурсов, сокращений, загоразивания предметов друг другом и т. п. Поэтому ребенок воспринимает вещь как бы сразу, со всех сторон. Совсем неважно, как, какой стороной повернута к нему вещь. Он изображает ее в профиль — так она наиболее типична, и, кроме того, функционально профиль выразительнее. Только постепенно ребенок доходит до осознания зрительной картины.

Мальчик 7-ми лет, увидев корову, которую вели мимо нас, говорит мне: «Корова, как у нас на картинке, — один глаз большой, а другой чуть-чуть видно». Его удивил ракурс, зрительная картина, и, конечно, в этом помогла ему книжная иллюстрация. Без нее он, может быть, и не фиксировал бы зрительного момента. Надо сказать, что этот случай по возрасту несомненно не типичен, обычно мы с этим встречаемся позднее. Но не только предмет воспринимается ребенком функционально. Пространство, которое у взрослого воспринимается как среда, ребенком понимается как земля, по которой ходят. Она оформляется главным образом дорогами, путями и предметами, двигающимися и

стоящими на ней. В этом смысле интересно на рисунках детей отношение к небу — это по большей части не фон, на котором и земля и все проецируется, а крыша, вернее, потолок пространства.

Мы, взрослые, можем, конечно, свысока взглянуть на ребячье искусство, решить, что они просто не умеют рисовать, не знают всех наших премудростей, перспективы и прочего, просто не понимают пространства, не видят его. Но, делая это, то есть наступая на ребенка со своим взрослым опытом, мы должны быть крайне осторожными, рассматривать и наше и детское изображение с точки зрения реализма и отнестись к своему искусству самокритически.

Про Курбе рассказывают, что он писал пейзаж и изображал что-то в поле, даже не зная, что это такое, но тем не менее зрительно верно передавал то, что видел.

Такой случай типичен для искусства взрослых. Искусство взрослых часто отвлеченно от функциональности вещей, оно передает зрительную картину, передает пространство, но упускает вещи с их функцией. Конечно, у искусства взрослых есть свои реалистические преимущества. Методы его дают возможность, отвлекаясь от функциональности предметов, часто даже от конструктивности вещей, понимать их пространственные отношения.

Конечно, ребенок растет и от предметного и функционального восприятия действительности постепенно переходит к зрительному восприятию, которое должно ему дать цельность пространства и отношение вещей друг к другу. Но тут же нужно отметить, что он теряет. Он теряет функциональность и прежде всего свободное обращение со временем — его изображение становится единовременным.

Зрительное изображение у взрослых тоже имеет дело с временем, оно очень активно подходит к нему и часто колоссальное временное содержание суммирует в один момент. Можно ли этого ожидать от маленького человека? Он легко может быть подавлен механической стороной зрительного аппарата и перестать быть художником, тем более, что и сами взрослые часто подавляются зрением и становятся пассивными копиистами. Поэтому как раз во имя реалистического отношения к действительности нужно дать возможность ребятам изображать ее по-своему и только осторожно и постепенно, учитывая возраст, переходить на зрительное изображение, тем более, что такое функционально-предметное изображение соответствует сознанию малышей как строителей, путешественников, летчиков, бойцов и т. д.

Обычно говорят, дети рисуют по представлению, — но это может ввести в заблуждение. Представление может быть очень отвлеченным у взрослого, здесь же мы имеем дело не с отвлеченностью, а с конкретным актерским и функционально осмысленным образом. Поэтому рисование у детей есть большая и серьезная их работа по пути восприятия и освоения пространственного мира. Как художественное изображение оно имеет часто очень большое достоинство, несмотря на техническую немощь, и всегда бывает чрезвычайно реалистическим.

Но кроме отношения к действительности в ребячьем изображении мы можем наблюдать встречу ребенка с материалом, и рассматривание этого момента может внести еще черту в реалистический характер детского изображения.

Если восприятие действительности предполагает игру в себя, то в изображении мы как бы встречаемся с игрой в материал, образное освоение материала.

Мальчик 3-х лет начинает рисовать. Он черкает карандашом по бумаге, и у него выходят длинные, несколько изогнутые линии, они получаются как следы непосредственного жеста. Я спрашиваю его: «Что ты рисуешь?» Он со скучающим видом отвечает: «Нитки». И видно, что нитки ему ни к чему и его не радуют. Я даю ему краску и кисть, и он тем же жестом чертит уже толстые полосы и радостно говорит: «Змеи». Он же находит отбитую ручку фарфоровой чашки и говорит: «Гусь» — и играет в нее.

Про Сурикова рассказывают, что он увидел ворону на снегу и задумал «Боярыню Морозову». Про него же говорят, что, увидев на берегу Волги сидящих на земле и ждущих парохода татар, он задумал «Княгиню Ольгу, ждущую тело Игоря».

Дети в своей игре всегда берут какую-либо вещь: палку, цветок, желудь и другое, и эти вещи своими формами и качествами изображают людей и животных. Так же и в рисунке: пятно, определенный цвет, линия, круг, овал и другое — не подгоняются в своем буквальном оптическом соответствии с натурой, а их качества используются как метафора в изображении. Это обуславливается конкретным или реалистическим отношением ребенка к материалу, при помощи которого он изображает. Вначале какой-либо ритмический жест ребенка получает название, затем уже ребенок различными материалами изображает то, что он хочет, но всегда метафорично. Иногда в этой метафоре ребенок заходит очень далеко. Девочка, усвоив изображение человеческого лица, рисует с таким же лицом и лошадь. Когда я спрашиваю: «Что это за пятна под глазами?», она, не слушая, говорит: «Розовые щечки».

Помню себя лет шести—восьми, я не был знаком с трактатом Леонардо да Винчи, но видел бесконечное количество историй на стенках шкафа из карельской березы, стоявшего у моей кровати.

В детском изображении как бы сходятся два реализма: реализм материала и возможный для ребенка реализм идеи, — и на этом создается образ. Отсюда, например, яркость цвета в детском рисунке. Мальчик, неоднократно посещавший зоологический сад и видевший там слона, рисует его светло-голубым, и мне приходит в голову, что при взгляде на слона видишь громадность, но забываешь о тяжести, и это делает цвет, а легкость голубого передает это. Поэтому то, что обычно называется условным в детском изображении, есть, собственно, безусловное реалистическое отношение к материалу.

Когда в недавнее время (да и теперь очень часто) человек хотел стать художником, что он делал? Рисовал с натуры карандашом или углем на бумаге и писал масляными красками, ничего другого он не делал, не делал рисунков для книги, для стены, для текстиля или керамики, не знакомился с металлом, с деревом и т. п. Все это считалось ниже достоинства истинного художника, и поэтому, когда ребенок обращается к искусству, ему дают обычно только бумагу, карандаш и краску. Это, несомненно, ошибка. Необходимо ребенку дать всевозможные материалы. Пускай он рисует и на бумаге, пускай он рисует и на стене, делает рисунки к занавеске в своей комнате, рисунок для своего платья,

пусть он гравировает и печатает, пусть режет из дерева и лепит, пусть учится отливать из олова и формовать из гипса, пусть рядится, делает для себя костюмы из газеты и т. д.

Мы часто можем наблюдать у подрастающих детей печальное явление, когда ребенок перестает изображать и говорит: «Я не умею». Это происходит от того, что вдруг на него обрушивается зрительный метод восприятия и изображения и он начинает от изображения требовать не предметного соответствия, а соответствия оптического, и ребенок говорит: «Так не бывает». Происходит замена действительности оптической. Как с этим бороться? Было бы чрезвычайно радостно, если бы удавалось детское творчество, не ломая и не отрывая, но и не консервируя его, а постепенно усложняя, переводить в творчество взрослых, не теряя богатств, завоеванных ребенком. И это, по-видимому, возможно. Здесь может помочь, с одной стороны, осторожный подход к зрительному восприятию, с другой стороны — возможно более широкое использование материалов. Всякий новый материал обогащает ребенка художественным опытом.

Кончая на этом, хочется сказать, что детское искусство очень поучительно для взрослых как искусство в основе реалистическое. Лично я многому научился у ребят. Это целая большая и живая область своеобразного самостоятельного искусства.

1934



О войне

Мне пришлось быть на фронте в последнюю империалистическую войну, сын мой сейчас находится в действующей армии.

Насколько тогда, сравнительно с сегодняшними днями, еще неясны были цели войны, стремления воюющих государств и смысл твоего участия в сражении и насколько сейчас все это совершенно ясно и определено.

Тогда казалось, что дело идет о каких-то отдельных кусках земли, о том, под кем будет Варшава, об Эльзас-Лотарингии и т. п. Конечно, агрессивность немецкого империализма уже чувствовалась, но разве можно это все сравнить с теперешним положением? Те тенденции, которые и тогда, конечно, были в Германии, развились на почве германского безвременья в уродливые, сумасшедшие доктрины. И вот Германия, немецкий государственный аппарат, утративший человека как мерилло и благо, человека как цель и вооруженный до зубов современной военной техникой, поработает целый ряд стран, и наконец, сейчас грозит уничтожить Советский Союз, Россию. Западные славяне уже испытывают на себе всю жестокость рабства, и вопрос встает о существовании целого ряда народов, об уничтожении их самобытных культур и замене этих культур беспросветным гнетом нацизма.

Конечно, и тогда, несмотря на то, что борьба шла между империалистами и цели войны были скрыты и в них не признавались, складывалось сознание, что тем не менее ты борешься за национальную культуру, за русскую культуру, и в мыслях, коротко выражая главное, я считал, что я борюсь за Пушкина. Пушкин был наивысшим выражением художественной культуры России, и в нем она для меня персонифицировалась.

Сейчас, в борьбе, которая теперь идет, все совершенно ясно. Совершенно ясно и никаких не может быть сомнений, за кем правда и на голову кого падет та кровь, которая сейчас проливается. Империализм германский докатился до абсурдного предела, в нем нет ничего человеческого, это как бы обезумевшая машина, это полное бескультурье. Мы же сознаем себя имеющими что защищать и отстаивать, уничтожение чего обездолит не только нас, но и все человечество. Россия вложила в общечеловеческую культуру бесценный вклад и в том числе чудесный цветок своего самобытного, всегда ищущего правды, сурового и изящного, лирического и строгого изобразительного искусства.

Такие имена, как Рублев, Суриков, Рябушкин, Серов, Федотов, Венецианов, Васильев, и др[угие] — все это этапы большого искусства. Мы стоим на грани Запада и Востока, и для нашего искусства характерны влияния и того, и другого. С одной стороны — барочный эпико-романтический Восток, с другой стороны — классицизм Запада.

И уже в византийском искусстве и, может, еще более в русском происходит синтез этих двух начал; а также и те контрастные ступени развития искусств, как-то: классицизм и романтизм в литературе и классицизм и барокко в изобразительном искусстве, — в нашем искусстве не столь крайни. Так, наш классицизм в архитектуре крайне лиричен и наше барокко очень строго и просто. Тенденции романтизма и классицизма сочетаются в своеобразный синтез, свойственный вершинам нашего искусства. Таков Пушкин, соединяющий бескрайнюю свободу со строгостью строя и художественным порядком. Таков Гоголь. Таков Александр Иванов, у которого романтизм иллюстраций к Библии сочетается со строгостью классики.

Для русского искусства характерно сочетание строгой архитектурности с живописностью, часто нежной или бурной, так, даже у такого корифея живописи, как Врубель, мы видим стремление к кристаллу; к строю, к архитектуре; кстати, во врубелевском искусстве мы уже чувствуем плечо другого славянского искусства — польского, нам родственного, свойственный ему романтизм.

Для русского искусства в советский период благодаря нашей национальной политике открылась возможность восхищаться искусствами всех народов нашего государства, и внимательное и любовное отношение к искусству самых малых народов дало нам колоссальный материал, который несомненно окажет благотворное влияние на наше русское искусство, последнее никогда не отказывалось от влияний. Шекспир неотделим от нашей театральной и графической культуры, французская живопись дала многое и старшим и молодым поколениям художников, так же благотворно и взаимное влияние славянских искусств — русского, украинского, белорусского и других. Славянские искусства — это семья родственных, но своеобразных искусств.

Это неисчерпаемое богатство орнамента, песен, эпоса, архитектуры, скульптуры, живописи. Многое из этого мы знаем и очень любим, со многим сроднились, как, напр[имер], с украинским орнаментом и песней или сербским эпосом, с польской и чешской литературой, но многое еще нам нужно узнать, многому поучиться.

Но вот нацизм хочет уничтожить славян, уничтожить их культуру, их искусство, в ответ славяне протягивают друг другу руки и возникает братство славян; защищая славянскую культуру, мы защищаем культуру общечеловеческую, это так сейчас ясно, что кто не с нами, тот против культуры. И Советскому Союзу выпала на долю суровая честь встретить и остановить и уничтожить машинизированное варварство и освободить угнетенные народы. Мы уверены, в союзе с демократическими державами — Англией и Америкой, в союзе со славянскими народами и другими народами, угнетенными фашизмом, фашизм будет уничтожен, и немецкий народ, освобожденный, войдет в семью народов с вкладом своей национальной культуры.

1941



О Крымове

На днях был на выставке Крымова. Выставка маленькая, всего в двух комнатах, и далеко не полная, многих вещей, которые помнишь, нет. Но тем не менее эта выставка мне кажется прямо событием. Замечательный художник, все почти, что выставлено, это шедевры — и то, что делалось раньше, что не лишено некоторой стилизации, и то, что делалось в недавнее время, что доведено до невероятной простоты и как бы без всяких претензий.

Но главное, на этой выставке в произведениях Крымова видишь то, чего не хватает большинству наших современных художников и о чем они совершенно не думают и не беспокоятся, — это живописный рельеф, организация пространства, глубины.

Прежде всего отношение к небу как к последнему плану в изображении пространства. У большинства современных художников небо спорит с землей, все время отвлекает наше внимание, и зритель не в состоянии сосредоточиться и не знает главного плана в изображении.

У Крымова я вижу то же, что встречаешь у старых французов, напр[имер] у Гюбера Робера. Последний силуэты деревьев изображает относительно неба так, что иногда деревья [решаются] как положительный силуэт, а небо — отрицательный, а иногда наоборот, и тогда небо идет вперед, на зрителя, и подпирает сзади весь рельеф (и этим, между прочим, у Крымова выражается его свечение). И поэтому рельеф сжимается, и самые малые отношения действуют очень сильно.

И другой момент, также очень важный для изображения пространства, это пропуск переднего плана и остановка на втором как на главном, что необходимо, когда художник изображает пейзаж, как бы его окружающий.

Этим, конечно, несколько упрощенно, замечено то, что составляет основу ритма, музыкальности его произведений, но это как бы постановка голоса у певца, а большинство наших художников совершенно об этом не думают.

Поразительна у Крымова в некоторых его пейзажах живопись на самых малых отношениях, прямо невероятно, как таким малым контрастом передаются и первый план, и глубина большого пространства.

Между прочим, интересно сравнить пейзажи Кукрыниксов с крымскими. Они его любят и как бы учатся у него, но берут у него только его простоту, а его мудрость не берут, и их пейзажи по большей части — пересчет вещей, но, правда, они очень просты. Но Крымов прямо прост, как дитя, и мудр, как змий.

8 июня 1954 года



О тенденциозности искусства

Давно как-то мне пришлось говорить с Ф[лоренским] о художнике Чюрлёнисе. Ф[лоренский] отозвался о нем одобрительно, считая его во всяком случае не натуралистом. Я не любил Чюрлёниса и думал, что это натурализм тоже, но внутренний, тогда как натурализм внешний — это оптический натурализм. Ф[лоренский] со мной согласился и изложил очень интересную и навсегда мне запомнившуюся схему художественного творчества, как бы путь творческого вдохновения. Вот он: художник, когда начинает творить, то подымается в эмпирей, в мир идей, и там напитывается лицецерением идей и затем спускается на землю и, исполненный идеями, видя земные вещи в их частном явлении, видит в них тот высокий прообраз, который он созерцал там. Видя стол, он вспоминает престол, видя Ивана Ивановича, он вспоминает Человека с большой буквы и т. д. А некоторые художники в творческом процессе тоже подымаются в эмпирей, но у них не хватает терпения, и они, поднимаясь, жаждут увидеть, открыть что-то, и им начинают являться и видеться всякие чудовища, и таков и Чюрлёнис в частности.

Как-то недавно в компании, где были молодые художники, поднялся вопрос о тенденциозности искусства. Я подумал, что, положив руку на сердце, не могу сказать, что искусство не тенденциозно; и теперь, подумав, могу сказать, какая может быть, как мне кажется, тенденциоз-

ность. Ведь не получается так, что я ничего не знаю, ничего не вспоминаю, когда рисую что-либо с натуры. Вспоминаешь высокие образцы искусства, прекрасные образы, которые видел, то есть как бы подымаешься в эмпирей и созерцаешь идеи.

Когда едешь в трамвае или метро, то рассматриваешь людей, иногда с определенной целью, иногда бесцельно, и часто это начинает утомлять. Как-то я решил смотреть всю дорогу глаза, рассматривать, как у тех, кто мне встречался, устроены глаза. Это оказалось очень интересным занятием.

Получалось так, что я, конечно, сразу же вспомнил Очи с большой буквы, вспомнил «Давида» Микеланджело, вспомнил «Владимирскую» и другие случаи искусства, отчасти и жизни, где глаз устроен со всей роскошью и выразительностью частей, его строящих, со всей архитектурной строгостью.

И вот каждые новые глаза прежде всего поражали тем, что не были похожи на эти «образцы» ни четкими веками, ни выразительным яблоком и т. д., но в то же время какими-то средствами, как будто и скудными и несовершенными, они выражали то, что ждешь от очей, они выражали и мысль, и чувства (конечно, не всегда), и почти каждый раз понимание их формы было как бы открытием: был частный случай, обладавший исключительно своими частными средствами, но выражавший основное. Все время жило в тебе удивление и чувство, что каждый раз делаешь открытие, встречаешь нечто неповторимое и в то же время выражающее самое основное. И кроме того, с удивлением соединялось также чувство, часто чувство теплой жалости: как ты, голубчик, справился своими простыми, иногда даже примитивными средствами с такой трудной задачей? А иногда именно простые средства и оригинальный результат приводили в восхищение, именно своей простотой. Удивление и жалость или, может быть, участие — вот что чувствуешь, встречая новую форму, новое лицо, когда хочешь его рисовать. Вот с такой тенденцией я согласен.

P.S. Встречаются, конечно, и очи, и восточные и русские. Но от глаз, между прочим, требуется, чтобы они, как и все черты лица, выявляли поверхность лица, а это делают часто не большие глаза (очи), а скромных размеров.

20 июля 1954 года





*Какие вопросы следовало бы поднять
на дискуссии о положении
нашего искусства*

1) Прежде всего хотелось бы, чтобы люди, высказывая свое мнение, не оглядывались бы, не стеснялись, а говорили, как они думают, и если даже ошибаются, то на то и дискуссия, их кто-то исправит.

2) У нас есть целый цикл вопросов, непосредственно касающихся искусства, которых принято в силу какого-то внешнего приличия не касаться, а если кто затрагивает, то это уже проявление формализма. Говорят о теме, об идее, о сюжете, об образе или же говорят о кистях, красках, грунтах и т. д., но о том, что находится между этими высшими и низшими моментами искусства, как, например, роль материала, изобразительная поверхность и т. п., не говорят.

Это напоминает стародавние времена, когда девицы в гимназии изучали анатомию человека только до пояса, а не ниже, и древние институтки думали, что от поцелуя можно забеременеть. Известно, что это не так. И только человек, мнущий глину в своих руках и чувствующий все ее свойства, может, как Голубкина, лепить тончайшие, едва уловимые оттенки выражения, создавать нежнейшие образы. И такие замечательные статуи из камня и дерева, как у Коненкова, предполагают большое знание материала, глубокое понимание его структуры и его свойств и тех, уже ритмических, возможностей, которые в них заключены. Конечно, бывают такие случаи, когда художник, подобно Эрзе, в материале как бы плывет по течению, всецело подчиняется ему. Но такое неправильное отношение к роли материала в искусстве только требует, чтобы этот вопрос ставился и обсуждался. У нас же много случаев, когда материал не учитывается, мы, напр[имер], часто слышим высказывания о мозаике как о репродукционном средстве масляной картины.

Если сравнивать наше искусство с музыкой, то роль материала там будут играть различные инструменты и выполнение у нас в том или другом материале будет так же менять выражение темы, как в музыке — различная инструментовка, перенос темы из оркестра на рояль и т. п.

3) Было несколько статей о композиции. Многие из них весь упор клали на образ, на тему и считали, что композиция сама появится, новая, нужная в данном случае композиция. Это в основном правильно, но при этом довольно пренебрежительно махали в сторону классического искусства и отказывались поднимать вопрос о теории композиции. При этом договаривались до того, что нет законов композиции, путая их с правилами.

Правил, конечно, нет и не может быть, а законы, конечно, есть. Каким образом творение, основой которого является мысль, воплощенная в материале, может не обнаружить законов, по которым оно создается и живет? Раз есть цель и есть условия, то есть и законы. И открывая эти законы в классическом наследии прошлого, можно учиться, только нельзя превращать эти законы в правила.

Законы живут, правила неподвижны.

Конечно, вопрос о композиции — сложный и трудный вопрос, но кое-что наиболее основное, мне кажется, можно обсуждать и даже необходимо, нужно, так как это фундамент, на котором строится все произведение.

Это вопрос об изобразительной плоскости. Большинство, как мне кажется, совершенно не осознает ее роли в изображении, а практически тут есть три пути, по которым идут художники. Одни, это часто встречается в декоративном искусстве, в угоду плоскости создают плоское изображение; другие, это в станковой картине, считают необходимым, чтоб изображение объема и пространства уничтожило бы плоскость, чтобы мы получили бы полную иллюзию, забыв о плоскости, что, собственно, недостижимо. И третьи берут плоскость в основу своего метода, на основе плоскости развивают глубину, откуда получается плановость пространственного изображения, где возможно один план подчинить главному и таким образом прийти к цельному изображению пространства.

Только в таком учете изобразительной плоскости, когда она входит в самый метод изображения, возможно достигнуть цельности и, следовательно, композиционного решения данной проблемы.

Вот вопрос, который, мне думается, было бы полезно обсудить. У всех великих художников прошлого мы встречаем каждый раз своеобразный учет изобразительной плоскости, а в современном искусстве и у живописцев и графиков часто этот момент случайно в некоторых работах учтен, а чаще всего не учитывается совсем. Мне же думается, что это что-то вроде постановки голоса.

4) Часто говорят, что у нас борются с формализмом и натурализмом; первое так или иначе происходит, но с натурализмом, мне думается, борьбы никакой не ведется, так как прибавка к натуралистическому изображению темы, идеи в виде рассказа не изменит качества изображения. [...] Многое об этом можно было бы сказать, но мне хочется остановиться на одном моменте, обусловленном натуралистическим подходом к изображению реальности.

Сейчас часто слышишь требования, чтобы были художники хорошие и разные, но откуда могут появиться разные художники.

Натурализм предполагает, что есть какая-то живопись (панживопись), которая может изобразить реальную действительность полностью — со всеми ее качествами и свойствами: и объем, и пространство, и цвет, и свет, и воздух и т. д. и т. п.

И если есть такая живопись, то, естественно, ей приписывается право единственно истинной, и тогда естественна нивелировка среди живописцев и понимание графики, стенной живописи и даже ковров как репродукции такой живописи.

Откуда же тогда хорошее, разное, ведь нельзя этого ждать от чисто

вкусового различия, дескать, о вкусах не спорят. В нивелировке проявляется политика натурализма.

А может ли быть такая панживопись, как искусство? Такая цветная фотография возможна, но не художественное изображение.

Вот пример. Я был на днях на просмотре работ художников, вернувшихся с целинных земель, было интересно их смотреть и было интересно их слушать. Поехали живописцы и невольно, подходя к тамошней жизни с методом живописи, с живописным этюдом, они выбрали статические сюжеты — портреты, беседы, отдых и т. п., а в их рассказах были движение, машины, вгрызающиеся в целину, султаны пыли и т. п.; они стремились изобразить прежде всего человека, взглянуть ему в лицо, и в этом они были правы, и у них уже намечались темы жанровых композиций. Но ведь и в их рассказах было много интересного и героического, что они не изобразили. И мне подумалось, что рисовальщик поступил бы иначе и подхватил бы те темы, которые они не взяли.

Реальность и природы и человеческого общества чрезвычайно сложна, и если мы заинтересуемся какой-то стороной ее, то подчиним [ей] другие, и, кроме того, это зависит и от средств изображения, живопись может одно, другое графика, да и в самой живописи, как и в графике, столько родов, и чем разностороннее они со своими средствами подходят к реальности, тем лучше, и только таким образом мы можем овладеть действительностью в художественном изображении, открывая в ней все новые и новые стороны, доступные различным искусствам, и только таким образом могут быть разнообразными художники.

12 октября 1954 года



*Мы сегодня чествуем
Ивана Семеновича Ефимова...*

Мы сегодня чествуем Ивана Семеновича Ефимова, обычно называемого скульптором-анималистом. Так его можно определить при первом взгляде, и несомненно, у него много заслуг скульптурных, и изображения животных у него всегда выразительны, характерны и своеобразны. Вспоминаешь его деревянных: «Медведя», «Бизона», «Козла» и т. д., и бронзовых: «Индюка», «Страуса», «Дельфина» и многие другие его статуи и статуэтки в фаянсе и фарфоре, всегда выразительные, мастерские и характерные. Причем характеристика доводится всегда до пластического образа и вяжется с материалом и его обработкой. Таковы плавная форма «Дельфина», как бы из дутой бронзы, и пышность напыщенного «Индюка», где оперение передано листами бронзы, и дремучесть сидящего «Медведя», где дерево выражает его характер, его движение и его космы шерсти, и совсем по-другому звучит дерево в «Бизоне», «Козле» и т. д.

Но хотя животные живостью и выразительностью своего характера и увлекают Ивана Семеновича, но его анимализм нарушается массой других тем, над которыми он тоже все время работает. Это целый ряд рельефов, между прочим, на «Слово о полку Игореве», рельефы на индустриальные темы в метро, конные статуи Салавата Юлаева, В.И. Чапаева, памятник Пастухову, группа бойцов, идущих в атаку (сцена из Отечественной войны) и, между прочим, замечательное по своей выразительности и, возможно, лучшее среди нашего искусства изображение Зои Космодемьянской.

Но укладывается ли Иван Семенович в обычное понимание скульптора, знающего свой станок и свою глину? Ни в коем случае. У него очень много художественных ролей. Он и живописец (таким он начинал свою художественную жизнь), и станковый график, и иллюстратор, и игрушечник, и театральный декоратор, и сам организатор театра, где он создает скульптурных актеров, и сам режиссер, и часто автор и актер. Да и в скульптуре он владеет не только статуарной скульптурой, но и мастерски [владеет] рельефом в различных его вариантах.

Хорош его угольный рисунок, хороши его силуэты, сделанные тушью, иллюстрации русских сказок, росписи фаянса, вырезные остроумные бумажные животные, замечательный кукольный театр и т. д. и т. п.

И вот, учитывая широту его пластического опыта, нужно его еще раз рассмотреть как скульптора.

Его скульптура редко ограничивается объемным изображением предмета. Он, как никто, владеет в скульптуре и линией, и силуэтом, и различным использованием рельефа, то почти рисуночным, то en creux, то барельефом, то горельефом, то объемом. И главное то, что у него одно переходит в другое и в одном произведении соединяются различные пластические средства, в развитии темы дополняющие друг друга.

Вот это качество в искусстве Ивана Семеновича мне кажется очень важным и очень для нас поучительным, и очень хотелось бы, чтобы не только мы, старшие, но и молодежь поняла бы эти качества его искусства и у него поучилась.

Эти свойства его скульптуры дают ей возможность входить в другое пространство, в пейзаж, в какой-либо художественный ансамбль, сохраняя там свою самостоятельность и в то же время соединяясь с пейзажем, ансамблем и т. п. Пример — хотя бы его скульптурная графика, как она живет с пейзажем, или когда графически, силуэтно обработанный пьедестал несет объемную скульптуру.

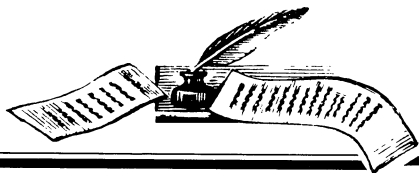
Эти качества для скульптуры, входящей в архитектуру, неоценимы. В обратном случае мы часто видим объемную фигуру, сиротливо пытающуюся войти в окружение архитектурное или парковое и все-таки ни с чем не соединяющуюся и едва защищаемую кубиком своего пьедестала. Вот этот диапазон средств Ивана Семеновича как скульптора роднит его с народным искусством и греческим античным и особенно русским. Иван Семенович и любит, и хорошо знает, и чувствует технику нашего русского народного искусства, и его искусство и в графике, и в цветовых решениях, и в росписях, и в самом решении объема носит глубоко национальные черты.

Наше древнее русское искусство и искусство народное так богаты

произведениями, живущими в быту, в архитектуре и в нашей природе — таковы и вещи Ивана Семеновича. Причем это никак не подражание — вещи Ив[ана] Сем[еновича] в традиции, но современные.

Да здравствует Ив[ан] Сем[енович]. Желаю ему здоровья, бодрости и творческих успехов!

4 июня 1955 года



О дискуссии «Традиция и новаторство»

23 и 24 декабря МОСХ устраивал дискуссию «Традиция и новаторство» в ЦДРИ, был доклад Алпатова, неплохой доклад, но не очень определенный.

После доклада мало кто хотел выступать, и председатель Богородский предложил мне, и я выступил, сказал то, что об этом думал, но, как всегда, мне сейчас кажется, что недостаточно, и в уме многое добавляется и хочется все это записать — и то, что говорил, и то, что теперь хотелось бы добавить.

Если говорить о традиции, то важно представить себе, для чего нужна она нам. Можно представить, что живопись — это, главным образом, как бы производство картин, рассказывающих о каких-либо событиях, и тогда естественно обратиться к традициям рассказа и тем художникам прошлого, которые выступали как мастера рассказа.

Я сам уважаю рассказ и считаю, что он иногда очень нужен, но этим ли только исчерпывается роль живописца. Казалось бы, что живопись не может ограничиваться такой задачей, тогда бы она превратилась в один из цехов искусства наряду с другими цехами. Здесь делают картины, ну а здесь делают иллюстрации, декорации и т. д. Но это не так. Мне думается, что живопись — это ведущее искусство среди зрительных и пространственных искусств. Недавно в МОСХе была выставка изогизовских плакатов. Плакаты были плохие, и всем они не нравились и все, [в том числе] и живописцы, поплевывали в их сторону. А можно сказать, что наша живопись как раз и виновата в таких плакатах. То, что в нашей живописи очень распространен натурализм, никак не оперирующий с цветом и с другими элементами живописи — это влияет на редакторов и авторов этих плакатов.

Живопись — это первая и непосредственная встреча изобразительного искусства с природой, здесь открывается в искусстве непосредственная правда природы, здесь цветом и формой художник пытается ее передать, и то, что он здесь получает, он как бы должен передать и графику, и декоратору, и прикладнику, и монументалисту — всему изоискусству.

Живопись может воспитывать и образовывать вкус, живописное понимание, можно сказать, «глаз» смежных художников и даже вообще художников. В иные эпохи это было, и к этому стоит стремиться. А если так, то поиски традиции при такой установке не могут ограничиваться только рассказчиками, традиция должна быть широкой и разнообразной.

Но в связи с этим мне хотелось бы поговорить об этюде именно как о первой непосредственной живописной встрече с природой.

Во время дискуссии и в самом докладе поминался термин «художественность». Что такое художественность? Вот мне кажется, что в связи с вопросом об этюде удастся, быть может, сколько-то выяснить, что такое художественность.

Если предлогом для этюда служит обнаженная натура, то это уже большая тема, а если пейзаж, то это тоже большое содержание, но если даже перед художником оказалась случайно на его столе забытая группа вещей, то и тут он может открыть таинственную вещь — «пространство» (причем это «пространство» никакими перспективами не покрется и не исчерпается).

Если он начнет эту группу рисовать или писать и его задачей будет цельно видеть все это, то он увидит, как вещи будут разговаривать друг с другом, сложно относиться друг к другу, уступать друг другу, строить глубину, влиять друг на друга цветом, силуэтом и т. д., он как бы услышит тихий разговор, и его натюрморт, то есть мертвая натура, представится ему как штильлебен, то есть как тихая жизнь. И если он сумеет действительно цельно изобразить эту группу предметов, то художник откроет ритм, ритмическое отношение вещей друг к другу, причем вещи будут сами еще и меняться в зависимости от того, какую с какой мы будем соотносить. Словом, мы получим в результате что-то несказанное, что-то, о чем рассказать можно только очень приблизительно, но что искушенный зритель переживает и доподлинно видит, когда стоит перед вашим произведением.

За примером недолго ходить. Хотя бы натюрморт Шардена, перед ним каждый раз останавливаешься в восхищении, а рассказать, чем он так уж хорош, едва ли до конца возможно.

Вот это и есть художественность, и она не привнесена в натуру. Ее породила сама натура и стремление цельно ее воспринять во всей ее сложности.

Я говорю об этюде, но я ни в коем случае не против картины. Мне представляется, что этюд — это как малый костер, из которого я беру уголь, чтобы в картине раздуть большой свет и при помощи его увидеть в моей теме то ритмическое начало, которое превратит тему в художественное произведение, проникнутое художественностью. При этом художественность не прикладывается к теме как средство ее передачи, а рождается в самой теме, и такая художественность, которая только этой теме свойственна.

Алпатов в своем докладе коснулся этики художника, художнической морали, и мне тоже хотелось бы немного сказать на эту тему.

Вы знаете рассказ Сельмы Лагерлеф о том, как черт пришел исповедоваться монаху и стал рассказывать, что он живет тихо, женщин не

знает, милостыню дает и т. д., словом, живет тихо, смиренно и никаких грехов не имеет, и когда монах спросил его, какой смертный грех кажется ему труднее, он сказал, что все грехи одинаково трудны. Монах понял, что это черт, перекрестил его, и тот улетел в дыму, и остался только плохой запах.

Вот если мы будем исповедовать некоего художника, нам иногда встречающегося, и спросим его, грешен ли он импрессионизмом, он скажет нам: «нет». А кубизмом? Он возмутится и отречется, а от экспрессионизма он тем более отречется. А любит ли он кого-нибудь из великих художников, напр[имер], Микеланджело, или Рембрандта, или Гойю, или Домье, или русскую иконопись? Он скажет: «нет, они ведь плохо рисовали, я никак не грешен в любви к ним» и т. д. и т. п. В таком художнике возможно признать черта, но никакой крест на него не подействует, он не исчезнет.

Но это все иносказания, а на самом деле мы можем встретить такого художника, который скажет: «Я — реалист, у меня правильный рисунок, цвета столько, сколько надо, светотени тоже сколько надо, все на месте, идею я беру проверенную» и т. д. Такой художник, собственно, техник, но думает, что он художник, что он нашел пуп искусства и сел на него и сидит неподвижно, он в каком-то смысле эгоцентрист, он может даже сказать, что он и есть сам Соцреализм с большой буквы.

Если мы его спросим о традиции, он скажет, что он признает таких художников в прошлом, которые похожи на него, а если спросить его о новаторстве, то он скажет, что когда у какого-нибудь художника ничего не получается, то тот художник называет это новаторством. Страшная, не правда ли, фигура? Но почти такую мы встречали.

Но что такое реализм и реалист? Реализм — стремление в искусстве к правде, а реалист — это тот, кто открывает художественную правду. Но может кто-либо про себя сказать, что он походя открывает истину? — такому самообману может поддаться вот тот страшный человек, о котором мы сейчас говорили, потому что он неподвижен, потому что он вместо истины поставил себя.

Но есть и другой художник, он грешен, может быть, и импрессионизмом, и страстной любовью к какому-нибудь Микеланджело или Рублеву, но он стремится в своем творчестве к правде, к красоте, к пониманию современности, но это не всегда ему удается, и он часто оглядывается на вчерашние свои работы, в чем-то их упрекает и надеется в завтрашних, в будущей своей работе добиться большего и большего. Такого человека мы, конечно, будем приветствовать и будем его ценить и условно назовем его реалистом, то есть стремящимся к реальному.

Вот два нравственных типа нашего искусства.

P.S. Недавно мы видели выставку товарищей наших, погибших на войне, их бесхитростные произведения, вот эти люди обладали действительно высокой нравственностью, и главным признаком было то, что они способны были забывать себя для родины и забывать себя ради искусства. Это было видно по большинству их произведений.



Об Александре Андреевиче Иванове

29 июля 1956 года — полтора года лет со дня рождения Александра Андреевича Иванова, и мы с большой любовью и благодарностью вспоминаем этого великого художника.

Вспоминаем? — мне думается, мы помним его всегда. Такие гиганты нашего национального искусства, как Александр Иванов и Андрей Рублев, всегда у нас в памяти, это наше великое прошлое, через них русское искусство становится историческим — имеет прошлое, имеет настоящее и может иметь будущее.

Он учился в Академии, которая в то время была уже в большой мере рутинной и мертвой, но влияние классического итальянского искусства, современной ему европейской живописи и, что особенно интересно, влияние древнего искусства и древней нашей живописи — сделали его замечательным живописцем, революционером в искусстве, указавшим русскому искусству новые пути.

Поражает всегда, как он совершенно создает форму — в рисунке это или в живописи. Какая точность и в то же время ритмичность, и в ритме какая простота! Причем это не тот правильный в кавычках рисунок, который часто уводит художника от искусства, а всегда поэтическое и музыкальное изображение природы. Даже простые его рисунки натурщиц, или этюды мальчиков, или пейзажи уже музыкальны. От академической условности он освобождается, и никто [иной], как Гоголь, превознес правдивость его искусства в повести «Портрет». И в то же время никогда его искусство, даже в штудировке, не спускалось к техническому изображению и натурализму. В этом смысле есть какие-то аналогии в его методе и методе Гоголя: и у того и у другого всякое изображение как бы подстилается мыслью о классической форме, у Иванова это наглядно видно, у Гоголя это трудней выявить, но это так, и мне думается, что есть аналогия в этом отношении большой картины Иванова и «Мертвых душ» Гоголя.

Чувство прекрасного в искусстве и чувство правды жизни присущи этим великим людям.

Но этого мало, Александр Иванов, являясь художником своего времени и художником-борцом за новое, обращается к древнему искусству и, в особенности, к русской древней живописи. Это мы видим в его замечательных эскизах на библейские и евангельские темы.

Большое эпическое дарование художника здесь использует ритмы древней фрески, древней иконы, и это придает его эскизам монументальность необыкновенную. Причем это не стилизация, а опять художественная правда.

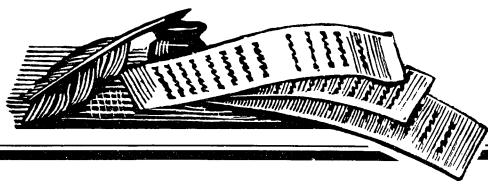
Художник девятнадцатого и двадцатого веков, беря какую-либо художественную идею в древнем искусстве, должен проверить ее по нату-

ре, должен увидеть ее в натуре, а это под силу только большому художнику.

За многое можно быть благодарным Александру Андреевичу Иванову в его искусстве, но, между прочим, и за то, что он связал современное искусство с нашим древним искусством. Он как бы утвердил, что наше искусство, стремящееся к новому, родом из Древней Греции.

Судьба Иванова была трагична. При тогдашних условиях государство сделало так, что ему можно было писать только станковую картину, хотя бы такую громадную, а думается, что если бы он имел стены общественных зданий, то художественные мысли его замечательных эскизов воплотились бы в многообразные композиции, равные рафаэлевским и микеланджеловским, но русские и несущие новое слово.

22 июля 1956 года



*К съезду художников
(Против пассивного копирования)*

Мы все знаем эпизод в нашей литературе, который связан с утверждением, что в нашей действительности не может быть конфликтов. Бесконфликтность всячески, якобы мудро, обосновывалась. Но, в сущности, кроме ложной мудрости в этом случае можно видеть упрощенчество и даже просто лень, желание уйти от работы над сложной простотой, над цельностью, объединяющей часто противоречивое. Желание избежать преодоления конфликта — это своеобразная творческая лень.

И в нашем изобразительном искусстве мы встречаемся с чем-то подобным. Гениальный художник, хотя бы Рембрандт, по Пушкину, «художник быстроокий», схватывает сразу, непосредственно всю сложность видимого и, держа все во внимании, объединяет все и доводит до цельности. А от нас, простых смертных, требуется большая работа над собой и колоссальное напряжение. И часто мы наблюдаем, что художник упрощает задачу: он бросает стремление к цельности, к сложной простоте, и начинает копировать натуру, идя от детали к детали, пришивая одну к другой в рамках оптической проекции; он, собственно, ленится, он оставил напряженную над собой работу, а это всегда нас стережет, мы всегда можем скатиться к подобному ползанию по натуре. Но фотография поддерживает таких художников, ведь она передает как будто очень точно реальность.

Подобный упрощенный способ изображения иногда, и довольно часто, пытаются нам преподнести как реализм и даже как условие соцреализма, так как он будто бы объективен, не искажает предметы, все как в природе, все как на фотографии.

Это не что иное, как своеобразная бесконфликтность. Здесь налицо

выключение сложности нашего восприятия и богатства наших зрительных возможностей.

Ведь мы воспринимаем не сразу, для восприятия нам необходимо движение. Мы смотрим вправо, влево, мы останавливаемся на первом плане, переходим ко второму, к третьему, выделяем нашим вниманием предмет, видим, как он поглощается пространством. А цвет? Он и там и тут, он не всюду лежит на предмете, он отделяется от него, он в воздухе. А небо? Оно и далеко, и близко. Как всю эту сложность изобразить?

Можно сказать, что природа в нашем восприятии полна в некотором смысле конфликтов: конфликт плоскости и пространства, которое на ней изображается; конфликт планов.— какой же главный? Конфликт предмета и пространства, конфликт цвета и объема и т. д.

И художник — тот, который видит все это и, согласно с эпохой и своим мировоззрением, решает эти конфликты и приводит их к цельности. Вот искусство, и на этой основе можно поднимать большую тему.

А нам часто, ради ложного благополучия, ради упрощения, преподносят статику, копирование в качестве искусства, что приводит в лучшем случае к рассказу в картине.

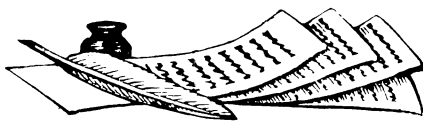
Якобы в природе ничто не меняется; и в природе, конечно, меняется, но и в нашем восприятии все движется, все взаимоотношится, все спорит, и поэтому-то нужно искусство, которое цельностью объединяет всю сложность.

Между прочим, часто сравнивают наше искусство с литературой. А почему не сравнить его с музыкой?

Есть слух вообще, а есть слух *музыкальный*, есть зрение вообще, а есть зрение *художественное*. И зрение может быть объектом искусства. И если мы таким образом вводим в искусство субъект с его законами зрительного восприятия, то это вовсе не субъективизм.

Мне бы очень хотелось, чтобы на съезде пассивное изображение природы, бесконфликтное копирование было осуждено.

14 февраля 1957 года



Мы читаем книгу «Слово о слове»...

Хочется записать одну мысль. Мы читаем книгу «Слово о слове», и там есть утверждение, что без слов не может быть мышления [...], и автор как раз подчеркивает невозможность *отвлеченно* мыслить, без слов.

А мне вспоминается, что когда мы упражнялись в рисовании с натуры по памяти, то ставили перед собой модель на 10 или 15 минут, а затем рисовали уже без модели. Причем, если ты старался запомнить то, что видел, при помощи слов, то у тебя ничего не получалось, получалась, собственно, схема. И только если, не называя, сохранял в памяти какое-то впечатление от движения, от характера, то получался, может быть, не очень законченный, но правдивый рисунок.

Другой опыт такой: попробуйте запомнить цвет при помощи слов —

у вас получится схема цвета, упрощенное представление о цвете, а цвет с его всей сложностью и влиянием на него фактуры можно запомнить только без слов, никакие слова не передадут всю сложность и частность его характера.

Из этого можно вывести, что можно мыслить без слов, образно. И очень важно, чтоб теоретики искусства учли бы это. (Между прочим, многие ощущения не поддаются словесному фиксированию, хотя бы вкус.) Тут, может быть, и мешает то, что слово делает явление отвлеченным, что и является преимуществом в отвлеченном мышлении.

Из этого всего следует, что тему или идею, когда мы берем *словесно* для какого-то изображения, мы должны как бы опустить обратно в бессловесное мышление для ее конкретизации, для ее обогащения. В этом, может быть, заключается вред литературщины в изобразительном искусстве.

15 февраля 1957 года



Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских художников

В последнее время мы все больше и больше понимаем, что все искусства связаны друг с другом и что одни искусства зависят от других и друг на друга влияют. И мы приходим к мнению, что нет незначительных областей искусства. Поэтому разрешите мне коснуться разных областей искусства.

Сейчас повсюду идет дискуссия о социалистическом реализме. И мне представляется, что если первая часть этого термина нам совершенно ясна, то относительно второй части — собственно реализма, есть неясности.

То, что реализм социалистический, — это вполне понятно в социалистическом обществе. Это как бы сознательное расширение патриотизма. Может быть русское искусство, русский патриотизм, есть социалистический патриотизм. Но мы видим, что термин «социалистический» применяется к прозе и меньше — к поэзии, не применяется к архитектуре и применяется к музыке, применяется к станковым картинам и никогда не применяется к декоративному искусству.

Правильно ли это?

Разве не правильнее было бы применить этот термин ко всем областям нашего искусства? — это соответствовало бы серьезности нашего отношения ко всем областям искусства и признанию того, что в основе всех искусств лежит стремление к художественной правде.

Начнем с декоративного искусства. На этом фронте мы имеем целый ряд замечательных художников. В области фарфора и керамики есть художники с монументальным уклоном и много замечательных миниатюр.

тюристов. Есть художники по росписи фарфора, интересные и разные, есть по стеклу, дающие очень смелые и интересные решения. Есть замечательные художницы-текстильщицы, добивающиеся в простой ткаческой технике богатых и сложных решений, есть — по росписи тканей, есть у наших художников серьезные работы по коврам, есть интересно и смело работающие художники по костюму. Это мы могли видеть на недавней декоративной выставке. Есть много художников, серьезно работающих над интерьером, но это большей частью не бытовой интерьер, а выставочные павильоны и залы.

Словом, персонально фронт декоративного искусства довольно богат и персонально талантлив, но если мы предъявим к нему требование об оформлении быта, социалистического быта, то мы увидим, что в этом смысле ничего не сделано.

Надо сказать, что сами художники-декораторы часто в таком плане и не мыслят, и многие их интересные решения, идя в производство, не оцениваются и искажаются. Декоративный ширпотреб очень и очень неудовлетворителен, особенно если взглянуть с точки зрения потребностей социалистического общества. Но и сами художники иногда грешат украшенчеством и в этом качестве не соответствуют высоким требованиям, которые к ним мы должны предъявлять.

Относительно кустарных промыслов мы можем видеть во многих случаях, к сожалению, как прежнее отношение к материалу и форме теряется в кустарном ремесленничестве и здесь мастера впадают в мелочность и украшательство.

Но будет неверно, если мы будем искать причины недостатков декоративного искусства только в декоративном искусстве.

Мы должны понимать наш фронт искусств цельным и должны взглянуть, что делается в станковом искусстве. Можно представлять станковиста как узкого специалиста картинного цеха, не знающего ничего, кроме своего узкого ремесла, а можно иначе понимать роль такого художника.

Ведь живописец непосредственно встречается с натурой, он развивает свое видение природы, он учится пластически мыслить — не фантастически, а исходя из правды природы. И, в сущности, в таком качестве он не только создатель больших полотен, но и открыватель нового цветового и пластического видения, и он должен своим искусством питать все области искусства, между прочим, и декоративное искусство. Ему много дано, много и спросится.

И у нас есть художники, которые соответствуют такому высокому назначению, есть произведения, достойные нашего социалистического общества.

Но мы встречаем иногда тенденции ложные, [когда говорят] о некоем объективном, якобы реалистическом методе изображения природы.

Мы признаем неразрывность содержания и формы, мы часто говорим о содержании, но почти никогда о форме, а мне представляется, что если высокие требования, которые предъявляют к нам народ, партия, время, нас обязывают, то как специалисты мы должны чувствовать большую ответственность за формальную сторону. И если идею находим мы в жизни, в жизни нашей страны, то в смысле формы мы должны быть на высоте.

И главное, наше искусство дает нам возможность встречи с натурой в живописи или скульптуре, в этюде, где художник учится пластически мыслить.

Существуют простые слова, живущие среди художников, это — отношения цвета, пропорций и цельность. Это почти банальные слова, но они предполагают, что натура динамична и наше восприятие ее проходит во времени, в движении, и поэтому необходима цельность, если мы хотим пластически понять натуру. Между прочим, когда я искал примера вообще не цельного подхода, то представил себе статистика, бухгалтера и потом, к стыду своему, прочел в газете, что колхозный бухгалтер должен цельно понимать хозяйство кооператива.

Этому совершенно противоположно понимание некоего объективного изображения, верней — копирование природы, якобы точное, но, главное, выключаящее движение и в натуре, и в нашем восприятии, чему, собственно, учит фотография.

Я попросил бы всех вас закрыть один глаз и поглядеть, а потом открыть. Какая разница? Вот это — одноглазое зрение, а это — двуглазое. Двуглазое уже содержит движение. А как его изобразить?

Как это называть — фотографизм, натурализм, иллюзионизм — все равно, но во всяком случае это пассивное копирование природы, и беда в том, что оно пассивно, остановлена натура, остановлен художник, все можно проверить способом проекции, все можно измерить, все точно, все объективно, и если художник делает это очень детально, то он мастер.

Если принять это за реализм, то некуда деваться, всем художникам надо одинаково рисовать, одинаково писать, одинаково видеть. Точность должна измеряться цельностью. И только если мы признаем, что нам нужно понять в натуре отношение вещей, планов, цветов и т. д., которые друг с другом спорят, стоят в противоречии, то только тогда возможно, по-разному понимая натуру, по-разному приводя все явления к цельности, иметь в нашем искусстве разных и хороших художников. И только таким образом добываются сокровища формы.

Вот тут мне хочется немного остановиться на том, что иногда проskalзывало такое, для меня немного страшное, заключение, чтобы менять натуру, что-то добавлять к натуре и т. д. Нужно ли это? Если мы воспринимаем натуру во времени и в пространстве и, кроме того, мы должны изображать в материале, на основе которого мы строим, метафору образа, то что тут можно менять? Просто нужно видеть и создавать цельное произведение.

Между прочим, здесь хотелось указать, что живопись часто сравнивают с литературой, а почему не сравнить ее с музыкой? Есть слух вообще, а есть музыкальный слух; есть зрение вообще, а есть художественное зрение. И зрение тоже является объектом искусства. Так как мы работаем над цельностью нашего видения, то введение субъекта в искусство с его законами восприятия природы — это вовсе не субъективизм.

У Гончарова во «Фрегате «Паллада» есть место, где писатель говорит: «мимо нас проплывали острова...» Что это — субъективизм? — нет, это живое восприятие явления.

Надо сказать, что такое вышеупомянутое якобы объективное изоб-

ражение действительности, а вернее копирование, принесло большой вред, поскольку его пытались превратить в единственный способ изображения природы, исключая тем всякую художественность, всякую декоративность в изображении. Пытались навязать всем этот способ изображения, и это вредно повлияло на декоративное наше искусство.

И, между прочим, ложно повлияло на массового зрителя, дезориентировало его. Мы видим иногда, что зритель проверяет большое искусство фотографией, такие вещи, как живопись Крымова, Чуйкова, Пластова и других, не понимая, называет мазней. А другие группы зрителей бросаются на произведения, произвольно искажающие действительность (как Эрзя и Глазунов).

Пассивное копирование располагает к произволу. Так как в самом методе нет художественности, то авторы для подобия искусства искажают произвольно натуру.

Копирование и произвол живут всегда рядом.

Тут мне хотелось бы сказать о зрительном, художественном воспитании. Начиная с детских лет и кончая вузом, надо воспитывать действительное понимание художественных произведений, и в этом смысле, конечно, какая-нибудь очень глубокая и содержательная картина — может трогать зрителя просто рассказом. Но нам можно меркой эстетического понимания поставить восприятие массовым зрителем такого скромного по виду художника, как Крымов, такого скромного по виду, но полного музыкальности скульптора, как Матвеев. Если их будет понимать массовый зритель, это будет уже предел.

Отвергая сложность, двигательность и противоречивость восприятия нами зрительной природы, подчиняясь неподвижной проекции, такой метод не признает и сложного конфликта между изображаемым и изобразительным материалом, изобразительной плоскостью, холстом, бумагой, камнем и т. д.

Ведь надо изобразить глубину на плоскости. И действительно, реалистическое искусство решает этот конфликт сложно — и сохраняя плоскость, и углубляя ее, а фотографический реализм спокойно уничтожает плоскость. И поэтому в таком методе нет никакого внимания к материалу как участвующему своими качествами в изображении.

Отсюда в декоративном искусстве распространяется во многих вещах иллюзионизм, все становится не продукцией, а репродукцией. Все репродуцирует натуралистическую живопись. Всюду — в коврах, в металле, в книге, в фарфоре, как вы слышали — и в театре, даже в стенной живописи и мозаике пытались это ввести.

Словом, такой подход к природе ничего не мог дать всему фронту искусства.

Но и в станковом искусстве он не более полезен. Мы можем различать два рода картин. В одних мы встречаем рассказ о каком-либо случае, в других мы видим большее, чем рассказ.

Рассказ есть и у Рембрандта, но у него есть и еще что-то, и «что-то», составляющее основу художественного произведения. Я бы назвал это «пластическая идея». Не настаиваю особенно на термине, но желаю, чтобы вы это поняли.

Суриков, как вы знаете, хотел написать картину «Ольга ждет на берегу Днепра тело Игоря». Есть несколько эскизов, и, говорят, плавающая

по Волге на пароходе, он увидел на луговом берегу татарок, сидящих по-восточному и ждущих парохода. И в этом он нашел тот минорный строй, который был ему нужен. Вот, мне кажется, рождение пластической идеи.

Пластическая идея обладает своим характерным ритмом, и она роднит станковое искусство с декоративным, так как и там и тут мы ее встречаем, и наличие ее в декоративном искусстве позволяет нам говорить о реализме этого искусства, о тематичности и избежать голого украшения.

Все, что я говорил здесь о живописи, касается также и скульптуры.

Мне кажется, что есть художники, которые стоят крепко на двух ногах. Это такие, как Сарьян, как Лев Александрович Бруни, как Иван Семенович Ефимов (скульптор), — это реалисты несомненные и в то же время музыкальные. Вообще мне очень хочется заменить термин «декоративный». Ну, [они] все «декоративные» и в то же время они очень народные, их искусство прямо связано с народом.

Под конец мне хочется сказать о следующем. Много достижений в нашем искусстве, но много и недостатков, и, чтобы их изжить, кроме многих идеологических и организационных моментов, необходимо одно — это доверие к художнику.

Нужно доверять художнику в его встрече с природой, так как тут он через субъективное добивается объективного.

Нужно доверять художнику, когда он берет разный и иногда неожиданный материал для воплощения своей идеи и необычную форму для этого.

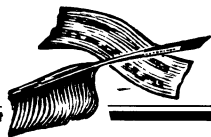
Нужно доверять художнику в участии его в синтезе искусств. Нужно, чтобы, например, художник-монументалист нашел свое место и в создании дворцов, и типовых зданий. У нас здесь были архитекторы, они нас как-то обнадежили, а в общем можно сказать, что пока что монументалисты находятся в подвешенном состоянии, земли они не касаются.

Нужно, чтобы художник был учтен и во всех производствах, в которых сколько-нибудь должен участвовать художественный вкус и должна создаваться какая-либо художественная форма: в текстиле, керамике, посуде, интерьере, промышленной графике, во всем быту, и без художника ничего бы не решалось, потому что, если будут ошибки, то мы будем знать, кто ошибается. А сейчас так много участников, и часто профанов в вопросах искусства, что иногда неверному решению не найдешь начала!

Конечно, у нас много достижений, но если мы ставим перед собой высокую задачу оформления социалистического быта, то много еще не сделанного.

Но мы активно выясняем наши недочеты. Так будем работать и работать!

[Кон. февраля] 1957 года



Воспоминания о профессоре Холлоши

В 1905 году, будучи 19-ти лет и окончив гимназию, я поехал в гор[од] Мюнхен, чтобы учиться живописи. До этого я учился у своей матери, Ольги Владимировны, и ходил по вечерам и по воскресеньям в студию Юона, где рисовал натурщиков. Но там мною руководил главным образом товарищ Константина Федоровича Юона — Дудин, очень простой, но правдивый преподаватель.

Попав в Мюнхен, я искал, куда поступить. Тогда знаменитая частная академия (как это там называлось) Ашбе была уже под другим руководством. Сам Ашбе умер. Не помню сейчас, по чьей рекомендации я попал к Холлоши.

Там я встретил целый ряд русских, между прочим, Истомина. У Холлоши вообще русских всегда было довольно много.

При мне у Холлоши из русских были: я, Истомин, Розенфельд, Баранов, Коровин и Кравченко, Орнатская, Грузенберг и др[угие], из армян Петрос Томборов, Нина Есаева и Нина Бебутова. Кравченко был очень недолго, он ушел после первого столкновения с Холлоши, так что мы не считали его учеником Холлоши. Одно лето у Холлоши был Всеволод Сергеевич Шервуд и другое — Т.Грушевская и С.Тиль.

Вспоминаю первые встречи с Холлоши. Я знал немецкий язык, так что мы с ним могли непосредственно разговаривать.

Я думал, что я рисую прилично, меня похваливали, у меня всегда было сходство, я только не знал, что же дальше делать, и все уходил в детали, и мне уж иногда говорили, что это сухо, а я не знал, а что же вместо сухо.

И вот, когда я начал рисовать у Холлоши, он стал довольно резко критиковать меня, указывал, что я занимаюсь перечислением пятен, что мои рисунки не цельны, нет общего и детали не входят в целое. Поэтому он требовал от нас прежде всего наброска, в котором были бы схвачены основные моменты, движение, отношение масс. Он это очень решительно требовал, и не только от меня, но и от других русских, которые со мною поступили. Это для нас было неожиданно и с первых разговоров непонятно, и мы задумались. Знакомые художники уговаривали нас уйти от Холлоши, считали, что он нас запутает. Мы решили уйти. Но уйти просто нельзя было, нужно было Kündigen, то есть заявить за месяц о своем уходе. Так и сделали, но продолжали рисовать и слушать Холлоши, а он не ослаблял нажим на нас, критиковал и указывал наши недостатки.

И мы в конце этого месяца что-то поняли, нам открылось, что рисунок не может делаться пассивно, только по принципу схожести, что, изображая что-либо, мы берем на себя громадную ответственность — понять натуру и изобразить ее возможно цельнее.

И нам открылось, что ничего нет интереснее и увлекательнее, чем понимание натуры, и ничего нет труднее передачи этого в рисунке.

Раньше я иногда скучал, рисуя натурщика, портрет или фигуру, и думал, что нужно что-то выдумать, чтобы рисунок был интереснее.

Теперь это отпадало.

Мы были, собственно, мальчишки, и у нас было много наивного, но тем более страстно отнеслись мы к новому для нас, что нам приоткрыл Холлоши.

Я разрешу себе в связи с этим помянуть некоторые наши мальчишества. Однажды, когда одного из наших старших товарищей покинула жена и он очень страдал, мы его утешали, что ведь она была неважной художницей. Для нас тогда искусство было высшим, если не единственным мерилем во всем.

Год или больше спустя появился у нас в студии русский отставной офицер, он был нервнобольной, и живопись должна была его лечить. Он садился на складной стул в пейзаже и говорил: «как хорошо, я во все стороны могу пейзажи писать». Мы ужасно возмущались и, будучи безжалостными мальчишками, старались разъяснить ему, что он делает ужасный грех перед искусством, так пассивно и ремесленно занимаясь живописью. И в конце концов растревожили человека.

Помню такой эпизод: я довольно хорошо говорил по-немецки, и Холлоши употреблял меня как переводчика, когда приходил какой-нибудь новый русский поступать в студию. И вот однажды меня позвали, Холлоши разговаривал с какой-то очень молодой русской дамой. Она сказала, что хочет поступить в студию, что она, собственно, рисовать умеет, а ей нужно научиться живописи акварелью. Я перевел все это Холлоши. Он велел мне спросить даму, сколько ей лет. Я спросил, она немного смутилась и улыбаясь сказала, что ей 23 (кажется). Тогда Холлоши велел ей передать, что принять ее не может, так как ему уже 50 лет, а он рисовать еще не умеет, пусть она уходит. Конечно, я это передал с удовольствием, считая, что она, конечно, недостойна войти в нашу студию.

Это все ужасно наивные как будто вещи, но они в то же время свидетельствуют о том высоком отношении к искусству, которое было в нашей студии и которое мог зажигать в нас и воспитывать Холлоши.

В те годы у Холлоши программа была такая: 2 года рисунок и затем 2 года живописи, но нам, мне и Константину Николаевичу, он разрешил один год рисования и потом перейти к живописи. А расписание, если не ошибаюсь, было такое: от 9 до 12 рисунок или живопись — длительная постановка; затем перерыв, и с 2 до 5 часов то же; затем опять перерыв, и с 7 до 9 часов наброски. День был очень насыщен, особенно если принять, что мы с Конст[антином] Ник[олаевичем] бегали еще в университет слушать профессоров Фуртвенглера и Фолля, которые читали очень интересные лекции по искусству, и к Молье слушать его лекции по анатомии, которые он читал для студентов Академии искусств. (Между прочим, помню интересный эпизод. Студенты Академии протестовали против нашего присутствия и выгоняли нас, Молье, услыша об этом, возмутился и сказал, что всякий, кому интересно, может слушать, и мы слушали.)

Холлоши относился к нам строго, и первый год никогда мы у него не были на квартире, и он не показывал нам свои работы. Я помню такой случай. Один из наших товарищей был влюблен, он часто влюб-

лялся и страдал сильно и плохо работал, и когда Холлоши приходил, а он приходил два раза в неделю, то товарищ наш сидел на скамье у стены и не подходил к своей работе, так было несколько раз, и Холлоши тогда через обмана, по-нашему — старосту, передал нашему товарищу, чтобы он уходил из мастерской. Мы с Конст[антином] Ник [олаевичем] пошли на квартиру к Холлоши и рассказали ему, что тов [ариш] влюблен, поэтому так плохо работал, а теперь обещается быть прилежным, Холлоши согласился оставить его.

Я думаю, что Холлоши за свою долгую преподавательскую деятельность несколько по-разному преподавал искусство, в зависимости от того, кто у него учился. В наше время уже многие его ученики, окончив у него, работали в Париже и приезжали к нему и показывали свои работы, и французы на него тогда влияли, у нас все время о них шел разговор. Его живопись мне представляется в чем-то схожей с Ван Гогом, сперва довольно темная, потом все более красочная.

Холлоши много с нами разговаривал о старых художниках, о Беласкесе и других, о французах, о Сезанне. И часто указывал нам на Ханса фон Маре. Под Мюнхеном, в загородном дворце Нимфенбурге было собрание, и довольно большое, художника Маре. Холлоши нас туда посылал и после спрашивал, что мы поняли и что нет, как нам понравилось?

В студии подход к натуре был строгий, даже суровый. Когда на наброске какой-нибудь натурщик позволял себе вычурную позу, то наш обман, который на наброске ставил модель, презрительно улыбался и ставил позу простую.

В живописи яркие и вкусные краски обходились, так, например, крапак не почитался совсем, а предпочиталась сиена жженая.

Главным моментом, на котором останавливали наше внимание, была цельность, цельное видение природы; иногда он отвлекал нас в сторону анализа фигуры, анатомического анализа, но цельность доминировала при этом в рисунке, в наброске, в портрете, а также в живописи, все время обращалось внимание на пространственную выразительность, а в цвете — на простые отношения и на крепость цвета, он часто подносил к твоему этюду свой загорелый кулак.

Сам Холлоши был очень интересный по виду человек, очень смуглый, с черными глазами и волосами, свешивавшимися челкой на лоб. Такая квадратная, очень выразительная и скульптурная голова.

Писали мы по большей части на картоне, и вот пишешь, пишешь, а он придет и начнет поправлять прямо углем по живописи или тебе скажет, чтобы исправил рисунок углем, и посмотрит и потом разрешает дальше писать.

Летом студия переезжала в деревню в Венгрию, в местечко Течё, там писали на воздухе на берегу реки под навесом, и сам он там много писал пейзажей.

Это предгорья Карпат и река Тисса в своих верховьях. Место очень интересное. Интересный пейзаж, небольшие горы и громадные буквые леса, интересные люди: венгры, русины, румыны, евреи, цыгане; все это очень красочно, особенно в базар.

Для характеристики населения этих мест и отношений венгров, румын и русин интересна следующая легенда (русины в этих местах уни-

аты и праздники у них — по-православному позже на 13 дней), и вот, чтобы объяснить это, такая легенда. Порядок праздников у всех перепутался, и все пошли к папе в Рим, чтобы установить порядок. Венгр шел в сапогах, румын босиком, а русин в постолах, и у него все время оборки развязывались, он их завязывал и опоздал на 13 дней, ему и установили праздники на 13 дней позже.

Интересные животные — громадные быки светло-серые с колоссальными рогами, буйволы, великолепные венгерские кони и маленькие горные лошадки, рыжие свиньи.

В воскресенье Холлоши иногда устраивал прогулки в лес. Разводили костер и жарили на палочках сало.

Холлоши к самым простым вещам относился очень серьезно. Он очень презрительно смотрел на человека, который не умел развести костер, не умел обращаться с топором и т. п., для него разум в человеке должен был выражаться и физически, тело должно было тоже быть умным.

Вспоминая все это, вспоминая мою встречу с Холлоши в дни моей молодости, когда я только-только вступал в искусство, я обращаюсь к его памяти с глубочайшей благодарностью. Конечно, не один он меня учил и воспитывал, но он первый приоткрыл мне дверь в искусство и научил искать в натуре художественную правду, за что я всегда буду ему благодарен.

28 марта 1957 года



В чем суть искусства

Во время Первого съезда художников мы, делегаты, в свободный вечер ездили на встречи в университет, в Третьяковку, к военным.

Я ездил с группой в университет. Там мы рассказали о том, что мы делали на съезде, о том, к чему пришли, а студенты задавали нам всяческие вопросы: о том, как мы относимся к Эрзе и Глазунову, какое самое последнее определение соц[иалистического] реализма, как относимся к Врубелю и т. д. и т. п. Я отвечал на свои записки, но я, между прочим, получил вопрос: «в чем суть искусства?», и на этот вопрос не ответил, я боялся, что в такой краткой беседе трудно будет объяснить.

Но теперь, спустя некоторое время, мне, казалось бы, можно было бы студентам ответить.

Ведь очень важно исходить из того, что близко слушателям, и в данном случае — студентам-биологам, все-таки людям ученого мира.

Мне теперь кажется, что начать с ними нужно бы было с вопроса, что они считают самым удивительным в своей науке. Я думаю, на это

можно ответить так: самое удивительное — это бесконечность и непрерывность материи, с одной стороны, и, с другой — отдельно существующие организмы, отдельные существа. Подобно этому и в искусстве — непрерывное пространство и предмет, их связь, их взаимоотношения и противоречия составляют основную тему искусства. И синтез предмета и пространства, разный в разные эпохи, и представляет стиль эпохи.

Это самое нутро искусства, самая святая святых, но при этом, как и в науке, нельзя отказываться от чисто практического значения художественного произведения, пускай прикладного, пускай служебного.

5 апреля 1957 года



Некоторые мысли о нашем искусстве

Иногда хочется взглянуть на весь фронт нашего изобразительного искусства и подумать о нем.

Как будто сегодняшний день должен располагать к этому, располагать к широкому охвату различных моментов изобразительного искусства и связи их друг с другом.

Действительно, связаны ли у нас в нашей практике такие дисциплины, как рисунок с натуры и этюд, с созданием картины, с композицией; с другой стороны, влияет ли в нашем искусстве станковая картина на монументальное искусство и обратно, и влияет ли станковая живопись на декоративное искусство?

Конечно, это отдельные дисциплины, имеющие свои особенности, но они должны быть связаны друг с другом, должны влиять друг на друга.

А этого как раз нельзя сказать про наш изобразительный фронт в целом.

Конечно, есть исключения, но, мне кажется, именно исключения, а, как правило, эти дисциплины не связаны друг с другом и друг на друга не влияют.

Например, взять хотя бы рисунок. В журнальных статьях уже начинают говорить, что для разных задач должен быть разный рисунок, но большею частью понимают рисунок как почти техническую дисциплину, позволяющую объективно видеть природу, независимо ни от каких условий восприятия. И мне приходилось слышать, что если у различных художников может быть различная живопись, то рисунок должен быть для всех одинаков.

Отсюда, между прочим, возникает вопрос, как же быть дальше; если рисунок с натуры передает ее совершенно точно, то как же быть с художеством, в чем же художество, как же использовать этот рису-

нок в композиции? И тогда предлагалось, чтобы художник не передавал бы всю правду, а как бы искажал то, что видит, изменял бы соответственно своему «художественному» вкусу. И некоторые даже рекомендовали изменять *чуть-чуть*, это считалось художественным и правильным. То есть предлагался произвол, и только через произвол надеялись достичь художественности. Про школу утверждали, что нужно учить объективному, почти техническому рисунку, а уже выйдя из школы, художник волен изменять натуру.

Таким образом, рисунок совсем не вел к композиции, не вел к картине, не заключал в себе уже художественного подхода к натуре и не добывал во встрече с натурой композиционные принципы, которые должны помочь в создании композиционных произведений.

А кажется просто. Искусство — это особый метод познания действительности. Особенность его в том, что он пластически познает натуру. И следовательно, если так, то, чтобы нарисовать, нужно понять, оценить натуру; уже пропорции, отношение частей фигуры, отношение предметов друг к другу, отношение их к пространству, зрение — требуют художественного подхода; и ведь требуется не просто фиксировать все эти моменты, а художественное изображение требует от художника понять отношения, пропорции, пространство как цельность; в этом и есть смысл изображения.

И тогда связь рисунка с композицией будет осуществляться. Мы в результате изображения природы, ее характера, ее образа достигнем цельного видения — то, что нам крайне необходимо в композиции.

А как связывается живописный этюд с композицией, с масляной станковой картиной?

На юбилейной выставке мне бросилось в глаза, что ведь станковые картины задумываются как драматические произведения, а живопись сама, живописная манера, — лирическая. В редких случаях живописная манера соответствует теме. Левитан, Коровин — это пусть, хорошо, но это лирика. А их влияние или даже просто какой-то постимпрессионизм всюду встречается как живописная манера.

Нет того, чтобы по-новому, драматически поняв натуру, подойти к ней и найти в этом основы для живописного языка картины.

Конечно, и с рисунком, и с этюдом не всюду так, есть художники, у которых отношение к натуре художественно активно и питает их композиции, но в большинстве рисунок и этюд не помогают картине и не могут помочь решению композиции.

Теперь, если взглянуть с другой стороны — влияет ли станковая картина на монументальное искусство, на декоративное искусство. Здесь, за исключением редких случаев, мы встретим полную отчужденность.

А должно ли быть так? — едва ли.

И может быть, от этого в монументальной живописи мы встречаем упрощенный плоский подход, решение пятном, некоторую аппликационность [...]



О художественной правдивости и о художественной честности

В изобразительном искусстве один из самых ценных моментов — это художественная правдивость. Но, конечно, правдивость, или, вернее, художественная правда рождается при встрече художника с природой, от удивления перед этой природой, от пристрастия к ней, при цельном смотре природы, когда раскрываются и музыка зрения, и живая цельность, и стройность природы. Причем очень важны честность, художественная честность и в то же время смелость понимания природы, смелость ее видения.

И это так увлекательно, так восхищает художника и делает его убежденным в том, что он обладает правдой, что в большинстве случаев художник, увидевший в природе даже лирическую цельность природы, состояние, атмосферу, погоду, так поражен этим, так увлечен и так уверен в правдивости своей, что часто навек остается при этом и больше ему ничего не надо. Ничто его не может оторвать от созерцания правды.

А в сущности, он мог бы идти дальше в видении художественной правды, поняв природу как сложную цельность уже не лирически, а драматически. Но по большей части лирик, понявший первоначальную природу, уже не хочет от нее уйти, эта правда кажется ему самой честной, самой правдивой. Она проще и потому искание ее не чревато большими опасностями — стать неправдивым, нарочитым, отвлеченным, надуманным (сколько возможных грехов у художника!).

9 декабря 1958 года



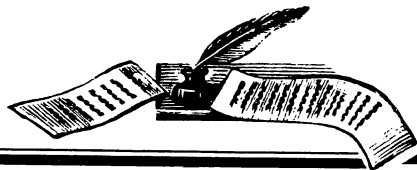
О древнерусском искусстве

Я очень люблю древнее наше искусство, стараюсь понять его и всегда удивляюсь, с одной стороны, его плоскостности, с другой — его пространственности. Оно никогда не может, по-моему, [быть] названо примитивным искусством, примитивным, как, например, романское искусство. Будучи греческого происхождения, оно всегда сложно и диалектично. Подражать ему нельзя, но сколько-то учитывать его принципы и испытывать его влияние, по-видимому, можно.

И мне кажется, что я более всего приближаюсь к нему, к его принципам, когда рисую с натуры или изображаю в композиции ракурс, фигуру в ракурсе. И, по-моему, это как раз характерно, что когда занят ракурсом, глубиной, и возникают плоскостные тенденции, приводящие иногда к обратной перспективе.

В этом и сказывается диалектика древнего русского искусства.

6 января 1959 года



*То, что нужно сказать в телевизоре
об искусстве для ребят*

Искусство существует не отдельно от жизни. Вся наша жизнь связана с искусством, и в нашей повседневной жизни зарождается искусство.

Как это происходит?

Любовь к природе. Любовь к нашему родному городу. Любовь к людям — вот откуда происходит искусство.

Наша природа для людей из других стран может показаться очень скромной, неяркой, но когда мы что-то любим, то нам открывается внутренний характер этой вещи. Мы видим ее красоту.

И это касается всего нам родного.

Например, наши деревья, окружающие нас.

Хотя бы береза. Она по-нашему стройна, в ней есть что-то женское с ее тонким стволом, с ее развесистой кроной, с висящими гирляндами ее веток — не то это косы, не то это платье. А кора! Нам кажется, что нигде на свете нет такого красивого дерева, с такой чуждой корой.

А дуб! Особенно когда он вырос на поляне и ему не мешали другие деревья. Какой он могучий и мужественный, какой у него ствол, какие могучие ветки, какая вырезная листва.

Он напоминает нам древних богатырей.

А елка, если взглянуть повнимательнее, то откроется, что она очень удивительное дерево. Она устремляется вверх, как башня, как пагода, со своими этажами веток, узорно рисуясь на небе, и в то же время у нее есть широкие мохнатые лапы, образующие внизу дом и протягивающиеся к нам, точно руки, здоровающиеся с нами. (Недаром елку украшают на Новый год.)

Так же и другие деревья. А наши реки? Их тоже можно очень полюбить, и в то же время они все такие разные и имеют свою физиономию — и Ока, и Волга, и Москва, и Клязьма и много других рек.

Если вас увлекает что-либо, то нетрудно понять то глубокое содержание, которое лежит в этой вещи.

Например, дорога, простая шоссе́йная дорога. Как красиво она легла по холмам меж лесов и полей, она иногда извивается и иногда ля-

жет прямо до самого горизонта, и кажется, какой могучий человек ее сделал. Она вас зовет идти по ней, ехать по ней, увидеть города и села, леса и реки, весь мир.

Нужно, чтобы вещи увлекали нас, и тогда мы видим их красоту. Мы видим красоту животных, птиц. Мы видим красоту автомобиля, паровоза, парохода, аэроплана.

Как я говорю, если мы кого-либо любим, то открывается внутренняя жизнь этого человека, и мы видим его красоту.

Например, наши мамы. Для других они кажутся, может быть, очень скромными, а для каждого из вас его мать, наверное, кажется красивой. (Я это знаю по себе.)

Любовь к окружающему порождает не только искусство, но и науку.

Искусство рождается тогда, когда человек любит делать вещи и в этих вещах передавать свою любовь к родной природе и людям.

Вы видели столяра за работой, какой чудесный у него инструмент, какое красивое дерево, какие стружки,— можно увлечься таким делом. А в старину всякое ремесло называлось художеством, а столяр — художником.

И это правильно: делающий нужные и красивые вещи — тоже художник, делающий дома, мебель, автомобили, корабли, одежду, материю, платья и т. д.

Но вот художники, как мы, их обыкновенно называли живописцы, скульпторы, графики.

Им должна быть свойственна любовь к природе и к людям, но, кроме того, им свойственна любовь к материалу.

Материал у искусства очень разнообразный: бумаги, карандаши, краска разная, дерево, мрамор, гранит, медь и т. д. Художник, когда стремится передать свою любовь к какому-либо предмету или к какому-либо человеку, не должен просто сделать вторую березу или вторую лошадь или повторить буквально какого-либо человека. Он при помощи материала передает в скульптуре или в живописи ту красоту, какую он увидел в природе, в людях, в вещах. И материал помогает ему в этом.

Так, например, наш скульптор Коненков одно делает в дереве, а другое — в мраморе. Он использует свойства дерева, его ствол, корни для лесовичков — в одном случае, и мрамор белый, прозрачный — для изображения девушек и женщин.

А скульптор Голубкина любит глину. Глина чувствует самое легкое прикосновение, и Голубкина при помощи глины передает самые тонкие черты лица человека.

И у нас много художников, и они пользуются разным материалом и изображают разное — то, что особенно любят.

Я вам сказал, что искусство рождается из любви, но есть искусство, как будто рождающееся из ненависти. Но это тогда, когда мы что-либо любим, например мир, а есть люди, которые мешают миру и хотят войны, и мы их из-за любви к миру ненавидим и так изображаем.



По поводу абстрактного искусства

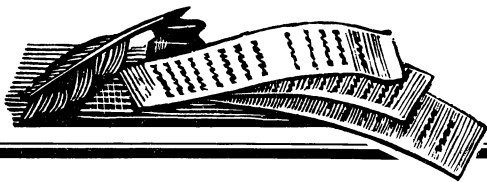
Хочется кое-что записать.

Пришло в голову кое-что по поводу абстрактного искусства. Чем оно плохо?

Можно сказать так: все старое хорошее искусство и многие произведения современные, в сущности, соединяют в изображении абстрактное и конкретное. Когда любишь каким-либо произведением Рембрандта, Микеланджело, Джотто или Мазаччо или древними греками, все время видишь, как абстрактное превращается в конкретное и конкретное имеет в основе абстрактное. Получается как бы борьба этих двух моментов, и этот момент самый интересный в искусстве. А искусство только абстрактное или только конкретное (то есть натурализм) лишено этой сложности, этой сложной диалектики, этой борьбы, и поэтому абстрактное искусство не является полноценным искусством.

Это мне кажется правильной критикой абстрактного искусства, но такая критика сейчас же направляет палец на наше так называемое конкретное искусство и требует также его проверки.

21 марта 1960 года



По поводу «абстрактивизма в искусстве»

Мне пришлось присутствовать при горячем споре в [19]19 году и начале двадцатых годов супрематистов с АХРРом. Одни говорили, что человека не надо изображать, его достаточно изображает фотография и темой изобразительного искусства должна быть отвлеченная форма, да, кроме того, человека уже старое искусство достаточно изображало; другие говорили, что стоит изображать только человека, а отвлеченную форму — ни в коем случае. Теперь середина двадцатого века, и мы присутствуем при большом засилии на Западе абстрактного искусства, тоже утверждающего свой приоритет и свою единственность для современности.

Абстрактивизм не только бытует на Западе, но и отрицает начисто искусство изобразительное, считает его устаревшим. (Правда, если

сравнить сегодняшний абстрактивизм с тогдашним супрематизмом, то между ними будет, конечно, различие, но тенденция к единственности та же.)

Еще в 20-х годах во время спора АХРРа с супрематистами мне пришлось встретиться с материалами, касающимися иконоборчества. Это были «Слова», обращенные к иконоборцам и пытавшиеся их разубедить.

Одно из них меня заинтересовало.

Автор задает вопрос иконоборцам: «Вы Спасову образу не поклоняетесь, а кресту поклоняетесь?»; те отвечают, что кресту поклоняются. «Что же вы поклоняетесь кресту,— говорит автор,— ведь крест — это орудие позорной казни, чего же ему поклоняться?» И потом доказывает, что кресту можно поклоняться потому, что человеческий образ освятил его, и тогда, если поклоняться кресту, то поклоняться должно и Спасову образу, а если Спасову образу не поклоняться, то и кресту не должны поклоняться,— говорит автор. Мне кажется интересно.

Вот как в древности аргументировали против тогдашнего абстрактивизма.

Чтобы помочь разобраться в вопросе об абстрактивизме, позвольте мне использовать мысль, на этот раз мысль Гете. В одном месте своих записок он приводит шесть видов, как он называет, «неполноценных искусств», по три в каждой группе, причем группы противоположны и противостоят друг другу, а при слиянии этих неполноценных видов искусства мы получаем полноценное искусство.

Это выглядит так: с одной стороны — копирование природы, с другой — фантазия; с одной стороны — характер, с другой — ундулизм, то есть волнообразие, ритмичность; с одной стороны — тщательное механическое выполнение, с другой — скицизм, можно сказать, эскизность, набросочность.

Таким образом, мы имеем неполноценные виды искусства, но если они сочетаются вместе как противоположности, противоречащие друг другу, то мы получаем полноценные виды искусств. Так копирование природы и фантазия, сочетаясь, овладевают художественной правдой; так характер, сочетаясь с ундулизмом, создает красоту; и, наконец, механическое, детальное выполнение, сочетаясь с набросочностью, создают совершенство выполнения.

Что ценно в этой гетевской схеме?

Прежде всего [мысль], что искусство сложно, и не только сложно, но содержит в себе противоположности, и возможно, что в тех противоречивых видах неполноценных искусств мы найдем и элементы абстрактивизма.

Так, как сейчас бытует абстрактивизм, он иногда начинает казаться просто игрой, но если его тенденции понять как отвлеченные моменты искусства, то они, может быть, существуя отдельно, и являются неполноценным видом искусства, но в то же время в больших, сложных художественных произведениях мы найдем отвлеченные моменты, входящие в них.

Мне хочется остановиться еще на одном вопросе. Мы наблюдаем, как Гете понимает сложность и противоречивость художественного

произведения. Но можно еще иначе анализировать произведение пластического искусства. В каждой статуе или картине, в сосуде, в архитектурном здании мы можем наблюдать две стороны, слитые, проникающие друг друга, но в то же время различимые в произведении. Это особенно ясно на памятнике. Прежде всего это образ какого-либо человека и в то же время это памятник. Ведь не Пушкин или Горький сопоставляются с трамваями, с домами и т. д., а памятник, то есть какая-то отвлеченная форма, имеющая скорее архитектурный характер; можно сказать, тут конкретное и абстрактное проникают друг друга, влияют друг на друга, формируют их. В произведении, с одной стороны, образность, с другой — вещьность, причем вещьность вовсе не ограничивается ролью пьедестала, а проникает и образный момент памятника, и наоборот.

Есть произведения, напр[имер], архитектурные или керамика, где вещьность сильнее выражена, но и там образное начало проникает все произведение; в архитектуре, напр[имер], пропорции окна, двери, пропорции других деталей говорят о человеке, о конкретном начале. В керамике тоже уже самые пропорции говорят об образности, а при наличии изображения, органически слитого с формой, образность вещи усиливается.

Вещность художественного произведения как будто не наблюдается в картине, но это не так. Всякая картина — вещь уже потому, что она на плоскости. Правда, когда в картине уничтожается изобразительная плоскость, она — не вещь, она имеет только образную сторону. В иконе, напр[имер], вещьность очень ярко выражена, в картине это не всегда; но хорошо ли это, ведь она должна существовать в каком-то пространстве.

Итак, во всяком художественном произведении мы можем обнаружить конкретное начало и отвлеченное начало.

Если мы разним эту двоякость произведения, то не получим ли мы то, что Гете называет неполноценным искусством: в одном случае только образное, в другом — отвлеченное, конкретное и абстрактное отдельно.

Ведь образное, лишаясь вещьности, становится чисто иллюзорным воспроизведением природы, не учитывающим условия материала, а вещьность, лишенная образности, полностью предоставлена фантазии, произволу моды.

Это мое главное возражение против абстрактного, а также и конкретного, отдельно существующих в искусстве.

По-моему, произведение, в котором отвлеченная форма на твоих глазах становится конкретной, действительно интересное и настоящее искусство, здесь конкретное рождает отвлеченную пластическую идею, которая живет веками.

Но я слышу возражение со стороны абстрактивизма, что только старое отвлеченное искусство занималось действительно отвлеченными формами, а, дескать, современный абстрактивизм при помощи пятен, линии и цвета передает будто бы тонкие чувства, которые иначе передать нельзя.

К сожалению, наше искусствоведение не разработало многие понятия достаточно четко, и поэтому трудно возражать в данном случае,

но мне все-таки кажется, что мы можем современный абстрактивизм обвинить в натурализме.

Нам знаком конкретный натурализм, где преподносятся зрительно не формы, порожденные чувством и мыслями, а ощущения, может быть, чувствования неопределенные, ни к чему не обязывающие, развивающие ассоциативные мечтания. Но мне думается, что рядом с конкретным натурализмом существует абстрактный натурализм, рядом с внешним существует внутренний.

И абстрактивизм современный, мне думается, можно обвинить в натурализме.

Тут интересно вспомнить тоже мысль Гете. Он говорит, что натурализм заразителен и легко воспринимается, так как ни к чему не обязывает, а реализм говорит о законе, и вы хотите возражать, затем видите, что против закона возражать нельзя, и подчиняетесь.

Иногда вам кажется, что какая-нибудь абстрактная вещь красива, но мне думается, что это красивость, а не красота; для красоты у абстрактного искусства не хватает конкретного «характера».

Между прочим, мне кажется, что необходимо немного остановиться на станковой изобразительной поверхности.

Она родилась от картины, от иконы; на ней был рассказан какой-нибудь сюжет.

Потом она стала поверхностью для экспериментаторства как опытная изобразительная поверхность. На ней учились природе и открывали законы зрительного искусства. И это было вполне правильно.

Но затем на ней стали делать конструктивные опыты с рельефом и как бы архитектурные тоже; все то, что надо бы делать в жизни, но так как это было невозможно, [то] осуществлялось на станковой плоскости, и так же ее использовал абстрактивизм.

Теперь, правда, по слухам, на Западе уже появились абстрактные фильмы.

Теперь меня интересует вид абстрактного искусства, который использует плоскости, геометрические формы, квадраты, круги и т. п., не вводит ли таким образом это искусство конкретный элемент в свое изображение? Как бы «абстрактное» в кавычках искусство, обусловленное местом, хотя бы в архитектуре, характером интерьера, приобретает свою конкретность и становится полноценным искусством.

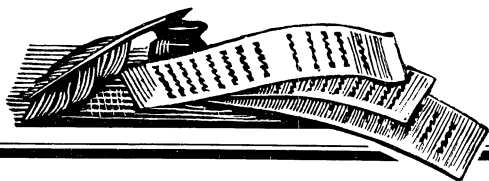
Ведь геометрические формы в сущности — человеческие формы, проникнутые человеческими масштабами и системой измерений.

Кончить это длинное рассуждение можно, отметив, что в нашей жизни, в нашем быту много живет полуискусств. Напр[имер], один собирает камни разных, тонких оттенков на берегу Крыма, другой собирает разные выразительные сучки и коряги и находит в них изображение кого-то, какого-то зверя или человека, третий занимается фотографией или фотомонтажом или делает на заказ наглядные пособия, и в них рассказывает исторические или бытовые события, наконец, кто-то может заниматься абстрактивизмом и т. д. и т. д. И вряд ли кто-либо будет возражать против такого препровождения времени. Эти занятия, разные по характеру — одни серьезные, другие легкомысленные, будут, мне кажется, все допустимы.

Но если какое-либо из них заявит, что только оно есть полноценное

и единственное истинное искусство, то это уже всячески опасно, и против этого нужно возражать как против упрощенчества, замены чего-то подлинного суррогатом.

19 июня 1961 года



*Что я хотел высказать на конференции
Союза художников по искусствоведению*

Мне думается, что самое вредное изречение, независимо от того, что оно истинно, это утверждение, что содержание слито с формой и что разъять их нельзя и отдельно говорить о форме и содержании тоже нельзя.

Все это правильно относительно произведений высокого качества, таких [мастеров], как Рембрандт, как Микеланджело. А при безответственном распространении этой формулы на все живущее искусство она ведет к лицемерию, так как мы таким образом отказываем себе в праве об этом вопросе разговаривать.

Как содержание облеклось формой, какими путями и где это состоялось, а где не состоялось?

Я иду в издательство и получаю там задание — что это я получил: содержание или хотя бы сюжет? Скажем, сюжет. Ну хотя бы обложку для книги Чернышевского. Что я могу сделать с Чернышевским как сюжетом? По-видимому, для обложки ничего, пока я не пойму Чернышевского как тему. Это как бы повышение сюжета, как бы приобретение им некоторой формы. В то же время, став темой, содержание меньше поддается словесному рассказу, как бы становится менее определенным и в то же время более глубоким.

Имея тему для моей обложки, я могу эту тему выразить чисто пластическими средствами, музыкой пластических форм.

Например, шрифтом, цветом, линией или характером пятна. Когда я буду искать эти формы, то мне будет трудно об этом сделать ясный отчет и вообще этому процессу трудно дать словесное разъяснение.

Я иллюстрировал одно стихотворение Бернса, в котором сюжетом является сова, кричащая вечером в лесу, и он ей сочувствует. Я изобразил лес и человека в вечернем лесу, совы не было, унылый крик я передал мрачным изображением леса и одиночеством человека. Мне кажется, я таким образом повысил сюжет до темы. Но когда я пришел в издательство, редактор упрекнул меня, что я так сделал, а не награвировал сову с пестрыми крылышками; мне кажется, он возвращал меня к сюжету.

И вот, мне кажется, что большинство искусствоведов заняты обычно тем, что берут какое-нибудь произведение и выискивают сюжет,

то есть делают как раз обратное тому, что делал художник, заставляют читателя и в том числе и художника как бы проделать обратный путь. Казалось, что куда более ценно было бы, если бы он мог словесно рассказать о том процессе, словесно трудно передаваемом, который проделан художником, идущим к форме, а он большей частью предпочитает говорить о сюжете, потому что о нем легче говорить, хотя таким образом мы приходим к самому началу, совершенно упускаем те трудности, которые преодолел художник, да и преодолел ли он их действительно, добился [ли] того, что содержание воплотилось в форме и они едины?

26 июня 1961 года



Размышления об искусстве будущего

Когда думаешь и мечтаешь о будущем искусстве, об искусстве далекого будущего, то прежде всего мыслишь о темах. Темы будут другими. Но какими — пожалуй, об этом трудно говорить, потому что темы — от жизни, а какая будет жизнь, конкретно трудно представить.

Но ведь космические темы будут наверно, они и сейчас есть. Но, правда, в нашем пластическом искусстве они еще звучат отвлеченно; и, надо думать, в будущем приобретут конкретность, найдут язык и материал для своего изображения.

Еще, наверно, будут темы мирового масштаба, так сказать мировые темы. Но, конечно, и всякие человеческие темы будут, и очень интимные.

Кажется, что человек, например, насмотревшись всяческих экзотических деревьев во всем мире, вдруг по-новому почувствует и увидит нашу елку, и не потому, что она родная, а удивится ей как чудесному событию.

Когда представляешь будущее общество, то думается, что искусство будет пронизывать всю жизнь и люди будут почти все, или все, жить искусством и, может быть, все будут художниками. Странно было бы, чтобы люди не прикоснулись к этому замечательному делу.

И тогда будет масса нюансов в искусстве общества. Будет искусство инженеров, физиков, математиков, химиков, сельских работников и т. д.; и, конечно, не в том суть, чтобы они по воскресеньям писали пейзажики, а чтобы открывали в своих произведениях разные черты общего искусства.

Еще есть черта, которая должна в будущем усилиться.

Художественное произведение двояко. В нем образное сочетается в одно целое с вещностью произведения. Например, памятник, он сочетает в себе и образ человека, и деталь города, в который он входит и живет там с архитектурой.

И чем больше человек будет чувствовать себя хозяином мира, тем более он будет учитывать вечность художественного произведения, преобразующего и организующего этот мир.

И в связи с этим — о синтезе пластических искусств.

По-настоящему надо сказать, что мы так и не осуществили синтез искусств, и думается, что будущему искусства будет принадлежать решение этой задачи.

Но тут нужно заметить, что только художественное произведение, образное и вечное, в то же время способно войти в синтез искусств, а будущее, как это чувствуется по полноте жизни, не может миновать этих задач.

Кроме того, когда думаешь о будущем искусстве, то трудно оторваться от сегодняшнего момента и будущее понимаешь как далекое, но продолжение нашего времени.

Теперь в искусстве часто встречаются героические темы, и странно думать, что героизм нашей жизни заглохнет в каком-то будущем, когда мы достигнем какого-то идеала, общего счастья или чего-то подобного. По-видимому, героический характер нашей жизни будет продолжаться, а следовательно, и темы нашего искусства будут такими.

Но и сейчас героика в жизни несет на себе черты простоты. Героическая тема потребует монументальности, а монументальность пусть будет сочетаться с простотой.

Героика и простота — вот, мне кажется, черты будущего искусства.

Октябрь 1961 года



Ответы на анкету журнала «Искусство»

1. Какие наиболее важные проблемы нашей художественной жизни должны быть, по Вашему мнению, поставлены и обсуждены на съезде?

Перед нами стоит вопрос о влиянии культа личности на наше искусство. Прежде всего мы строго должны посмотреть, где эта тенденция нам портит нашу практику. Конечно, старшие художники умели этого избежать, но многие средние подвергались официозным заказам и официозной критике. Хотелось бы, чтобы художник имел свою тему и относился к ней горячо, чтобы ему не приходилось слышать, что «любовных свиданий» и «прощаний с матерью» достаточно.

Всякое произведение, горячее и личное, должно встречать внимательное, теплое отношение. И это возможно шире, так как никто не знает, где настоящее искусство зародится.

А вообще, мне кажется, к станковой живописи слишком много внимания. Графика и монументальная живопись должны превалировать. И особенно шаткое положение у станковой живописи, которая рассказывает какой-нибудь сюжет, а эстетически ничего собой не представляет.

Станковая графика и монументальная живопись и их место в художественном быту — вот проблема.

2. В последние годы заметно активизировались творческие поиски художников (особенно молодых) во всех областях изобразительного искусства. В каком направлении могут и должны развиваться эти новаторские искания?

Это хорошая черта нашего искусства, что молодежь развивается и ищет.

Молодежь для меня делится на честных художников и якобы новаторов. Их я ясно различаю. Честная молодежь старается учиться у таких художников, как Кончаловский, Сарьян, Кузнецов, Дейнека, и искать правду, чего незаметно у якобы новаторов. У них превалирует фантазия.

У честных художников кое-что получается, и к этому нужно относиться очень осторожно, не месяцы, а годы решают этот вопрос. Хотелось бы слышать: «я сейчас не понимаю это произведение, должен подумать», а не отрицать легкомысленно.

Естественно, что новые темы в искусстве дадут и новаторство в искусстве. И это должно быть широко.

А сейчас бывают попытки какую-то группу выделить как благополучную, а другую группу как раз объявить еретиками.

А поле искусства должно быть большое и искания должны быть смелые.

3. Известно, что в последнее время в советской архитектуре наметились серьезные сдвиги. Наши зодчие стремятся в строительстве отдельных зданий и целых ансамблей к простоте, ясности и конструктивности. Каковы в связи с этим задачи наших художников-монументалистов? Какими образно-пластическими свойствами должно обладать наше монументально-декоративное искусство?

Монументальная живопись в архитектуре, конечно, должна подчиняться архитектуре. Но в иных случаях она может уничтожать стену. Это неправильно. В иных случаях трактоваться как пятна на стене, это тоже неправильно.

Раз живопись допущена в архитектуру, она должна влиять на стену, преобразовывать ее, действовать по принципу контраста. Например, в древнерусской архитектуре толстый массивный столб расписан травами.

А такой принцип, что живопись лежит на стене совершенно плоско, не преобразует ее, — недопустим.

Входить в архитектуру, только чтоб ей не помешать, — жалкая задача.

Только действенное преобразование архитектурных поверхностей — задача художника.

Февраль 1962 года





Глаз художника — глаз первооткрывателя

Меня иногда спрашивают: хотел бы я построить свою жизнь иначе? Например, стать живописцем? И я отвечаю: нет. Прожитые мною семьдесят шесть лет дают право на столь категорический ответ.

В молодости я учился живописи. Мне сулили успех. Возможно, я даже стал бы хорошим живописцем, но предпочел графику. Предпочел как изобразительное искусство, более доступное людям, чем живопись, как искусство массовое.

Созданное живописцем полотно могут увидеть только посетители музея. Графика способна войти в каждый дом то в виде книжной иллюстрации, то в виде эстампа (собственноручного оттиска с авторской подписью). И вполне понятно, что в эпоху революций, духовного подъема народных масс, когда неизмеримо вырастает тяга к изобразительному искусству, графика играет важнейшую роль.

Впрочем, не только графика, но и настенная живопись — фреска, мозаика. Этому массовому и любимому мной виду искусства я тоже некогда уделял немало сил и времени.

Порой раздаются высказывания, что книжная иллюстрация и настенная живопись обкрадывают возможности художника. Убежден, что это совершенно не так. На первый взгляд, действительно, художник ограничен в своих возможностях творческими замыслами писателя или архитектора. Но вместе с тем художник становится и соавтором, который, не искажая первоначального замысла, обязан сделать произведение более прекрасным, гармоничным, доступным еще большему числу людей.

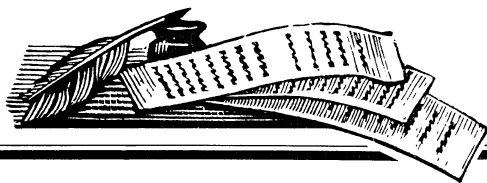
От некоторых молодых художников и писателей мне часто доводилось слышать [вопрос]: как стать оригинальным?

В первую очередь — не думать об этом. Оригинальничание обедняет, обкрадывает искусство. Оно обычно идет рука об руку с выхолащиванием чувства, мысли, правды. А ведь индивидуальность художника проявляется в первую очередь в умении видеть натуру.

Вспоминаю такую наивную историю, возможно, слишком наивную для опубликования в печати. Однажды со своим маленьким внуком я впервые отправился гулять в поле. По дороге он увидел тельца и восторженно закричал: «Дедушка, у него четыре ноги!»

Мне думается, что вот так же восторженно, глазами первооткрывателя должен смотреть на окружающий мир художник. Каждая его работа должна предстать перед людьми как откровение, заставляющее их взглянуть на привычные, примелькавшиеся вещи и явления по-новому.

К этому я всегда стремился в своем творчестве. И если хоть когда-то, хоть в чем-то достигал этого, значит прожитые годы прошли не зря.



По поводу присуждения Ленинской премии

Я очень рад, что отмечен такой высокой наградой и, между прочим, тронут, что обратили внимание на мое родное искусство — искусство книги, и я думаю, что это честь для всех художников-граверов, работающих над книгой.

Я, конечно, не решаюсь сказать, что Ленину мои гравюры понравились бы, но что тут Пушкин — это ему наверное понравилось бы.

Искусство гравюры в книге и станковой гравюры у нас процветает и очень хорошо развивается, и если так дело пойдет, так будут товарищи работать, то наше искусство гравюры достигнет больших успехов.

Граверы обращаются к жизни, едут на целину и в то же время сложно развивают черно-белый колорит и обогащают тем гравюрные средства.

Апрель 1962 года



О рисунке

Я много раз возвращался к этому вопросу: как преподается рисунок в наших вузах. Думают, что рисунок может быть объективным, можно рисовать объективно. И потом, научившись как бы точно передавать натуру, художник, окончивший вуз, должен на свой страх и риск немного испортить натуру, то есть соврать, и этим придать ей «художественность».

Мне казалось, что преподавать нужно художественный рисунок, главная тема которого — знакомство с изобразительной поверхностью, с ее законами и с умением достигать при ее помощи цельности изображения. Таким образом, преподавание рисунка должно быть строгим, точность должна ему сопутствовать. Не говоря уже о том, что должны изучаться пропорции натуры, как фигуры, так и портрета.

Программа этого рисунка может быть следующая.

Прежде всего нужно, чтобы человек видел силуэт фигуры и силуэт не неподвижный, а какими-то частями лежащий на бумаге, сроднив-

шись с изобразительной плоскостью, а какими-то — выступающий из плоскости, а другими — уходящий за плоскость. Так достигается сложный профиль.

Затем должен изучаться пространственный рельеф — глубина, подобно тому, как мы видим у Рембрандта на офорте «Женщина со стрелой». Конечно, для этого должна быть поставлена натура. Постановка будет отличаться тем, что передняя плоскость ярко выражена, и тем, что эта плоскость двигается в глубину через все формы. И тут важен следующий прием: в глубину идти от двух точек к третьей, таким образом создавая двумя точками план; а затем идти в глубину, тем самым все углубляя и углубляя рельеф. Это должно быть изучено в первую очередь. И на этом будет ясно видна цельность вещи, цельность изображаемого. Задача очень строгая.

Затем может быть поставлен рельеф с пропущенным передним планом. Задание — пропущенный передний план, внимание — на втором плане. Первый план подчиняется второму. Очень частое явление при изображениях с натуры.

Затем должно быть изображение больше, чем поле зрения. Как бы изображая, ты должен немножко взглянуть направо и налево и подчинить боковые области центру. Таким образом создается изображение, в котором мы находимся, в котором мы участвуем.

Попутно должны изучаться бинокулярность — движение близкого и далекого в нашем восприятии, и моменты обратной перспективы, которые передают движение задним планам и боковым областям.

Испытанием на цельность изображения может быть сильно ракурсная постановка, видимая сверху. Это изображение, несмотря на свою ракурсность, должно лечь на плоскость, быть относительно нее уравновешенным, как «Христос» Мантеньи. Ракурсность постановки проверяет плоскостность изображения.

Таким образом, вы видите, что такое преподавание рисунка явится более строгим, чем обычное преподавание, когда рисуются части, одни от нас, другие на нас идущие, в полном беспорядке.

20 декабря 1962 года



Для Пушкинского музея

Когда я не занят рисованием, то иногда думаю об иллюстрировании вещей, которые я не иллюстрировал, и, по большей части, я не знаю, как их иллюстрировать. Перебираю. Думаю. Все не выходит. У меня есть много таких вещей. Между прочим, поэма Пушкина «Евгений Онегин».

Как изображать повесу-чудака, сидящего три часа перед зеркалом? И вот я подумал однажды, что если в основе поэмы «Евгений Онегин»

находится Татьяна с ее любовью к природе, к деревенским обычаям, к народу, то все становится иначе. Недаром Пушкин назвал ее «мой верный Идеал». Тогда и Онегин получает свое место.

Это одно.

Другое, мне кажется, что ироническая характеристика Онегина Пушкиным как бы умаляет его. Он отщепенец, чудака. Но каково общество? Оно только отрицательно характеризуется Пушкиным.

Мне кажется, что иллюстрации нужно начинать с момента, когда Пушкин с Онегиным стоят у Невы: «Я был озлоблен — он угрюм». Тут Пушкин его приближает к себе, равняет на себя и сообщает ему всю серьезность.

Какое счастье, что Россия имеет Пушкина!

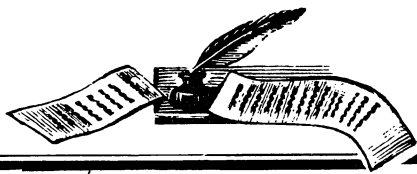
Его существо чрезвычайно солнечно.

В то же время его чувства и мысли — человеческие, не необычайные, только необычайны чистотой и высотой, и поэтому мы можем к ним приобщиться.

В то же время его произведения по темам оригинальны. И «Скупой рыцарь», и «Пир во время чумы», и «Медный всадник» и другие.

Как же страшно иллюстрировать его! Но помогают его строгость и определенность.

[Нач. 1963 года]



Высказывание к международному кинофестивалю в Москве

Киноискусство очень богато средствами: и натура, и актер, и литература, и пластика, и главное — человек с богатством его чувств. Все это обязывает.

Но мне, в частности, как изобразителю импонирует съемка живого, движущегося подвижным аппаратом.

Поэтому пусть от эпохи останется больше документов. И в съемке развивается особенное мастерство.

Желаю киноискусству продолжать и развиваться в высоких традициях — быть простым и героическим, чтобы быть первым среди искусств.

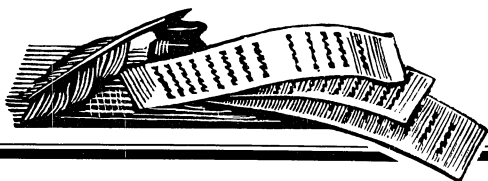
Май 1963 года



О книге
(«Так держать!»)

Мы пережили довольно длинную историю выработки методики оформления советской книги. Если мы взглянем на начало этой работы, то чувствуем невольно в книжном искусстве уклон в сторону построения книги, шрифтовых экспериментов. Все, что вело к книжной конструкции, увидим. Постепенно психологизм литературных произведений привел к психологической иллюстрации. И тогда мы видим очень сильное развитие иллюстрации почти что станковой. Книга собственно не делалась уже. Все сводилось к серии иллюстраций, которые не учитывали книгу как таковую. Сейчас мы пришли, как мне кажется, к некоторому равновесию. Книга делается цельной, строится, иллюстрации входят в нее сугубо книжно, подчиняясь общему ритму и книге как таковой, подчиняясь цельному развитию книги. Это совпадает с лучшей печатью, с лучшим техническим выполнением, что особенно приятно. Я бы сказал: «Так держать!»

[Май-июнь] 1963 года



Что меня характеризует как художника

Есть некоторые стороны в искусстве, которые для меня характерны. О них-то я хочу поговорить.

Каждое искусство характерно своими средствами. Холст, краски и кисти — характерны для живописи. Живопись использует много цветов. А рядом существует графическое изображение, ограничивающее художника черным и белым, сокращающее его изобразительные средства. В одном случае — все богатство цветов к услугам художника; в другом случае он ограничен черным и белым и в этой гамме должен мыслить все цвета. Это графика, графическое изображение. Некоторые изображения ограничены в средствах, и тогда художник должен эти средства обогатить. Изобразить черным и белым все цвета. Изображать не снег и голые деревья и ворон, потому что они черные, а все многообразие природы, богатство цветное выразить черным и белым. Вот это искусство, ограниченное в своих средствах, для меня характерно.

Я, график, должен, взяв черное и белое, передать все богатство оттенков, и это для меня характерно.

Это одно.

Кроме характерных черт, искусство усложняется обстоятельствами, которые сопутствуют иным искусствам. Живопись на холсте можно повесить на любой стене и перенести куда угодно. Она как не зависящая от обстоятельств может смотреться всюду. Так же и станковая графика.

Не то в монументальной живописи. Она должна относиться к определенному месту, соотноситься с дверью, с окнами, венчать дверь или быть где-нибудь между различными архитектурными формами. Так бывает в монументальной живописи. Форма стены, форма места диктует точку зрения, откуда смотреть, как смотреть, и это влияет на композицию, на изображение.

Но не только в монументальной живописи, а, например, в книге, мы видим, как влияет место на изображение. Не все равно — что на левой, что на правой странице, в начале текста или в конце, обложка это или титул, заставка или концовка. В книге все различно.

И если обстоятельство влияет на изображение, совсем по-другому звучит изображение на правой и левой странице. Да, каждое место в книге различно, по-своему влияет на искусство, обуславливает его.

Еще сложнее это в театре. Там характерно, как используется изображение: то это какой-то занавес, то это задник, то кулиса. И еще привлекаются костюмы персонажей. Словом, все это, вплоть до пуговицы, художник должен сделать. Театральная постановка — очень сложное дело.

Таким образом, искусство делится на сложные изображения и на простые, на обусловленные обстоятельствами и непосредственные.

И вот, меня тянуло всегда к искусствам, которые усложнялись обстоятельствами места, — то есть монументальное, или книжное, или театральное. Правда, я рисовал, то есть занимался непосредственным изображением, но стремился к фреске, к стенной живописи, к книге и ее сложности, к театру. Это для меня характерно.

Кроме того, в произведении искусства большую роль играет материал. Есть материалы, поддающиеся твоему желанию легко, подчиняющиеся воле художника, например глина. Мокрая глина отпечатывает пальцы, передавая их движения. Всё жидкая глина передает, любое прикосновение отпечатывается на ней. Начиная с каркаса, налипается постепенно, образует то, что хотел художник, то, что он мыслил в голове.

Другое — камень или дерево. С трудом художник вырубает фигуру в камне или дереве, камень сопротивляется и не легко подчиняется художнику. Но зато камень или какой-нибудь кусок материала помогает, подсказывает художнику форму того, что он хотел выразить. Художник как бы видит в материале то, что он создает.

Так вот я люблю материалы, сопротивляющиеся художнику, с трудом обрабатываемые. Поэтому, между прочим, я любил гравюру и резьбу — скульптуру из твердых материалов — из дерева и слоновой кости.

Если разобраться, то меня увлекало искусство сложное, обуслов-

ленное местом, как-то: стенная живопись или книжная графика; а также — трудность материала. Вот это для меня характерно. Эти черты характерны для моего искусства.

Кроме того, я книжник-иллюстратор. И передать характер произведения — для меня очень важно. Вся сложность литературной тематики для меня интересна.

В фреске или сграффито интересно делать большие фигуры, которые поэтому становятся особенно живыми.

В театре сценическое пространство и костюмы делаешь для актера, чтобы ему было удобно и выразительно двигаться.

Художник выступает очень разнообразно.

[Июль-август] 1963 года



О рисовальщиках

В Москве редко бывали рисовальщики. Рисунок большей частью понимался как подготовка к живописи, а не как самоцель, и не выставлялся.

Конечно, были исключения, но редко. А у московских графиков это была подготовка к рисунку тушью или к гравюру.

И вот к нам приехали из Ленинграда несколько рисовальщиков первого сорта и, надо признать, повлияли очень сильно на наше московское искусство. Среди наших художников были все-таки рисовальщики, и их, конечно, следует отметить, особенно по началу их художественной деятельности. Это Сергей Васильевич Герасимов, Николай Михайлович Чернышев, Михаил Семенович Родионов. Это отличало их от других художников.

А в Москву в 1922—23 годах, в расцвет Вхутемаса переселился Лев Александрович Бруни — это был художник, опиравшийся прежде всего на рисунок.

Он одно время жил у меня, в моей комнате, и однажды, в первые дни, увидев на стене мой рисунок, изображавший мою жену, рисунок, подготовленный для гравирования, сказал: «А Вы рисовать не умеете». Это была правда, в том смысле, что этот рисунок сам по себе ценности не представлял.

Лев Александрович был замечательным художником, он был полон древних традиций, от его рисунков веяло то старым русским искусством, то Китаем. Я всегда думал о нем, что в его лице традиции не разрываются, а продолжают. Лев Александрович Бруни был потомок, во-первых, Бруни художника-академиста, во-вторых — семьи Соколовых, акварелистов, и он, смеясь, говорил, что у него течет в жилах акварель.

Рисовальщик он был особенный, использовавший цвет бумаги, цвет

материала, акварели. Замечательный виртуоз акварели, он, употребляя экономно цвета, характеризовал ими предмет и пространство.

Есть у него периоды, когда он рисует главным образом серой тушью, и очень красиво; его использование киновари очень интересно во многих его работах.

Кроме того, что он был виртуоз, его можно назвать в известной степени импровизатором; он никогда не держался своего эскиза, а сделав эскиз, как следовало по договору, в дальнейшем рисовал сызнова. Термин «импровизатор» имеет как бы унижающий смысл. Я не хотел, чтобы это было. У него виртуозность и быстрота решения были замечательные.

Про него рассказывают, что он, будучи в Гурзуфе в доме отдыха, на террасе увидел девушку, начавшую акварель; он показал, как нужно делать, и, в конце концов, тут же написал пейзаж.

Кроме того, он понимал некоторые штрихи кистью как след какого-то движения, в этом походил на китайцев и японцев.

Я помню, что когда я работал, резал что-нибудь или шлифовал скульптуру, то тряс стол, и он, работая тут же, увлекался движением стола и просил меня еще потрясти так.

Затем приехали Львов и Митурич. Не помню, Николай Николаевич Купреянов приехал раньше или позже. Но, во всяком случае, они очень на него повлияли.

Львов был механическим рисовальщиком, но добросовестным; он рисовал всюду — на улицах, в комнате; на него была нарисована карикатура, что он показывает свои рисунки извозчикам. Рисовал накрытый к чаю стол, в ожидании гостей. Было впечатление, что он откуда-то сверху рисует, а он рисовал со своего роста и отдалял стол от себя по перспективе.

Но, во всяком случае, его постоянное рисование требовало к себе уважения.

Рассказывают (они все учились в Академии в батальном классе), что однажды профессор поставил постановку — отступающие французы; это было перед большим окном, выходящим в сад, зимой; на первом плане были навалены табуретки, покрытые простынями, должны изображать сугробы, и по этому как бы шли натурщики, одетые во французскую форму. Львов, рисуя это, добросовестно изображал все табуретки, которые все-таки чувствовались, и, сколько ни бился профессор, не мог поколебать Львова, отвлечь его от добросовестного рисунка.

Митурич был художник совсем другого склада — суровый, серьезный, иногда даже жестокий. Стоит вспомнить его рисунок мертвого Хлебникова. Портреты его были очень сильные, но, когда он изображал пространство, мне кажется, что он слишком следовал прямой перспективе, механически ее применял. Он делил художников на художников и картинщиков и к последним был беспощаден. Черный цвет в его графике имеет большое значение.

Теперь я хочу сказать о Николае Николаевиче. Купреянов был гравёр, ученик Остроумовой, на нее совсем непохожий. В гравюрах штриховых он использовал крайнюю экономию штриха и тем не менее получал изображение.

Это был человек очень скромный и добросовестный. Ему казалось, что материал, особенно гравюрный, сам по себе украшает, что он считал незаслуженным. Сперва это отношение к гравюре кончилось тем, что он решил связаться с Иваном Николаевичем Павловым и у него учиться. Я отговаривал его от этого. Говорил, что ничего художественно интересного он не может получить от Ивана Николаевича, а он, умалая себя, все-таки поехал к Павлову. Конечно, ничего не получил. И его беспокойство о гравюре еще усилилось, и он, в конце концов, бросил гравировать, увлекшись рисунком, представителями которого были все три художника, о которых я говорил. С этих пор он начал, не останавливаясь, рисовать. Когда у него были гости или когда он гостил у кого-нибудь (у Льва Александровича на вечере я его видел), он рисовал и всю компанию, и отдельных людей. Помню, он рисовал пьяного Лентулова, который сидел в кресле и заснул.

Еще характеризует его то, как он относился к делу. Мы предложили ему литографскую кафедру, он литографии не знал и, чтобы овладеть ею, отправился в литографское отделение Первой образцовой и там все изучил.

Это был человек, который все делал, считаясь с правдой. Иногда даже, особенно к себе, жестокий. Он был в юности, должно быть, верующий, потом он не верил, но заставил себя работать в журнале «Атеист», чтобы довести до конца свое решение. Мне казалось, что, будучи правдивым, болезненно правдивым, он если при встрече с кем-нибудь скажет доброе слово механически (а он презирал некоторых людей, а некоторых очень любил), он мог вернуться, догнать человека и сказать ему, что он его презирает.

Гравером он был хорошим, но рисовальщик и акварелист — замечательный. Он мечтал о масляной живописи, а не успел.

P.S. Я не считал себя рисовальщиком, особенно в таком окружении, но Николай Николаевич почему-то попросил меня нарисовать его портрет. И я рисовал его. Но у меня несколько не получилось. Эти неудачные портреты у меня хранятся. Было довольно голодно, и это действовало. Наконец, в третий раз (или какой другой — не помню) я достал бутылку вина и выпил немного, оживел и нарисовал его более или менее хорошо. Сейчас этот рисунок должен быть у его сына. Боюсь предположить, но мне кажется, что этот рисунок он хотел оставить после себя, рассчитывая на смерть свою.

23 августа 1963 года





Для каталога собственной выставки

Когда тебе предъявляют анкету, и первый вопрос в ней, что ты хотел своим искусством выразить, и на кого повлиять, и с какой целью обратился к своему искусству — этот вопрос застаёт тебя неожиданно. Искусство у меня началось с другого. Начал рисовать, потому что рисовала мать, а она рисовала потому, что дед был художником.

Дед и мать были художниками, таким образом, создалась художественная линия в семье. Я воспринимал рисование как приятное занятие, не собирался кого-нибудь поучать или вести за собой, конечно, в будущем, когда буду взрослым.

А когда вошел в мир искусства и понял красоту его, то захотелось, чтоб другие также видели его, научить их видеть этот мир.

Потом с искусством, с его задачами связались разные проблемы, и искусство стало до того обширным, что обнять его едва ли возможно.

Но по мере сил решаешь их на разных поприщах, главным образом в гравюре и книге, затем в стенной живописи, в монументальных решениях, а также в театре и везде, где приходилось работать.

Тут, конечно, помогли художники, которых особенно любил.

Вначале меня очаровал Джотто и вообще ранние итальянцы, потом явились и другие художники.

Из русских — иконописное древнее искусство, и Александр Иванов, и Врубель, которые показали, каких недоступных высот может достичь искусство, к чему можно стремиться.

А почему я стал главным образом гравёром?

В мое время, во время моей молодости, печатное дело было совсем иное. И гравюра была не роскошью, а насущной потребностью, так как техника цинка была почти утрачена, гравюра исполняла насущную роль в печати. Без нее не могло бы быть изображения.

Я втянулся в это и стал работать.

15 июля 1964 года



Речь на открытии собственной выставки

Разрешите прежде всего поблагодарить вас за посещение моей выставки. Затем я благодарю работников Гравюрного кабинета и во главе их благодарю очень Евгения Семеновича Левитина. Он сделал прекрасную выставку.

Благодарю также сотрудников и дирекцию музея.

По дошедшим до меня слухам выставка сама по себе уже становится произведением искусства экспозиции. Я, к сожалению, ее не видел.

А я хотел бы обратить ваше внимание на мои рисунки. Гравюры оценены давно, о них говорили много, а рисунки я в таком количестве выставляю впервые. Хотел бы знать ваше мнение о них. Мне кажется, когда твое искусство проверяется натурой, то это очень важно. Виденье природы влияет на все твое искусство. И мне хотелось бы слышать от вас оценку моего рисунка.

Благодарю всех художников, с которыми я в жизни встречался и кем наше богатое искусство представлено. Моими товарищами, влиявшими на меня, помогавшими в художественной жизни, были: Павел Кузнецов, Николай Михайлович Чернышев, Лев Александрович Бруни, Николай Николаевич Купреянов, Константин Николаевич Истомин, Сарра Дмитриевна Лебедева, Александр Терентьевич Матвеев, Павел Яковлевич Павлинов, Михаил Семенович Родионов, Мартирос Сергеевич Сарьян, Сергей Васильевич Герасимов и многие другие.

[Ноябрь] 1964 года



Примечания

О подготовке текстов к изданию

Большая часть рукописей, по которым публикуются тексты в настоящем издании, сконцентрирована в архиве семьи В.А. Фаворского (М.). Документы, связанные с его педагогической деятельностью, сосредоточены главным образом в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР и Центральном государственном архиве РСФСР. Некоторые материалы сохранились в списках, сделанных с текстов Фаворского, или в виде записей, сделанных на его лекциях, либо во время бесед с художником. Такие материалы, а также небольшое число автографов принадлежат частным лицам.

Начиная с 1954 года Фаворский вел записи в специальных тетрадах, куда заносил свои впечатления о выставках, дискуссиях и других явлениях текущей художественной жизни. Первую из этих тетрадей Фаворский назвал «Записки и поздние ответы. I» и ниже приписал: «Когда кто-либо спрашивает и нужно сейчас же отвечать, или присутствуешь на каком-либо обсуждении и соображаешь свое мнение, то, по большей части, и ответы, и мнения оказываются в этот момент и неполными, и не во всем ясными, и только потом уже выясняешь все детали». Таких тетрадей четыре. Первая — «Записки и поздние ответы. I» — начата 8 июня 1954 года, последняя запись в ней сделана 28 марта 1957 года. Вторая — «Тетрадь для записывания мыслей и запоздалых реплик. II» — начата 5 апреля 1957 года, закончена записью от 21 марта 1960 года. Третья тетрадь, озаглавленная, как и две первые, самим Фаворским: «11 июня 1961 г. Записки В.Фаворского», — открывается записью, сделанной в день, обозначенный на титульной странице, последняя запись сделана летом 1963 года. Четвертая тетрадь не озаглавлена, она начинается записью от 22 июня 1963 года, заканчивается записью, сделанной летом 1964 года.

В двух первых тетрадах и частично в третьей Фаворский сам делал записи. С середины третьей тетради (ноябрь 1962 года) и во всей четвертой тексты записывались под диктовку Фаворского близкими ему людьми, так как из-за болезни сам он писать не мог. Многие записи в тетрадах (в основном, списки с автографов Фаворского) сделаны женой художника, Марией Владимировной Фаворской. Под диктовку отца записывала и дочь художника Мария Владимировна Шаховская-Фаворская. Некоторые материалы записаны Еленой Владимировной

Дервиз — сестрой жены художника; другие — при участии ученика Фаворского, скульптора-керамиста Моисея Азриелевича Рабиновича. Большинство записей в двух последних тетрадах, а также записи почти всех последних статей Фаворского 1962—1964 годов, не вошедших в тетради, сделаны ученицей Фаворского, художницей Ириной Георгиевной Коровай, которая в последние годы жизни мастера взяла на себя обязанности его секретаря и помощника.

Все тетради хранятся в архиве семьи Фаворского. В примечаниях к материалам, взятым для публикации из этих тетрадей, обозначается сокращенно: «Тетрадь I», «Тетрадь II», «Тетрадь III», «Тетрадь IV».

К каждому тексту, публикуемому в настоящем сборнике, дается краткое текстологическое примечание — указываются место и время первой публикации, характер источника: автограф, машинопись, запись (рукописный текст, сделанный под диктовку Фаворского, с указанием автора записи), список (рукописная копия, к которой обращаются в случае утраты оригинала, при этом указывается автор списка). Кроме того, указывается место хранения публикуемых материалов, а также местонахождение вариантов или чернового текста, если они известны. Как правило, тексты в сборнике печатаются с рукописей, поскольку большинство ранее опубликованных работ Фаворского в процессе подготовки к печати подверглось более или менее значительной редакционной правке. В настоящем издании допускается только предельно необходимая для понимания мысли автора стилистическая правка. Все вмешательства в текст выделены квадратными скобками. Сокращения в тексте отмечены отточиями, заключенными в квадратные скобки, причины сокращений оговорены в примечаниях. Незначительные сокращения, связанные со стилистической правкой, также отмечаются отточиями в квадратных скобках, но в примечаниях не оговариваются. При публикации бесед, интервью, анкет и тому подобных материалов вводные и заключительные фразы собеседников Фаворского или редакции, если в них нет необходимости для понимания текста, опущены без специальных обозначений.

В Содержании, Примечаниях и научном аппарате заголовки текстов, не имеющих авторского названия, заключены в квадратные скобки. Если квадратными скобками отмечен завыченный текст, это означает, что в качестве названия использована фраза из данной работы Фаворского. Дата написания помещается в конце публикуемого текста. Даты, установленные составителями, заключены в квадратные скобки.

Сокращенные автором слова раскрываются в квадратных скобках. Сокращения типа — т.е., т.к. — раскрываются без специального обозначения.

Все ранее публиковавшиеся материалы вновь сверены с рукописями, если таковые обнаружены. Исправлены опечатки, неточности в датах и цитатах; цитаты, как правило, даются по последним изданиям.

Д.Чебанова

Часть первая

Теория композиции

[О пространстве в живописи]
Из дипломной работы
«Джотто и его предшественники»

Публикуется впервые. Рукопись, по которой печатается текст в настоящем издании, находится в Центральном государственном архиве г. Москвы (ф. 418, оп. 513, ед. хр. 8934). Частично она написана рукой самого Фаворского (II глава и часть III главы), частично — рукой его жены, М. В. Фаворской (I и начало III главы). На титульном листе рукописи стоит число ее приема деканом: 1 апреля 1913 года, по которому датируется работа, а также значится: «Признаю работу [студент]та Вл.Фаворского весьма удовлетворительной. Проф. В.Мальмберг». Еще одна рукопись (автограф), незначительно отличающаяся от первой, представленной Фаворским к защите, и черновики к ней хранятся в архиве семьи В.А.Фаворского, Москва*.

Интерес Фаворского к Джотто и другим мастерам раннего итальянского Возрождения возникает еще в годы учения в академии Ш.Холлоши, в 1906—1907 годах. В 1906—1908 годах Фаворский совершил три поездки по Италии, где, как он писал позднее, был «очарован Джотто и вообще ранними итальянцами». В 1913 году, окончивая искусствоведческое отделение историко-филологического факультета Московского университета, Фаворский пишет «кандидатское сочинение» на тему «Джотто и его предшественники», вновь возвращаясь к заинтересовавшему его периоду истории искусства. Основная задача работы — утверждение «высокой культуры» изображения пространства в средневековой живописи, в частности — римской и тосканской школ, которые, по мнению Фаворского, оказали непосредственное влияние на стилевые особенности искусства Джотто. Анализ этих проблем посвящены II и III главы работы. Публикуемый отрывок является первой главой диплома — «Вступлением», в котором Фаворский впервые формулирует общие принципы своего подхода к живописи как *изобразительному* искусству: определяет пространство как «главный объект живописи» и исследует различные методы его изображения. Работа представляет интерес также с точки зрения отношения Фаворского к идеям, изложенным в трудах немецкого скульптора и теоретика искусства Адольфа Гильдебранда, перевод основных трудов которого был осуществлен Фаворским совместно с Н.Б.Розенфельдом в том же 1913 году (*А.Гильдебранд. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., Мусагет, 1914. Вступительная статья Н.Б.Розенфельда и В.А.Фаворского*).

*Вариант «Предисловия» к дипломной работе
«Джотто и его предшественники»*

Публикуется впервые. Автограф, по которому публикуется текст в настоящем издании, и черновик к нему хранятся в архиве В.А.Фаворского. Написано в 1913 году.

* Далее для краткости местонахождение рукописей, принадлежащих семье художника, будет обозначаться: архив В.А.Фаворского.

Об изобразительности в живописи

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Рукопись не датирована. По характеру освещения затронутых в ней вопросов может быть отнесена к 1913—1915 годам.

Статья не завершена; часть, посвященная анализу восприятия, сохранилась не полностью. Заключительные абзацы этой части в настоящей публикации выпущены (примеры различного восприятия предмета в зависимости от положения человека в пространстве, «поля зрения» — примеры, которые будут неоднократно рассматриваться более подробно в последующих работах Фаворского).

О египетской архитектуре

[Из лекций о египетском искусстве]

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского, последние страницы рукописи утеряны. Автограф включает тексты трех лекций: вводной, затем «О египетской архитектуре» и лекции о живописи и рельефе. В настоящем издании публикуется только вторая лекция.

Судя по ссылкам в тексте (см. в публикуемой лекции), лекции о египетском искусстве читались параллельно или опирались на уже прочитанный теоретический курс, в котором выяснялось общее в методах изображения, присущих различным видам изобразительного искусства, определялся характер изобразительных поверхностей и т.п. В «Лекциях по теории композиции» (1921—1922) — следующей работе Фаворского — произошло слияние общетеоретического и исторического аспектов анализа художественной формы. Однако уже в лекциях о египетском искусстве потребность Фаворского в таком подходе достаточно остро выражается в ряде теоретических отступлений, прерывающих анализ конкретных произведений искусства. Эта ненайденность формы изложения позволяет рассматривать лекции о египетском искусстве как начальный этап работы Фаворского над курсом «Теория композиции».

В пользу этого предположения говорит и ряд частных, сравнительно с изложенным, соображений, например, в «Лекциях по теории композиции» понятие *плоского* изображения, которым в лекциях по египетскому искусству оперирует автор, принципиально исключается «как невозможное», заменяясь *плоскостным*. Сказанное позволяет датировать эти лекции 1919 г.

Периодизация истории Древнего Египта, приведенная Фаворским по книге французского исследователя А. Морэ «Во времена фараонов» (М., 1913), в настоящее время устарела.

Лекции по теории композиции

Публикуются впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Текст лекций записан Фаворским в двух больших конторских книгах, первая из которых содержит 1—14 лекции (она не датирована), вторая 15—18 лекции. На титульном листе второй книги рукой Фаворского написано:

Лекции по Теории

Композиции

(читанные на Графическом факультете

ВХУТЕМАСа).

Книга II.

начата 25 ноября 1922 года

Следовательно, запись «Лекций по теории композиции» была завершена Фаворским в 1922 году. Верхняя дата, то есть начало написания курса, определяется условно — по упоминанию в первой лекции курса П.А.Флоренского

(см. на с. 78 настоящего издания). Флоренский был зачислен во Вхутемас 1 августа 1921 года и с сентября 1921/22 учебного года начал читать свой курс «Анализ перспективы». Курсы «Теория композиции» Фаворского и «Анализ перспективы» Флоренского начали читаться одновременно, читались параллельно и на одном (графическом) факультете, отсюда понятна отсылка Фаворского на курс Флоренского в первой же лекции. Отсюда же ясно, что Фаворский впервые прочел целиком свой курс «Теория композиции» на протяжении сентября 1921 — мая 1922 года. Запись же «Лекций по теории композиции» была завершена, как это явствует из датировки самого Фаворского, к концу 1922 года. То есть записывание курса, казалось бы, отставало от его прочтения. Однако можно предположить, что это не так, что запись лекций велась Фаворским параллельно с чтением курса, и запись эта велась не в книгах, а каждая лекция перед ее прочтением записывалась на отдельных листах и весь курс был написан Фаворским на протяжении 1921/22 учебного года. Это подтверждается воспоминаниями самого Фаворского (см. ниже), а также наличием дубликата 15-й лекции, которая существует в двух экземплярах — записанная на отдельных листах и переписанная (почти дословно) в «Книгу II», с нее и начинается эта книга. 12-я и 13-я лекции также записаны на отдельных листах и вложены в первую книгу, для них оставлены чистые страницы после 11-й лекции, но они так и не были переписаны. Курс «Теория композиции» был одногодичный. Это явствует из документов Вхутемаса, об этом есть свидетельство и самого Фаворского. Запись каждой лекции в книгах он начинал с новой страницы, возле заголовка 8-й лекции рукой Фаворского написано: «*после рождественских каникул*», то есть до Нового года он прочел семь лекций своего курса. Следовательно, начиная в ноябре 1922 года (то есть в следующем учебном году) переписывать 15-ю лекцию во вторую книгу, Фаворский не мог в это же время читать ее студентам. И, наконец, на титульном листе «Книги II» он обозначил: «Лекции... *читанные* (курсив наш.— Д.Ч.) на Графическом факультете», значит он записывал в книги (с точностью можно сказать — в «Книгу II») уже прочитанный (в прошлом учебном году) курс. Таким образом, можно предположить, что «Лекции по теории композиции» были впервые прочитаны и записаны Фаворским на протяжении 1921/22 учебного года, а переписка их в книги была завершена уже в конце 1922 года.

Возникновение замысла курса связано, по-видимому, с 1919 годом, так как, будучи «мастером-ассистентом» по живописи и рисунку во Вторых Свободных художественных мастерских (Свомас) в Москве (декабрь 1918 — июнь 1919), Фаворский впервые столкнулся с необходимостью преподнесения студентам материалов по истории искусства. В беседе с Е.Б.Муриной (1962) Фаворский вспоминал, что лекции писались им по мере того, как читался курс, чаще всего — по дороге в Сергиев Посад (ныне Загорск), где жила семья художника и куда он регулярно ездил в свободное от занятий во Вхутемасе время. Ученики Фаворского рассказывают, что свои лекции он читал по написанному тексту.

«Лекции по теории композиции» создавались Фаворским как общетеоретический курс по композиции для студентов графического факультета Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас, с 1927 года — Вхутеин). Первое упоминание о курсе содержится в «Отчете о состоянии Графического факультета...», составленном 23 ноября 1921 года (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, л. 18), где он назван в числе теоретических курсов как «композиция». Однако уже в утвержденном «Учебном плане Графического факультета» на 1921/22 учебный год, датированном 2 января 1922 года (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, л. 16), курс Фаворского впервые назван «Теория композиции». Таким образом, начиная с 1921/22 учебного года курс Фаворского

обретает точное название, которое и сохраняется во всех программах периода Вхутемаса-Вхутеина.

Фаворский начал читать свой курс на графическом факультете, но уже в 1923/24 учебном году курс ведется и для студентов монументального отделения живописного факультета (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, л. 153). 13 марта 1925 года курс «Теория композиции» был утвержден Научно-художественной секцией ГУС как факультативный для всех отделений живописного факультета (ЦГА РСФСР, ф. 298, оп. 1, ед. хр. 118, л. 122). По-видимому, с этого же года он был введен и в программу скульптурного факультета (см. «Методическую записку к курсу «Теория композиции», публикуемую в настоящем издании). Летом-осенью 1926 года Фаворский разработал программу курса теории композиции для студентов художников по текстилю (см. «Методическую записку... № 2», публикуемую в настоящем издании).

«Лекции по теории композиции» созданы исходя из требований преподавания на графическом факультете. Как указывает Фаворский, курс *«касался главным образом принципов плоскостного изображения», «роли композиции в изображении на плоскости»*. В дальнейшем, в связи с подключением студентов живописного и скульптурного факультетов, курс был *«пополнен в сторону объемных дисциплин и большего внимания к вопросам цвета»*. По-видимому, это «пополнение» выразилось прежде всего во введении в курс соответствующих примеров из истории искусств, анализ которых должен был проиллюстрировать те или иные закономерности формообразования. На полях рукописи «Лекций по теории композиции» содержатся карандашные пометки: *«пример», «примеры»* и т.п., сделанные позднее написания текста. Возможно, они отражают работу Фаворского над «специальным уклоном» лекций. Установить характер примеров не удалось.

«Лекции по теории композиции» читались на втором курсе основного отделения Вхутемаса, на котором происходила «широкая специализация», то есть специализация по факультетам. Помимо задачи «дать общее образование по теории композиции», они должны были «теоретически подвести студента к специальной композиции» («Методическая записка... № 2»). Таким курсом «специальной композиции», например, для графического факультета, был курс «Теория графики» (см. «Программу» этого курса в прим. к статье «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» — с. 531—532 настоящего издания), который читался Фаворским уже на III курсе, то есть в период «узкой специализации» внутри избранного студентом факультета.

С 1926/27 учебного года, в связи с сокращением программы основного отделения до одного года и передачей второго курса отделения в ведение специальных факультетов, происходит перегруппировка программ основного отделения и специальных факультетов. В это время намечается тенденция к переводу общетеоретических дисциплин на старшие курсы. Судя по сохранившимся программам, лишь на графическом факультете «Теория композиции» оставалась среди дисциплин второго курса до 1930 года включительно, то есть до года расформирования Вхутеина.

18 февраля 1927 года Научно-учебное бюро (НУБ) при правлении Вхутемаса постановило: «Курс по теории композиции выделить в общевузовскую кафедру, порученную В.А.Фаворскому...» (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 210, л. 38). Таким образом, к 1927 году было закреплено то цементирующее значение, которое приобрел курс «Теория композиции» как единая теоретико-методическая база системы преподавания художественных дисциплин на всех факультетах вуза. И это глубоко закономерно. В «Основах построения ВХУТЕМАСа как ВУЗа» читаем: «Обучение в ВУЗе строится: от общего художественно-пластического образования, через специальное художественное и профессиональное образование» (ЦГА РСФСР, ф. 2307, оп. 4, ед. хр.

56, л. 61). Теоретической основой этого «общего художественно-пластического образования» и явился курс Фаворского «Теория композиции», который читался на основном отделении — фундаменте всей системы преподавания во Вхутемасе. Но и самые «Основы построения ВХУТЕМАСа как ВУЗа» не были механически связаны с теоретическими построениями Фаворского, напротив, они были выработаны при непосредственном участии и под определяющим влиянием Фаворского. Об этом свидетельствует целый ряд документов. 27 марта 1923 года Главпрофобр утверждает состав временного правления Вхутемаса, ректором назначен Фаворский (ЦГА РСФСР, ф. 1565, оп. 9, ед. хр. 371, л. 182) с целью «организации работ по выработке учебного плана и детальной проработке преподаваемых дисциплин» (там же, л. 156). В апреле-мае 1923 года новое правление разрабатывает «Основы построения ВХУТЕМАСа как ВУЗа», первые же строки которых свидетельствуют о стремлении авторов к созданию единой *системы* преподавания, основанной на «объективных методах» художественного образования:

«Правильная работа ВУЗа возможна при условии единого для всех специальных факультетов принципиального их построения.

Индивидуально-воспитательные методы обучения должны быть обязательно заменены объективными методами *образования*.

Необходимо уделить особое внимание аналитико-практическому методу изучения грамоты искусства: его свойствам, качествам, составным элементам и основам организации. [...]» (ЦГА РСФСР, ф. 2307, оп. 4, ед. хр. 56, л. 16).

Значение «Основ» как принципиально нового этапа в деле становления определяющих принципов профессионально-художественного образования поняли и оценили уже многие из современников их создания. А.В.Бакушинский, ознакомившись с «Основами построения ВХУТЕМАСа как ВУЗа» констатирует: «[...] В них особенно ценны реальный учет всех ошибок и положительных достижений ближайших лет, стремление все это органически претворить и наладить твердо дело высшего художественного образования [...]» (29 июня 1923 года. ЦГА РСФСР, ф. 298, оп. 1, ед. хр. 115, лл. 44а-45). 23 октября 1923 года А.В.Луначарский писал в «Резолюции по вопросу о программе ВХУТЕМАСа»: «Внимательно разобравшись в материале, представленном мне письменно и устно, прихожу к выводу, что [...] можно признать вполне удовлетворительным тот общий план организации ВХУТЕМАСа и ту основную программу, которые представлены нынешним Правлением. [...] Настоящую резолюцию [...] прошу принять к руководству. Нарком просвещения А.Луначарский» (там же, л. 114).

Отчитываясь о работе нового правления за период с марта 1923 по сентябрь 1924 года, член правления, профессор архитектурного факультета Н.В.Докучаев писал:

«Когда мы приступили к работе, положение ВХУТЕМАСа было весьма печально. Не было совершенно единой четкой программы. На каждом факультете было свое направление, своя структура, и работа их едва выходила из программы среднего учебного заведения.

Новое Правление положило за основу выработку строгой программы. Были выдвинуты «Основные положения» * и предложено профессуре принять участие в составлении программ, но никто не откликнулся на наш призыв, так как все были в отпуску и потому, хотя мы и не были компетентны по всем вопросам, пришлось самим составить основную программу, которую и отправили на утверждение в Профобр, затем в ГУС, где она вызвала ряд дискуссий. [...] Здесь выяснилось взаимное непонимание: нас упрекали в отсебятине, но мы знали, что наши «Основы» правильны и потому жестко добивались своего.

* То есть «Основы построения Вхутемаса как вуза» (Прим. Д.Ч.).

Лишь после долгих дебатов наша программа была принята [...] От профессуры требовалось твердое знание нашего метода, но подходящих профессоров оказалось мало и с трудом были отобраны более или менее подходящие профессора. Работа началась с большим неудовольствием, она отзывалась схоластикой; необходимо было пополнить программу. Художественная школа никогда не имела строгой программы, и потому было трудно требовать от профессоров писать программу, но, благодаря настойчивости, мы добились программ, имеющих ясную цель, по всем факультетам. [...]» (ЦГА РСФСР, ф. 1565, оп. 9, ед. хр. 375, лл. 11—12).

Такова в общих чертах история создания и утверждения новой структуры Вхутемаса. В нее включены лишь некоторые материалы и документы, связанные с деятельностью Фаворского как ректора. И характерно, что именно эти документы раскрывают наиболее принципиальные моменты в истории реорганизации Вхутемаса. С уверенностью можно утверждать, что в координировании учебных планов всех факультетов — в распределении дисциплин по курсам, их увязке с основным отделением, в подчинении учебного плана каждого факультета единому строгому принципу, определяющему всю учебную программу мастерских — Фаворский принимал самое деятельное участие. Строгая внутренняя логика «Основ» и ясная последовательность их реализации в учебных планах центров и факультетов заставляют предполагать в их создании влияние отдельной личности, обладавшей тремя определяющими в данном случае качествами — опытом педагогической работы, знанием и активным признанием основных достижений современной теоретической и художественной мысли и, наконец, способностью к синтезирующе-конструктивному и одновременно аналитическому мышлению. Из четырех членов временного правления — Н.В.Докучаев, А.Ф.Лолейт, В.А.Фаворский и А.В.Шевченко — сама собой выделяется именно личность Фаворского.

Помимо этих общих соображений существует и прямое указание на определяющую роль деятельности Фаворского в период реорганизации Вхутемаса 1923 года. В ноябре 1923 года, после утверждения новой структуры и программ, правление Вхутемаса обращается в Главпрофобр с просьбой о «пополнении его состава, в частности, замене Ректора, что он был бы не прочь сложить все свои обязанности, чтобы получить больше времени для чисто научной работы» (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 71, л. 301). Главпрофобр оставляет без ответа просьбу о пополнении, но предлагает новую кандидатуру на пост ректора. 23 ноября 1923 года состоялось заседание правления Вхутемаса по этому вопросу.

«[...] После короткого обмена мнений установлено полное единомыслие Членов Правления, что в данном случае в постановке вопроса возможна лишь такая альтернатива:

а) или новые программы и все положения Основного Отделения признаются настолько прочно и определенно установившимися, что ведение дела может быть поручено любому составу Правления без риска, что от этого пострадает существо дела, а следовательно возможно и назначение выборов нового состава Правления в нормальном порядке;

б) или для проведения в жизнь новых программ необходима еще энергичная работа, от результатов которой к концу учебного года будет зависеть, будут ли новые программы и самое положение об Основном Отделении сохранены и на будущее время, или в них придется внести коренные изменения, согласно результатам годичного опыта их применения. В последнем случае, конечно, смена Ректора абсолютно недопустима, и, наоборот, необходимо разгрузить его от груды мелочей хозяйственного характера по управлению, чтобы дать ему возможность всецело посвятить свои силы проведению в жизнь программы, *выработанной под его руководством* (курсив наш.— Д.Ч.). Та-

кая разгрузка требует доведения Правления до полного состава, причем необходимо введение хозяйственника, который мог бы посвятить хозяйству Вхутемаса все свое время.

Так как в действительности положение дела, как известно Главпрофобру, соответствует этой последней постановке вопроса, то очевидно нельзя признать возбуждения при настоящих условиях вопроса о замене Ректора другим лицом [...]» (Там же).

Таким образом, определяющая роль идей и личности Фаворского в формировании новой структуры и методов преподавания во Вхутемасе — несомненна. Но существенно и обратное влияние — педагогическая деятельность Фаворского, в свою очередь, существенно воздействовала на его теоретические построения. Об этом свидетельствует уже тот факт, что его основные теоретические работы были вызваны к жизни практическими задачами педагогики. Во всяком случае очевидно, что педагогическая система Фаворского не может быть понята в отрыве от его теоретических трудов, как и наоборот — искусствоведческие исследования Фаворского оказали определяющее влияние на основные принципы и методы его педагогики. Все эти и другие вопросы еще предстоит и поставить, и разрешить. Пока же, публикуя теоретическое наследие мастера, важно констатировать, что курс «Теория композиции» не был чем-то статичным, как и система преподавания Фаворского — оказалась гибким, чутким инструментом, не знающим догматической окостенелости. Общеизвестно, что вся история Вхутемаса-Вхутеина — это история постоянных реформ и преобразований. И это естественно — накопленный опыт преподавания нуждался в осмыслении и систематизации. Как показывают приведенные и многие другие документы и материалы, которые не включены в книгу из-за ограниченного объема настоящего издания, далеко не случайно, что расцвет Вхутемаса — 1923/24—1925/26 учебные годы — совпадает по времени с периодом ректорства Фаворского. Это своеобразный пик в истории вуза. Перенасыщенный раствор исканий художественной практики, искусствоведческой мысли и педагогического опыта 1910—1920-х годов породил «кристалл» — новую систему. Этому «кристаллу» еще суждено было расти и определяться в своих конкретных формах и свойствах, но главное произошло: новая форма — система преподавания, сконцентрировавшая в себе и вобравшая в себя искания предшествующих лет, — родилась. Можно и должно говорить о многих позитивных моментах, участвовавших в ее возникновении и изменениях в предшествовавшие и в последующие годы. Но не менее важно увидеть и зафиксировать этот момент синтеза, момент ее образования, чтобы понять, к чему шли искания, что усваивалось этой новой формой для дальнейшего роста ее и что оказалось ненужным и вредным, выпало на дно как бесполезный осадок. Изучение теоретического наследия Фаворского показывает, что для него самого эта новая форма преподавания, этот «кристалл», достигает полноты развития лишь спустя годы после создания «Лекций по теории композиции».

С. 78. «И если, как мы слышали на лекции Флоренского, ...» — Павел Александрович Флоренский (1882—1943) — «[...] религиозный философ, ученый с энциклопедической широтой интересов: математик, физик, искусствовед, филолог, историк и инженер» («Философская энциклопедия», М., 1971, т. 5). С 1921 года в качестве профессора Вхутемаса Флоренский читал курс «Анализ пространственных форм» (или «Анализ перспективы»). В 1924 году на основании лекций, читавшихся во Вхутемасе, Флоренский подготовил к печати труд «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях», который остался неизданным. (Отрывок из этой работы — «Закон иллюзии», опубликован в Ученых записках Тартуского государственного университета.— Труды по знаковым системам, V, вып. 284, Тарту,

1971.) Взаимоотношения Фаворского и Флоренского не ограничивались стенами Вхутемаса, знакомство их произошло в начале лета 1920 года в Сергиевом Посаде, о чем свидетельствуют «Воспоминания» жены художника, Марии Владимировны Фаворской (хранятся в архиве семьи В.А.Фаворского). Можно предположить, что приглашение Флоренского во Вхутемас произошло по инициативе Фаворского, показательно в этом смысле, что Флоренский был приглашен именно на графический факультет.

На протяжении своего курса Фаворский трижды (с. 78, 138, 139) ссылается на положения, изложенные в лекциях Флоренского, каждый раз в связи с анализом особенностей линейной перспективы.

Основные положения о природе прямой и обратной перспективы изложены Флоренским в статье «Обратная перспектива» (1919), впервые напечатанной в Ученых записках Тартуского государственного университета (Труды по знаковым системам, III, вып. 198, Тарту, 1967). В послесловии (1924) к этой работе, определяя тему своего курса, Флоренский писал: «[...] Вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, — в миропонимании вообще. [...] Этот вопрос — пространство в изобразительном искусстве — [...] и составляет предмет [...] моих лекций по анализу перспективы [...]». Аналогичное определение значения проблемы пространства в искусстве дает Фаворский уже в своей дипломной работе «Джотто и его предшественники» (1913): «Пространство, несомненно, является главным объектом живописи...».

Общность исходной посылки приводит исследователей к единству и в оценке линейной перспективы как метода изображения пространства. Она рассматривается как явление историческое, связанное с определенным миропредставлением, а потому не могущее претендовать на единственно верное, «правильное» отражение реальности. Анализируя линейную перспективу, Флоренский приходит к выводу, что изображение, подчиненное ее законам, связано с полной неподвижностью как самого художника, так и с неизменностью и неподвижностью мира в его представлении. Момент движения-времени исключается пассивным зрительным восприятием, характерным для такого художника, а потому «перспективная картина мира, — по Флоренскому, даже — не есть факт восприятия, а лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений». Указывая на неорганичность перспективного видения, Флоренский писал: «Историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой *психо-физиологии*, а о *насильственном перевоспитании этой психо-физиологии в смысле отвлеченных* требований нового миропонимания [...]» (с. 395). Флоренский находит ложным сам характер такого миропредставления и, будучи логичным, приходит к отрицанию связанного с ним искусства Возрождения. Фаворский разделяет убеждение Флоренского относительно природы метода линейной перспективы, считая изображение, построенное по законам прямой перспективы, лишь «механически иллюзорным воспроизведением пространства». Однако пристальное изучение искусства Возрождения приводит его к выявлению двойственности перспективного метода в эту эпоху, который «лишь отчасти рационалистичен», включая в себя и момент интуиции. Человек, человеческая фигура как единица пространства несет в себе ту его типизацию, которая позволяет мастерам Возрождения прийти к новой цельности художественного видения (см. 15-ю лекцию курса). Как теоретик и историк искусства Фаворский анализирует природу этой новой цельности, включает ее в логику общего процесса художественного формообразования, обусловленного меняющимися в каждую данную эпоху представлениями человека о мире. Таким образом, отношение Фаворского к искусству Возрождения гораздо более диалектично, чем у Фло-

ренского, который, не принимая как философ и человек «нового миропонимания» эпохи Ренессанса, пришедшего на смену представлениям о мире, сформировавшимся в средние века, считал и искусство средневековья неизмеримо более высоким достижением человеческого духа и, что не менее важно для Флоренского, — органически выражающим духовную природу человека.

Идеи и личность Флоренского оказали, по-видимому, определенное влияние на воззрения Фаворского, но, как нам кажется, скорее в плане самоопределения Фаворского как теоретика и художника. Существовало, очевидно, и обратное влияние. Однако вопрос этот совершенно не изучен, так как основные искусствоведческие труды как Флоренского, так и Фаворского не были доступны исследователям. Предпринятое издание теоретического наследия Фаворского и начавшаяся публикация искусствоведческих трудов Флоренского позволят со временем осветить характер этого взаимовлияния, по-видимому, плодотворного для обоих исследователей.

С. 103. «(Пример: метод работы Микеланджело над статуей «Давида»)». — Фаворский много раз возвращается к этому примеру, поэтому ниже приводится отрывок из «Жизнеописания Микеланджело Буонарроти флорентинца, живописца, скульптора и архитектора», рассказанного Джорджо Вазари в его «Жизнеописании наиболее знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих» (М., 1971, т. 5, с. 302—303). Описание Вазари касается работы Микеланджело над фигурами «Пленников», однако существовала легенда, что впервые такой метод Микеланджело применил, высекая фигуру «Давида». «[...] Четыре же незаконченных Пленника могут указать верный способ высекать из мрамора фигуры, не повреждая камень. А способ этот таков: если взять фигуру из воска или какого-либо другого твердого материала и положить ее в сосуд с водой, и так как вода по своей природе обладает поверхностью гладкой и ровной, то, если приподнимать над ней равномерно и мало-помалу названную фигуру, обнаруживаться будут сначала более выпуклые части фигуры, а глубина ее, то есть более низкие ее части, будут еще оставаться закрытыми, пока она таким образом не откроется целиком. Подобным же образом мраморные фигуры должны обрабатываться резцом; постепенно и более плоские; мы видим, что этот способ применял Микеланджело для вышеназванных Пленников [...]».

С. 113. «Но если мы зададимся целью изобразить светотень и возьмем для этого краску, карандаш или уголь...» — К этому вопросу Фаворский вновь возвращается в «Лекции о рисунке» (1946), публикуемой в настоящем издании.

С. 117. «Но об этом — в свое время.» — Специальному рассмотрению особенностей черно-белого языка гравюры посвящен курс Фаворского «Теория графики» (см. «Программу» этого курса в прим. к статье «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» — на с. 531—532 настоящего издания).

С. 148. «Пояснить разницу отношений в древности и теперь могло бы раскрытие содержания возгласа: «как живой» ...» — Фаворский обращается к вопросу, позднее специально им рассмотренному в статье «Магический реализм» (1962), публикуемой в настоящем издании.

С. 155. Содержание 13-й и 14-й лекций в автографе не обозначено. Первая из них продолжает прошлую тему — о различных функциональных поверхностях, рассматривая три типа поверхностей: замкнутые двигательные поверхности, двигательнo-зрительные и зрительные поверхности. В 14-й лекции (с. 161) речь идет об изменениях в методе перспективного изображения; о непрерывности, одновременности и о моменте иррациональности в композиционном изображении пространства; о причине возникновения перспективного изображения и его качествах.

С. 195. «...два очень интересных вывода, которыми мы займемся в дальней-

шем». — Можно предположить, что по крайней мере еще одна лекция курса осталась незаписанной Фаворским.

*Методическая записка
к курсу «Теория композиции»*

Опубликована под тем же названием в 1930 году отдельной брошюрой (М., издательство ВХТИ, тираж 50 экз.). Автограф не обнаружен. Машинопись хранится в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 4, ед. хр. 47, лл. 13—15. В настоящем издании текст печатается по машинописи с небольшими сокращениями.

Написана не ранее 1924 и не позднее марта 1925 года, так как 13 марта 1925 года курс «Теория композиции» был утвержден к чтению на живописном факультете (см. прим. к «Лекциям по теории композиции» на с. 516 настоящего издания).

Методическая записка к курсу «Теория композиции» представляет исключительный интерес как единственная работа Фаворского, специально посвященная им вопросу раскрытия и обоснования своего исследовательского метода. В черновом варианте рукописи (машинопись, архив В.А.Фаворского) пятый абзац текста кончается словами: «Но мне кажется, что теперь можно говорить о том, что нет отгорожения одной области искусства по материалу от другой и нет ничего в искусстве, что бы было нематериально, поэтому можно говорить о форме мысли и внутренних ощущений и чувствований. Формы ведь могут отличаться одна от другой своей материальностью, большей или меньшей конкретностью по материалу, и, следовательно, могут быть формы очень отвлеченные по материалу. Получая заказ, получив какую-либо тему, выраженную словесно, я должен понять ее как форму — иначе, что с ней делать; но точно так же и с каким-либо материалом или с какой-либо поверхностью — ее форматом и другими качествами».

Список литературы, указанный Фаворским, включает работы немецких исследователей:

1. *В. Гаузенштейн*. Искусство и общество. М., 1923. Другие работы этого автора, переведенные на русский язык: Искусство рококо. М., 1914; Нагота в искусстве, М., 1914; Опыт социологии изобразительного искусства. [М.], 1924.

2. *А. Гильдебранд*. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 1914. Перевод и вступит. статья Н.Б.Розенфельда и В.А.Фаворского.

3. *Г. Вельфлин*. Истолкование искусства. М., 1922.

4. *К. Фоль*. Опыт сравнительного изучения картин. М., 1916; перевод В.А.Фаворского и Н.Б.Розенфельда.

5. *W. Worringer*. Abstraction und Einfüllung. Munchen, 1911 (1. Auflage); München, 1921 (2. Auflage).

*Методическая записка
[к курсу «Теория композиции»] № 2*

Публикуется впервые. Автограф не обнаружен. В архиве В.А.Фаворского находится машинопись, озаглавленная «Программа по Теории композиции. Методическая записка № 2», по которой и публикуется текст в настоящем издании.

Методические записки, как показывает изучение архивов Вхутемаса, создавались ведущими профессорами факультетов как общие теоретические и методические пояснения к программе той или иной дисциплины. Программы и их методические обоснования рассматривались и утверждались в предметных и методических комиссиях факультетов и на специальных заседа-

ниях правления Вхутемаса, после чего поступали в Художественно-методическую комиссию при Главпрофобре, а затем окончательно утверждались в подсекции изобразительных искусств Научно-художественной секции ГУС. Методические записки к учебным планам и программам играли особую роль. Как правило, их содержание не ограничивается простым разъяснением той или иной программы, но прежде всего в них определяется характер соотношения методики преподавания данной дисциплины с общей системой преподавания во Вхутемасе и уясняются специфические особенности данного предмета во взаимоотношении с ведущими на том или ином факультете дисциплинами. Методические записки Фаворского — «Общие положения Плоскостно-Цветового центра Основного Отделения» (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, лл. 124—126), к курсу теории композиции и др. — свидетельствуют о стремлении автора прежде всего определить теоретические предпосылки постановки обучения по данной дисциплине, которые диктуют и особый метод ее преподавания.

Вместе с тем методические пособия позволяют проследить определенную эволюцию в системе преподавания самого Фаворского. Сравнительно с 1921—1925 годами изменилась структура преподавания курса «Теория композиции». Ее основная особенность — соединение в пределах одного курса теоретических и практически-лабораторных занятий — явление, которое находит свое объяснение в изменениях методики преподавания во Вхутемасе, которые связаны с его очередной реформой: с 1926/27 учебного года курс обучения на основном отделении был сокращен до одного года. 4 октября 1926 года на специальном заседании Научно-учебного бюро (НУБ) при правлении Вхутемаса были разработаны методические рекомендации для программ по кафедре художественной композиции текстильного факультета (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 210, л. 15). По-видимому, вскоре после этого заседания и была разработана Фаворским новая программа курса «Теория композиции», отражающая изменения в структуре Вхутемаса и «специальный уклон» для студентов-художников по текстилю. Из нее явствует, что на курс общей композиции было отведено 30 часов, из которых две трети Фаворский предназначал для лекций и одну треть — для лабораторных занятий. Позднее, оценивая смысл группировки смежных теоретических и практических курсов, Фаворский писал, что она вела «к большей методичности, объективности и содержательности» преподавания дисциплин.

Об изобразительных поверхностях

Публикуется впервые. Автограф и машинопись находятся в архиве В.А.Фаворского. Оба экземпляра текста сохранились не полностью: рукопись — до четвертого пункта раздела «Двигательно-зрительная изобразительная поверхность», машинопись включает сохранившуюся часть рукописи и текст этого пункта. Соответственно в настоящем издании до пункта четвертого текст публикуется по рукописи, пункт четвертый — по машинописи; рисунок 1 — по рукописи, рисунки 2 и 3 — по машинописи. Текст Фаворского, по-видимому, включал еще один раздел — о зрительной поверхности. Рукопись и машинопись не датированы. Время их написания может быть приблизительно определено второй половиной 1920-х годов.

Настоящий текст является учебным пособием к курсу по теории композиции. Трудность восприятия на слух сложного теоретического материала, отсутствие специальной литературы по вопросам композиции побудили Фаворского создать ряд методических пособий для студентов, в которых он в тезисной форме излагал ключевые моменты своей теории. В левом верхнем углу рукописи пометка: «20 экз.». Такие пособия тиражировались и раздавались бригадам студентов на время подготовки к экзамену.

В архиве В.А.Фаворского сохранился также автограф незаконченного списка вопросов к экзамену по теории композиции:

1. *Перечислите типы изобразительных поверхностей и их изобразительные свойства.*

2. *Как влияет материальная форма изобразительной поверхности на метод изображения. Перечислите различные типы (в частности, массивность и не массивность).*

3. *Роль рамы в изображении и типы рамы.*

4. *Различия объемной и зрительной оси.*

5. *О смысловом и изобразительном масштабе. Где и как тот и другой проявляются.*

Сравнение методических пособий (данного и следующего текстов), публикуемых в настоящей части сборника, с изложением аналогичных проблем в «Лекциях по теории композиции» показывает, что на протяжении 20-х годов Фаворский постоянно работал над уточнением отдельных понятий, над систематизацией своей теории, и позволяет понять, в каком направлении шли эти поиски.

Схема взаимоотношений конструктивного и композиционного.

Определение понятий «конструкция» и «композиция»

Публикуется впервые. Автограф находится в архиве В.А.Фаворского. Средняя часть рукописи утеряна. Рукопись не датирована; как и предыдущая, может быть отнесена ко второй половине 1920-х годов.

Наряду с пособием «Об изобразительных поверхностях» настоящая «Схема» является, по-видимому, методической разработкой к курсу по теории композиции (см. прим. к тексту «Об изобразительных поверхностях» на с. 523 настоящего издания).

Приложение

[«О цвете и цветовых формах»]

Публикуется впервые. Запись Л.А.Казенина. Рукопись хранится в архиве семьи Л.А.Казенина, Москва. Автор, дата и тема — в рукописи не указаны. В тексте развиваются положения, выдвинутые Фаворским в заключительной, 18-й лекции курса «Теория композиции», поэтому ему дано то же название. Запись Казенина носит конспективный характер и включает рисунки, это позволяет предположить, что данный текст является конспектом лекции, сделанным непосредственно во время чтения лекции Фаворским в стенах Вхутемаса-Вхутеина, где в 1924—1929 годах учился Казенин. В таком случае запись может быть датирована второй половиной 1920-х годов. Текст публикуется в Приложении, поскольку он является, по-видимому, лишь пересказом мыслей Фаворского и не был им просмотрен.

Особый интерес рукописи Казенина придают содержащиеся в ней рисунки. Известно, что Фаворский сопровождал чтение своего курса по теории композиции рисунками на доске, показом диапозитивов, а также посещал вместе со своими слушателями музеи. Об этом свидетельствуют пометки и рисунки (чертежи, схемы) в тексте и на полях рукописи «Лекций по теории композиции». Об этом говорят и прямые разъяснения самим Фаворским его методики преподавания. «В курсе теоретические рассуждения перемежаются с показом репродукций живописных, графических и скульптурных произведений», — пишет Фаворский в «Методической записке к курсу «Теория композиции» (см. в настоящем издании). В опущенном при настоящей публикации абзаце этой «Методической записки» Фаворский непосредственно касается

и особенностей преподнесения материала студентам в лекции «О цвете и цветовых формах», жалуется на «неудобство», которое он испытывает «по линии живописи»: «Вопрос о цвете может решаться только перед оригиналами, и когда курс слушал один факультет, было возможно устраивать в необходимых случаях экскурсии в галереи, теперь же, при трех факультетах, это невозможно». Рисунки и примеры, содержащиеся в рукописи Казенина, позволяют думать, что текст «Лекций по теории композиции» в процессе его чтения перед конкретной аудиторией в значительной мере расширялся, и понять, каким образом высказанные автором положения затем уточнялись и пояснялись во время показа и анализа конкретных произведений искусства, чертежей и схем.

О композиции

Первая опубликованная работа В.А.Фаворского по теории композиции. Автограф двух первых разделов статьи находится в архиве В.А.Фаворского. Последний раздел — «Проблема мировоззрения в композиции», сохранился в списке, сделанном Л.А.Казениным (архив семьи Л.А.Казенина, Москва). Без раздела «Проблема мировоззрения в композиции» статья была опубликована в журнале «Искусство» (1933, № 1). Полностью впервые напечатана в журнале «Творчество» (1967, № 1—2), где воспроизведен текст публикации 1933 года и присоединен последний раздел по списку Л.А.Казенина. Рукопись не датирована. Можно предполагать (судя по дате публикации), она написана не позднее 1932 года (см. об этом подробнее в прим. к [О построении, теме и цели курса «Теория композиции»] на с. 526 настоящего издания). В архиве художника находится стенограмма доклада на ту же тему. Видимо, переработкой для печати этого доклада и является данная статья. В настоящем издании текст печатается по журналу «Творчество» с правкой: первых разделов — по рукописи, которая была обнаружена уже после второй публикации; последнего раздела — по списку Л.А.Казенина.

С. 218. «Я считаю методически неправильным противопоставление содержания форме». — Абзац, начинающийся с этих слов, при первой публикации статьи был вынесен в начало в качестве примечания.

[О построении, теме и цели курса «Теория композиции»]

Публикуется впервые. Из первой лекции курса «Теория композиции», прочитанной во Всероссийской Академии художеств 27 апреля 1934 года. Стенограмма лекции хранится в архиве АХ СССР (ф. 11, оп. 1, ед. хр. 15).

Весной 1934 года Фаворский начал читать курс «Теория композиции» в Ленинградской Академии художеств. В архиве Академии сохранилась стенограмма первых четырех лекций курса (последняя не полностью). Однако известно, что Фаворский прочел в Академии весь курс. 26 марта 1957 года, отвечая на письмо искусствоведа Ч.А.Кузенко, приславшей ему машинописную копию стенограммы, хранящейся в архиве Академии, Фаворский писал: «[...] Вы спрашиваете: читал ли я еще лекции? Да, читал. Дальше должна бы быть лекция о цвете, а дальше уже конкретное рассмотрение исторических формаций искусства, начиная с Египта и кончая Ренессансом, но, конечно, возможно, что они не записывались. [...]» (Публикуется впервые. Автограф письма принадлежит Ч.А.Кузенко, Ленинград).

Найти тексты остальных лекций пока не удалось.

Первая лекция, прочитанная 27 апреля 1934 года, начинается с рассмотрения основной темы и практической цели курса — эта часть лекции печатается в настоящем издании. Далее в этой лекции Фаворский определяет понятие

«искусство», анализирует зрение и формы организации времени в изображении, различные формы поверхности. Следующие три лекции: 16 мая — *«Роль материала в художественном изображении»*, 10 июня — *«О взаимоотношении моментов конструкции и композиции и о мировоззрении в искусстве»*, 11 июня — *«Графическая форма, изобразительная природа линии»*, — не включены в настоящий сборник, так как по существу изложенных в них положений не вносят принципиально нового в сравнении со статьёй *«О композиции»* (1932), публикуемой в настоящем издании.

Ниже приводится [План курса *«Теория композиции»*], который в основе своей совпадает с последовательностью изложения материала, приведенной Фаворским в письме к Кузенко, что свидетельствует о существенных изменениях в логике построения курса сравнительно с *«Лекциями по теории композиции»*, читавшимися в 20-е годы.

[План курса *«Теория композиции»*]

1. Введение. Проблема времени. 2. Проблема материала. 3. Проблема мировоззрения. 4. Теория графики. 5. Масса, объем. 6. Синтез искусств. Двигательно-осознательный метод изображения в скульптуре и на плоскости. 7. То же. 8. Методы рельефа. Двигательно-зрительный и зрительный. 9. То же. 10. Проблема цвета. 11. Методы рельефа в живописи. 12. То же. 13. Вопросы подобия и симметрии. 14. Абсурдные пределы симметрии. 15. Вопросы стиля. 16. Синтез искусств. 17. О реализме.

(Публикуется впервые. Автограф принадлежит А.Д.Чегодаеву, Москва. Автограф не датирован.)

Аналогичное расположение материала в данном плане и в статье *«О композиции»* (1932) позволяет предположить, что он был составлен не позднее 1932 года. Возможно, план писался для представления в Московский полиграфический институт, где в качестве профессора издательского факультета Фаворский читал лекции по теории композиции в 1930—1934 годах, однако не подлежит сомнению, что этим планом он руководствовался при чтении данного курса в Академии художеств в Ленинграде. В архиве А.Д.Чегодаева находится также *«Программа по теории композиции»* (автограф), в которой подробно изложено содержание первых пяти лекций по данному *«Плану»* и названа тема двух следующих лекций — шестой и седьмой. К сожалению, ограниченный объем данного сборника не позволяет воспроизвести эту *«Программу»*.

Сопоставление принципов изложения в лекциях 20-х и 30-х годов показывает, что если *«Лекции по теории композиции»* строились по принципу исторического развития форм видения и, соответственно, различных методов композиции, методов организации пространства и времени в изображении, то курс *«Теория композиции»* 30-х годов основывается на проблемном рассмотрении вопросов, возникающих в связи с композицией, объединенных общей темой — *«проблемой цельности изображения»*. Публикуемый отрывок из первой лекции, прочитанной Фаворским в Академии художеств, как раз и интересен как обоснование этого нового принципа систематизации материала. См. об этом также в прим. к статье *«Искусство тоже познает»* на с. 528—530 настоящего издания.

Эпизоды из истории искусств
(О выразительности художественной формы)

Статья впервые опубликована в журнале *«Декоративное искусство СССР»* (1963, № 8) под названием: *«О выразительности художественной формы»*. Журнальный текст воспроизведен в *«Книге о Владимире Фаворском»* (М., 1967). Запись, сделанная в октябре 1962 года М.В.Шаховской-Фаворской,

хранится в архиве В.А.Фаворского. В рукописи статья названа «Эпизоды из истории искусств». В настоящем издании текст печатается по рукописи, так как в опубликованном варианте в ряде случаев нарушен стиль автора.

Магический реализм

Статья впервые опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР» (1963, № 10) под названием «О магическом реализме»; журнальный текст воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967).

Запись сделана в ноябре 1962 года И.Г.Коровой и Е.В.Дервиз. «Тетрадь III». В настоящем издании статья печатается по рукописи, с учетом исправлений, внесенных Фаворским для журнальной публикации.

С. 228. «...пример Микеланджело. Говорят, что он, когда рубил «Давида»...» — См. прим. к «Лекциям по теории композиции» на с. 521 настоящего издания.

С. 229. «Интересно, что Пуссен, который упоминает ордеры...» — См.: Мастера искусств об искусстве. М., 1967, т. 3, с. 269—271.

О художественной правде

Статья впервые опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР» (1963, № 7); журнальный текст воспроизведен в кн.: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966) и в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967).

Запись сделана И.Г.Коровой. «Тетрадь III». Время написания определяется по расположению между датированными записями — началом 1963 года. В настоящем издании статья публикуется по рукописи, так как в журнальном варианте выпущены отдельные строчки и абзацы.

Время в искусстве

Статья опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР» (1965, № 2).

Запись сделана И.Г.Коровой и М.А.Рабиновичем. «Тетрадь III». В рукописи статья названа «О времени». Время написания определяется по расположению между датированными записями — мартом-апрелем 1963 года. В настоящем издании текст печатается по журналу с незначительными исправлениями по рукописи.

Содержание формы

Статья впервые опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР» (1965, № 1). С сокращениями журнальный текст воспроизведен в кн.: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). Запись сделана И.Г.Коровой 22 июня 1963 года. «Тетрадь IV». В настоящем издании текст печатается по журналу с некоторыми исправлениями по рукописи.

Об орнаменте

Интервью корреспонденту журнала «Декоративное искусство СССР» Л.Невлеру. Опубликовано в журнале «Декоративное искусство СССР» (1963, № 7). Отдельные абзацы статьи включены в кн.: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). Датируется по времени первой публикации — июлем 1963 года. В настоящем издании воспроизведен текст журнала с незначительными исправлениями.

О стиле

Публикуется впервые. Запись сделана И.Г.Коровой. «Тетрадь IV». Время написания определяется по расположению между датированными записями — сентябрем-октябрем 1963 года.

Вопросы, возникающие в связи с композицией

Статья впервые опубликована (с сокращениями) в журнале «Декоративное искусство СССР» (1965, № 7) под названием «О композиции». Полностью напечатана в кн.: *В.А.Фаворский*. О рисунке. О композиции (Фрунзе, 1966). Записана М.В.Шаховской-Фаворской, И.Г.Коровой, М.А.Рабиновичем. «Тетрадь IV». Запись датирована 21 декабря 1963 года. В «Тетради IV» находится также черновой вариант данной статьи (не окончен) под названием «О композиции» (запись, сделанная М.В.Шаховской-Фаворской, датирована 12 октября 1963 года).

В настоящем издании текст воспроизводится по журналу, вновь сверен с рукописью; однако введенное в журнале деление статьи на разделы с подзаголовками не сохраняется, так как статья носит вполне законченный характер и в них не нуждается. Сокращения касаются в основном примеров, уже приводившихся Фаворским ранее. Статье возвращено авторское название.

С. 245. «...если мы возьмем «Портрет Достоевского» — гравюру». — Фаворский говорит о портрете, который был им награвирован в 1929 году по заказу «Литературной энциклопедии» для статьи о Достоевском. — «Литературная энциклопедия». М., 1930, т. 3.

«А вот еще гравюра, еще портрет — «Кутузов». — Имеется в виду ксилография Фаворского «Михаил Кутузов» (1945) из серии «Великие русские полководцы».

С. 247. «Правда, Пуссен, ссылаясь на модусы греческого искусства, называет их много...» — См. прим. к статье «Магический реализм» на с. 527 настоящего издания.

С. 249—250. «Можно еще пример привести: «...Вползет окровавленное Злодейство, и руку будет мне лизать...» — Здесь и далее в этом абзаце Фаворский цитирует «Скупого рыцаря» А.С.Пушкина.

С. 252. «... и святой Себастьян — всерьез не берешь стрелы, а плавно стоящая фигура красива, например, у Антонелло да Мессина». — Фаворский говорит о картине Антонелло да Мессина «Св. Себастьян» (1476, Дрезден, Картинная галерея).

«... пошли в музей имени Пушкина, чтобы посмотреть выставку Рериха-младшего». — Речь идет о выставке Святослава Николаевича Рериха, открытой в 1960 году в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина в Москве.

Искусство тоже познает

Публикуется впервые. Запись сделана в начале 1964 года И.Г.Коровой и М.В.Шаховской-Фаворской. «Тетрадь IV».

С. 254. «...вспоминается мысль Гете о том, что у дерева каждый лист хотел бы быть деревом, но цельность дерева мешает ему». — Видимо, имеется в виду высказывание Гете из «Метаморфозы растений»: «Каждый лист, каждый глазок имеет сам по себе право быть деревом; чтобы они не достигли этого, их связывает господствующее над ними здоровье стебля, ствола. Никогда не будет лишним повторить, что каждая организация объединяет много живых элементов». Цит. по кн.: *В.О.Лихтенгадт*. Гете. Петербург, 1920, с. 191.

Сопоставление теоретических работ Фаворского 60-х годов показывает,

что в эти годы особое внимание Фаворский-теоретик уделяет «проблеме цельности». И это не случайно. В перспективе времени становится очевидным, что в течение всей своей жизни он стремился к разрешению этой проблемы как к конечной цели своих теоретических построений. Уже в 1913—1915 годах в своей первой теоретической статье «Об изобразительности в живописи» Фаворский утверждает: «Главное, что мы привносим,— это понятие цельности как совершенства действия или поступка», и рассматривает произведение искусства как действие «в области зрительного поступка». В 1921—1922 годах возникает основной труд Фаворского в области общей теории искусства — «Лекции по теории композиции» — одухотворенный пафосом поиска и открытия основных законов формообразования, законов, рождающих цельную художественную форму. На протяжении 1920-х годов Фаворский постоянно работает над систематизацией своей теории, чтобы в начале 1930-х годов прийти к новым обобщениям, которые явились очередным — синтезирующим — этапом в эволюции воззрений Фаворского-теоретика. В статье «О композиции» 1932 года цельность изображения осмысливается Фаворским как стилевая категория и понятие стиля, в свою очередь, увязывается с «проблемой мировоззрения в композиции». Фаворский ищет и находит закономерную связь между цельностью мировоззрения художника и цельностью — стилевой найденностью — художественного произведения, рассматривает последнее «как активное, *действенное* (курсив наш.— Д.Ч.) проявление мировоззрения в искусстве». Таким образом, Фаворский вновь, но уже на новом уровне осмысления, возвращается к тезису, впервые сформулированному им в 1913—1915 годах. Можно сказать — круг замкнулся. Но и в дальнейшем мысль Фаворского будет работать в направлении осмысления и уточнения понятия «цельности», чтобы в конце жизни, в 1964 году, в последней незавершенной теоретической статье «Искусство тоже познает» — вновь утвердить: «Цельность — это понятие нравственное!». В середине 30-х годов Фаворский сконцентрировал свое внимание на проблемах синтеза пластических искусств (см. его статьи о книге, о монументальном искусстве, об оформлении спектакля как явлениях синтетических — в настоящем сборнике) — и возникло еще одно понятие: «образ-вещь», основополагающее для понимания воззрений Фаворского. Но это уже иной круг проблем и новый этап его развития как теоретика. Существенно отметить, что в основу этих новых исследований легли фундаментальные положения, найденные в исследованиях 1910-х — начала 1930-х годов. И всегда, в любой из работ на протяжении всей его последующей жизни — в статьях, докладах, выступлениях, заметках для себя, касающихся самых различных явлений художественной жизни, в собственном творчестве — понятие «цельности» как высший нравственно-художественный критерий будет определять отношение Фаворского к людям, искусству — жизни. «Всякое цельное изображение приводит нас к красоте и тем самым к добру», «Цельность — это понятие нравственное» — доказательство этих положений является одной из последних задач Фаворского-теоретика, которая, как он считал, до конца еще не была им решена и составляла предмет его постоянных размышлений. С этой точки зрения представляют особый интерес две небольшие записи, сохранившиеся в архиве Фаворского.

Первая запись:

[Из записной книжки 1931 года]

1) *История моя.*

Предметность, рационалистичность, зрительность, осязательность (натура вообще).

2) *Диалектика*

а) в теории — Гильдебранд и Вельфлин

б) в педагогике.

3) *Материализм и обратная перспектива.*

Безразличие в отношении к тематике.

(Публикуется впервые. Записная книжка хранится в архиве В.А.Фаворского. Запись не датирована, но, судя по тому, что рядом с ней находится эскиз марки ОРС (Общества русских скульпторов), исполненный Фаворским в 1931 году, можно предположить, что и запись сделана в то же время).

Можно предположить также, что данная запись является планом выступления Фаворского на дискуссии «Творческий метод В.А.Фаворского». В номере 5—6 журнала «Бригада художников» за 1931 год есть сообщение об этой дискуссии, «развернувшейся на трех вечерах на открытом заседании кафедры искусствоведения в Полиграфическом институте», в котором преподавал в это время Фаворский. Как явствует из отчета о дискуссии, опубликованного в журнале, Фаворскому по крайней мере дважды было представлено слово и, по-видимому, план одного из его выступлений и представляет публикуемая заметка [Из записной книжки 1931 года].

Вторая запись:

Главное в моей теории

1. *Главное — это то, что я отрицаю статику. Время и движение. (Натуралист исключает момент времени).*
2. *Цельность. Цельность конструктивная и цельность композиционная. Когда я начал над этим думать, то о конструктивном говорили много, а о композиции мало.*
3. *Три плана. Один делаешь главным, а другие ему подчиняешь.*

(Публикуется впервые. Автограф не обнаружен. Текст печатается по машинописи. Судя по общему, «итоговому» характеру записи, она была сделана в 60-е годы.)

Часть вторая

1. Теория графики

Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом

Доклад, прочитанный на заседании «Комиссии по изучению искусства книги», в состав которой входил Фаворский. Впервые «конспективное изложение» доклада опубликовано в книге: «Двадцать пять заседаний Комиссии по Изучению Искусства Книги при Государственном Издательстве. 1922, 1923, 1924» (М., 1924). В книге приведена дата прочтения доклада: 10 октября 1923 года, и сообщено: «Доклад сопровождался демонстрацией различных иллюстраций, специально исполненных художником Г.А.Ечеистовым» (с. 38). Полностью текст доклада впервые опубликован в сборнике «Гравюра и Книга» (1925, № 1—2). Автографы белого текста и черновика (первый вариант разделов 1—3) хранятся в архиве В. А. Фаворского. Две страницы автографа белого текста утеряны: конец четвертого — начало пятого раздела (начиная со слов: «предметы практического пространства, так и переход ...», кончая словами: «... объединение различных пространств происходит при помощи») и конец пятого раздела (начиная со слов: «второй план в нашем восприятии»). В архиве В.А.Фаворского находится также машинопись первой страницы текста с автографом: «*В.Фаворский 25/IX 23 г.*» Идентичность автографа белого текста, машинописи и журнального текста поз-

воляет предположить, что написание доклада было закончено Фаворским не позднее 25 сентября 1923 года.

В настоящем издании воспроизводится текст журнала с незначительной правкой по рукописи. В журнале статья иллюстрирована гравюрами на дереве, исполненными Г.А.Ечеистовым по рисункам Фаворского. Позднее Фаворский отмечал, что некоторые гравюры не вполне соответствуют рисункам, поэтому в данной публикации приведены рисунки автора, в соответствии с их расположением в автографе.

В 1962 году в беседе с Е.Б.Муриной в связи с подготовкой настоящего издания Фаворский оценивал данную статью как «устаревшую», считая, что в своей более поздней работе «О графике как об основе книжного искусства» (1954. 1960), публикуемой в настоящем издании, ему удалось точнее сформулировать основные положения своей теории графики. Приводя указанную точку зрения Фаворского, составители тем не менее сочли необходимым включить в сборник эту раннюю статью, руководствуясь при этом следующими соображениями. Во-первых, статья представляет интерес в плане эволюции воззрений Фаворского. Не менее, если не более важным аргументом в пользу ее воспроизведения является то обстоятельство, что статья «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом», наряду со статьей «Кое-что о формальной стороне детской книги» (1926), публикуемой в настоящем издании,— прямо связана с кругом проблем курса «Теория графики», который читал Фаворский на графическом факультете Вхутемаса с 1921/22 учебного года (см. «Учебный план графического факультета», датированный 2 января 1922 года,— ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, л. 16). Курс «Теория графики» является «специальной композицией» по отношению к «общей композиции» (терминология Фаворского), изложенной в «Лекциях по теории композиции». Ограниченный объем настоящего издания не позволяет включить все известные к данному времени материалы, касающиеся исследований Фаворского в области теории графики. Ниже приведены лишь два документа, дающие представление о круге проблем и понятий, как они формулировались автором в период чтения курса «Теория графики» во Вхутемасе-Вхутеине. Оба документа составлены не позднее 1924 года.

Программа курса «Теория графики»

1) *Введение. Определение понятия графики. Художественные дисциплины, включаемые в наименование графики.*

2) *Линия. Двигательность линии. Кривые и прямые. Пересечение и расщепление линий. Характеристика поверхности сложными линейными построениями. Концы линий. Различное значение точки.*

3) *Ограничение линий. Статика. Прямые как объемные оси (горизонталь, вертикаль) и как зрительные оси. Замыкание линии.*

4) *Линии как границы. Различные виды границ. Отношение линии к изобразительной плоскости. Линии внешние, линии сквозные и линии, пересекающие изобразительную поверхность. Значение цвета как характеристики движения линии. Переход линии в двухмерность.*

5) *Линейный орнамент. Типичные направления. Горизонтальные пояса, круговые и др. Звезды, розетки и др. Ощущение замедления и форма движения. Остановка. Характеристика поверхности. Пример: греческий вазовый орнамент.*

6) *Пространственный орнамент. Замена линии каким-либо материалом, введенным в орнамент объема. Переход от линии к двухмерности, от двухмерности к объему. Пример: романский, русский и скандинавский орнамент. Ренессанс.*

Черное и белое. Зависимость цвета от формы пятна.

7) *Рисунок предметный и пространственный. Оси. Симметрия контуров.*

Контраст контуров. Весовые центры. Зрительные центры. Рисунок пространственный.

8) *Материальный цвет, плоскостный цвет по горизонтали и вертикали. Зависимость черного и белого по различным направлениям. Глубинное движение черного и белого. Встреча их и пересечение.*

9) *Силуэт. Влияние контура на цвет поверхности. Черно-белый цветовой рельеф.*

10) *Формальная природа бумажного листа. Различные методы его восприятия. Форма краев листа, различные типы рам.*

11) *Книга и шрифт. Книга как пространственное изображение временного произведения, двигательность. Пространство книги. Буква как двухмерный организм, ее функции. Горизонтальное направление строки и вертикаль, движение и остановка.*

12) *Различные типы букв. Различные пространства книги, иррациональные моменты книжного пространства. Соединение и соподчинение различных пространств. Конструктивный и композиционный момент в книге. Книга двигательная и пространственная.*

13) *Место и роль книжного орнамента. Виньетка, концовка, антет, рамка и т.д.*

14) *Светотень, ее принципы и типы. Изображение объема и свето-теневой рельеф. Фотография, ее формальные качества и ее обращение. Фотомонтаж.*

15) *Штриховой валер.*

(Публикуется впервые. Автограф не обнаружен. Машинопись хранится в архиве В.А.Фаворского.)

Следующий документ раскрывает содержание второй лекции приведенной выше «Программы».

Лекция 2-я

О линии и точке, об их качествах

1) *Пространственность графики (об обертонах).*

2) *О кривых и прямых:*

- а) двигательность кривых,*
- б) их бесконечность,*
- в) их отношение к поверхности,*
- г) концы и сход линии на нет;*

- а) двигательность и статичность прямых,*
- б) их большая ограниченность,*
- в) их отношение к поверхности,*
- г) концы и сход линии на нет.*

3) *Пропорциональность кривой и прямой и изменение в связи с положением на плоскости.*

4) *Вертикаль и другие направления. Отношение этих линий к поверхности.*

5) *Точка. Возможные для нее формы.*

6) *Различные графические поверхности и их качества.*

(Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского.)

Вопросы о природе и композиционных качествах линии и цвета, о влиянии на метод изображения материальной формы изобразительной поверхности рассматриваются Фаворским и в курсе «Теория композиции». Однако в последнем, подчиняясь общей логике изложения, они исследуются как частные моменты, уясняющие закономерности соподчинения элементов формы, в связи с различными типами изобразительных поверхностей; следуя в основном исторической эволюции художественного формообразования, Фаворский вновь и вновь — с исследованием каждого нового типа изобразительной поверхности — обращается, в частности, и к анализу композиционных свойств

линии как одного из элементов, строящих форму. При этом он устанавливает качественные изменения в пластической композиционной природе линии, свидетельствующие о закономерной зависимости ее композиционных качеств от более общих законов формообразования, специфических для того или иного исторического периода.

В курсе «Теория графики» Фаворский сводит воедино и обобщает накопленный в «общей композиции» («Лекции по теории композиции») опыт исследования формообразующих элементов графической формы — линии, цвета, материальной поверхности и т.д. В последней трети курса (пункты программы 11—15) — применяет закономерности общей и специальной композиции к анализу пластических элементов книги, фотографии и офорта.

*Кое-что о формальной стороне
детской книги*

Статья впервые опубликована в пятом, «дискуссионном» сборнике «Советской школе — новый учебник» (М. — Л., 1926); с сокращениями текст из сборника воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Статья написана в 1926 году, судя по дате, напечатанной в конце текста при первой публикации. Текст в сборнике несколько переработан сравнительно с автографом. Судя по характеру внесенных изменений, это было сделано по требованию редакции, поэтому в настоящем издании статья печатается по рукописи с незначительными изменениями по тексту сборника.

С. 270. «Словом, не будет слишком строгим назвать нашу художественную эпоху, употребляя термин Гаузенштейна, эпохой неорганической...» — В книге «Искусство и общество» (М., 1923, с. 32) немецкий искусствовед Вильгельм Гаузенштейн строит «социально-эстетическую схему», которая представляется ему в следующем виде: «[...] органические и критические эпохи меняются в истории, и каждая эпоха концентрирует в стиле своих художественных форм стиль своего общества». Например, эпоха «критическая» («неорганическая», как ее называет Фаворский), начавшаяся с Ренессанса, — «это эпоха, дифференцирования, анализа, индивидуации».

*Образ в пространственном и словесном
искусстве*

Впервые работа опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР» (1971, № 9). Автограф не обнаружен. Сохранился список, сделанный художником Л.А.Казениным (хранится в архиве семьи Л.А.Казенина, Москва), по которому печатался текст в журнале. Судя по некоторым замечаниям в тексте и прежде всего по заключительному абзацу, данная работа является докладом (или лекцией?) и, по-видимому, список Казенина сделан со стенограммы. Он датирован 9 июля 1932 года. В настоящем издании воспроизводится текст журнала, вновь сверенный со списком. Выпущенные при первой публикации цитаты из Пушкина, Гоголя и Достоевского восстановлены.

С. 278. «У Гете в Первой части «Фауста», в Прологе изображается солнце, и это солнце изображается звучащим». — «Пролог на небесах» открывается четверостишием:

Звуча в гармонии вселенной
И в хоре сфер гремя, как гром,
Златое солнце неизменно
Течет предписанным путем.

(Иоганн Вольфганг Гете. Фауст. Перевод Н.А.Холодковского. М. — Л., 1936, с. 12).

С. 278. «Тютчев: И сладкий трепет, как струя...» — Из стихотворения «Летний вечер» (ок. 1828). Последующие две строфы Тютчева, приведенные Фаворским, взяты соответственно из стихотворений: «Вчера, в мечтах обороченных...» (1836) и «Рим ночью» (ок. 1850).

«Хлебников: Свободы песни — снова вас поют!» — Из стихотворения «Народ поднял высокий жезел...» (февр. 1917). Следующие примеры из поэзии Хлебникова, приведенные Фаворским, взяты первый — из поэмы «Вструг Разина» (1922), второй — из стихотворения «Ручей с холодной водой».

В 1930—1934 годах Фаворский ведет педагогическую деятельность в качестве профессора издательского факультета (бывшего полиграфического факультета Вхутеина) Московского полиграфического института. В отличие от структуры графического факультета Вхутемаса-Вхутеина, определявшейся материалом искусства (отделение книгопечатания и ксилографии, отделение литографии и т.д.), — издательский факультет Полиграфического института подразделялся по принципу жанра — отделения книги, сатиры, плаката и др.

Ниже приводятся две программы, написанные Фаворским в 1932 году, в которых даются общие методические положения по постановке преподавания художественных дисциплин на отделении книги.

Теория графики

(15 занятий в течение 2-х месяцев по 2 часа)

1. *Лекция — общие принципы книжной формы. Анализ графической формы — 2 часа.*
2. *Черное и белое — 2 часа. Лабораторные занятия — 2 часа.*
3. *Шрифт, его формы и типы — 2 часа. Лабораторные занятия — 4 часа.*
4. *Внешность книги — переплет, обложка, суперобложка. Вопрос о масштабе — 2 часа.*
5. *Внутренность книги — титул, разворот, масштаб — 2 часа. Лабораторные занятия — 4 часа.*
6. *О литературной форме в связи с пространственной — 4 часа.*
7. *Иллюстрация — 4 часа. Лабораторные занятия — 4 часа.*

(Публикуется впервые. Автограф не обнаружен. Машинопись хранится в архиве В.А.Фаворского. Под текстом программы значится: «Полиграфический Институт. Издательский Факультет. Отд[еление] оригиналистов книги». Ниже машинописного текста надпись: «16 IX 32г Фаворский».)

Отделение книги издательского факультета готовило специалистов двух основных профилей: технологов-полиграфистов (будущих технических редакторов) и художников-полиграфистов с технической подготовкой. Последние специализировались либо как конструкторы полиграфической формы — макета, либо как «организаторы художественно-производственной формы» — создатели оригинальной художественной формы в материале — «оригиналисты». Лекции по теории графики Фаворский читал на втором курсе отделения оригиналистов книги и конструкторов. В программе «Курс Отделения книги» (машинопись, архив В.А.Фаворского) значится:

*«[...] План работы, начиная со второго курса, должен быть следующий:
II курс — всего 150 часов*

1) 30 часов теоретических занятий по композиции книги, включающей в 15 занятий вопросы теории графика, черного и белого, шрифта, его типов, типов иллюстрации и принципов построения книги.

2) 20 часов анализа литературных классических произведений в их оформлении. Прodelывается студентами под руководством преподавателя.

3) 100 часов — на задания по мелкой книжной форме и по отдельным моментам книжной конструкции; [...], листовка, обложка, книжный разворот.

III курс — всего 246 часов

1) 150 часов — на углубленное задание по беллетристической книге, охватывающее в графических эскизах: расчет макета, обложку и внешние иллюстрации; и часть этого задания — в материале; материал — в зависимости от темы.

2) 46 часов — на 2 быстрых эскизных решения беллетристической книги различных жанров с учетом материала, но без выполнения в нем.

3) 50 часов — на 2 массовых плаката, один с набором, оба в линолеуме. [...]»

Таким образом, программа «Теория графики» является развернутым изложением первого пункта «плана работы» на втором курсе. Методическим обоснованием «плана работы» на третьем курсе является публикуемая ниже «Программа».

Программа по художественной книге

Содержанием этого курса должно быть оформление беллетристической художественной книги, но понимая ее возможно шире.

Этот курс должен охватывать как все роды собственно художественной книги, так и агитационную литературу, хронику, историю (партии, заводов), книги об ударничестве, а также повествовательные книги Сельколхозгиза, библиотечки Учпедгиза или политические учебники. Всё, где необходимо и возможно не только техническое, но и художественно-идеологическое пространственное оформление текста, должно быть захвачено этим курсом.

Методически очень важно, чтобы параллельно с теорией литературы и в этом курсе сначала метод вырабатывался на ярко-художественных образцах с ясно выраженным стилем, требующих определенного пространственного изображения, а затем — расширение этого опыта на менее художественно цельные, на менее изобразительные произведения и осознание их как тоже художественных, требующих определенного стиля, с тем чтобы в результате всякое слово понималось как изображение.

Для этого существенным моментом будет выяснение (совместно с теорией литературы) типичных форм литературных, как-то: повесть, рассказ, роман, поэма и т.д., и установление их пределов в хронике, очерке, агитационной литературе и т.п.

Момент познавательный, то есть технически лучшее, наиболее экономное и ясное преподнесение фактического содержания книги как в наборе, так и в иллюстрации, должен нами учитываться и должен основным образом входить в оформление художественной книги. Но вместе с тем художественная литература должна получить пространственное изображение литературного образа. Стиль и форма литературного произведения как временного должны быть выражены соответственным пространственным стилем.

Основным моментом стилиевой формы там и тут является отношение предмета к пространству. Это отношение дает основную характеристику стиля и в то же время по существу, идеологически, по содержанию захватывает все произведение.

Раскрывая отношение действующего лица к среде, мы раскрываем сразу и форму и содержание. И в различном отношении предмета к пространству будет выявляться разница между романом, повестью, эпосом и т.д. и между натуралистической и реалистической или дидактической литературной формой.

Но, конечно, ответ на стиль литературного произведения ни в коем случае не должен состоять в рабском подражании стилю, современному автору, как часто бывает при иллюстрировании классиков. Наше понимание стиля, проникнутое современностью, раскроет нам произведение в его сегодняшней активности, даст нам его с той стороны, которая интересна и понятна сегодня, а прежде и не учитывалась читателем. Поэтому, мне кажется, в оформлении литературного произведения мы должны основываться на активном

понимании литературной формы и ни в коем случае не заниматься рабским воспроизведением стиля, современного автору; а с другой стороны — не впадать и в другую ошибку, когда художник, не считаясь с автором, все и всех решает какой-либо сегодняшней манерой.

В [оформлении] современной литературы методически важной была бы совместная работа иллюстратора и оформителя книги с автором, имея перед глазами одну и ту же натуру. Это дало бы возможность проследить непосредственный переход от фактического рассказа к идеологически-художественному.

Объем работы должен быть следующий.

Подходя к литературному произведению, мы должны прежде всего заняться раскрытием его идеологической устремленности и анализом его формы — сюжетно-фабульной и идеологически-стилевой, что должно выразиться в графике литературного произведения.

Затем, выбор формата и шрифта, расчет, макет, иллюстрация, ее материал, внешность книги. Причем все эти элементы должны давать ответ на литературный образ.

В занятиях должны вводиться методические вводные лекции теоретика литературы, оформителя книги и других специалистов.

Студентом должен быть выработан календарный план всей работы, включая туда все этапы и процессы, а также хождение на зарисовки или в музей для собирания материала.

Композиция иллюстраций должна обслуживаться натурой, пространственным макетом, натюрмортом и скульптурой.

Необходимо пройти различные формы, как-то: роман, повесть, хронику, очерк, сатиру, агитационную форму, поэму, басню, лирику, собрание сочинений, хрестоматию.

(Публикуется впервые. Автограф и машинопись хранятся в архиве В.А.Фаворского. Машинопись датирована 20 февраля 1932 года.)

Публикуемые в настоящем разделе сборника работы Фаворского — «Образ в пространственном и словесном искусстве» и «Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении», имея самостоятельное значение как фундаментальные исследования в области теории графики и композиции книги, представляют особый, исключительный интерес и с точки зрения реконструкции системы преподавания Фаворского, которую еще предстоит осуществить. Наряду с программами по теории графики и художественной книге они позволяют понять, чему и как обучал Фаворский своих учеников в стенах Полиграфического института (1930—1938), а также уяснить, какую эволюцию прошла его система преподавания с начала 20-х годов, когда она впервые обрела системность изложения. Существенно подчеркнуть и самый факт эволюции — движения, развития системы преподавания, — который лишней раз подтверждает, что как в области теоретических исследований, так и в преподавательской деятельности мысли Фаворского были чужды догматизм, окостенение единожды найденных решений. В этом смысле трудно переоценить воздействие педагогической практики Фаворского на его теоретические исследования, в частности — в области теории графики и композиции книги. Преподавательская деятельность заставляла Фаворского вновь и вновь переосмысливать существо и систему изложения своей теории, искать и находить новые формы их преломления в конкретных методах преподавания. В 1938 году, излагая свой взгляд на задачи преподавания графических дисциплин в высшей художественной школе, Фаворский писал: «[...] Если совершенно правильно, что основой всякой школы должен быть реалистический рисунок и живопись, то также правильно, что у графического искусства и, в частности, у нашей советской графики, есть большой нажитой опыт, большая культура [...]

Совершенно правильное стремление нашего сегодняшнего дня к реалистической иллюстрации иногда понимается как единственная задача книжной графики, а книга в целом упускается из вида. [...] Шрифт, архитектура книги, черное и белое, история литературы и другие дисциплины должны быть на графическом факультете [...]

(«Письмо по поводу Графического факультета». Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского.)

Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении

Впервые статья опубликована в журнале «Литературный критик» (1935, № 1) («в дискуссионном порядке»). С сокращениями и некоторыми изменениями текст журнала воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Автограф статьи не обнаружен. В архиве В.А.Фаворского хранится машинопись статьи с правкой автора. Судя по тому, что журнал был сдан в производство 21 января 1935 года, можно предположить, что статья написана не позднее 1934 года, и не ранее 1932 года, исходя из аналогичной интерпретации проблем в предшествующих работах. В настоящем издании статья печатается по журнальному тексту с незначительными исправлениями по машинописи.

С. 287. «...примеры: иллюстрации Менцеля к «Истории Фридриха Великого», иллюстрации к путешествиям Жюль Верна...» — В 1839—1842 годах немецкий художник Адольф Менцель исполнил около 400 рисунков на тему «История Фридриха Великого». В 1844 году с текстом Ф. Кони иллюстрации Менцеля были изданы в Петербурге. В 1863 году в Москве было выпущено второе издание книги.

О типе иллюстраций к Жюлю Верну можно судить по «Полному собранию сочинений Жюль Верна», изданному Товариществом И.Д.Сытина в середине 1910-х годов. См., например, кн.: *Жюль Верн. Дети капитана Гранта*. С рисунками Невилля и Риу. Типография Товарищества И.Д.Сытина. Москва, 1912.

С. 290. «...например, у Вёльфлина понятие графичности и живописности». — Имеются в виду понятия, введенные Г. Вёльфлином в книге «Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве». Русский перевод издан в 1930 году (М.— Л., Academia).

С. 291. «Возьмем... Микеланджело пророков, хотя бы Иеремию». — Имеются в виду фигуры пророков из фресковой росписи Сикстинской капеллы (1508—1512. Рим, Ватикан).

С. 292. «...например, Париж Жюль Ромена...» — В 1920—1930 годах творчество французского писателя Жюль Ромена вызывало значительный интерес в России.

«...плоский кубизм в живописи». — По-видимому, Фаворский имеет в виду второй, так называемый «синтетический» период кубизма.

О плакате

Беседа с журналистом Г.Мценским

Опубликована в журнале «Плакат и художественная репродукция» (1934, № 7). Датируется по времени публикации — июлем 1934 года.

С. 295. «... в седьмом томе «Литературной энциклопедии» ...» — далее до конца абзаца Фаворский цитирует статью Л.И.Тимофеева «Метафора». — Литературная энциклопедия. М., 1934, т. 7, с. 233—234.

Лекция о рисунке

Лекция, прочитанная во Фрунзе 19 сентября 1946 года. Опубликовано с сокращениями в кн.: *В.А.Фаворский. О рисунке. О композиции* (Фрунзе, 1966) под названием «О рисунке». При публикации лекция без каких-либо оговорок была объединена с заметкой Фаворского «О рисунке» (1962, публикуется в настоящем издании). Автограф лекции не обнаружен. Стенограмма хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании текст стенограммы впервые публикуется полностью.

В 1940 году Союз художников Киргизии и Научно-исследовательский институт киргизского языка и письменности пригласили Фаворского оформить вторую часть однотомника первого полного издания киргизского народного эпоса «Манас» (Письмо-приглашение, датированное 21 августа 1940 года, хранится в архиве В.А.Фаворского.) Однако война отодвинула реализацию этих планов. Лишь летом 1946 года Фаворский приехал в Киргизию, участвовал в творческой конференции художников, посвященной 1100-летию киргизского эпоса «Манас», и 28 августа 1946 года выступил на конференции с рассказом об опыте своей работы над иллюстрированием эпоса (стенограмма этого выступления хранится в архиве В.А.Фаворского). Находясь во Фрунзе, Фаворский прочел несколько лекций для художников и искусствоведов. В лекциях «О композиции» (16 августа) и «О различных способах композиции» (2 октября) — художник в основном повторяет мысли, высказанные им в более ранних статьях, публикуемых в настоящем сборнике, поэтому они не включены в данное издание.

С. 297. «Я помню, еще учеником мне приходилось рисовать в студии...». — В 1898—1905 годах Фаворский, будучи гимназистом, занимался у художника И.О.Дудина в частной школе К.Ф.Юона в Москве.

С. 304. «У Гете есть интересное рассуждение о неполноценных уклонах в искусстве». — См.: *Иоганн-Вольфганг Гете. Избранные произведения*. (Статья «Коллекционер и его близкие».) М., 1950, с. 703—707.

С. 305. «Возьмем любое произведение Шекспира, хотя бы «Двенадцатую ночь», над которой мне приходилось работать». — В 1933 году Фаворский оформил спектакль «Двенадцатая ночь» во Втором МХТе.

С. 307. «... есть письмо Пуссена, оно напечатано в книге «Мастера искусств об искусстве». — См. прим. к статье «Магический реализм» на с. 527 настоящего издания.

С. 308. «... например, мантеньевского Христа, лежащего в ракурсе ногами на нас». — Фаворский говорит о картине Андреа Мантеньи «Мертвый Христос» (ок. 1500 г., Милан, Пинакотекка Брера).

*О графике как об основе книжного
искусства
(Опыт теории графики)*

Впервые работа опубликована в альманахе «Искусство книги», выпуск второй (М., 1961). Глава «О книге» с сокращениями воспроизведена по тексту альманаха в книге: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). Полностью эта же глава напечатана в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967).

Настоящая работа написана Фаворским в 1954 году для Отдела шрифтов Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения. Первоначально она была озаглавлена «Опыт работы в области книжного шрифта за период 1928—1953 гг.» и в качестве приложения и пояснения содержала «Альбом» чертежей и книжных гравюр художника. В архиве В.А.Фаворского хранятся автографы двух последних глав работы: «О книге» и «О

шрифте» (последняя сохранилась кончая словами: «Прежде всего, как строить отдельное слово? Слово часто в титуле составляет всю строку»), написанные на обороте зачеркнутых автографов первой главы — «Вступление» (сохранилась полностью), второй главы — «О бумажном листе как изобразительной поверхности» (сохранилась, начиная со слов: «как изобразительную поверхность. Край доски как бы становится рамой, но такая естественная рама ...» и далее до конца главы); третьей главы — «О цвете и о черном и белом» (сохранилась полностью), и четвертой главы — «Об основных пространственных линиях, о вертикали и горизонтали» (утрачена страница, содержащая последние три абзаца главы). Кроме того, сохранился автограф «Объяснительной записки к Альбому». В том же архиве хранится машинопись всей работы с правкой автора. В 1960 году, готовя статью к публикации в альманахе, Фаворский дал ей новое название: «Опыт теории графики» и переработал «Объяснительную записку» в «Заключение»; иллюстрации из «Альбома» были частично вынесены в текст (чертежи), частично воспроизведены после текста. Текст глав I—IV изменен очень незначительно. При публикации в альманахе окончательным вариантом названия было принято: «О графике как об основе книжного искусства». В настоящем издании текст и чертежи печатаются по альманаху «Искусство книги» с незначительными исправлениями по сохранившимся автографам и машинописи.

В сокращенном виде содержание статьи «Опыт работы в области книжного шрифта за период 1928—1953 гг.» было изложено Фаворским в докладе «Моя работа над книгой». Доклад состоялся 16 апреля 1958 года на очередном, шестидесятом, заседании Секции книги при московском Доме ученых. Стенограмма доклада с правкой автора и переработанный для печати (публикация не состоялась) вариант доклада (машинопись) хранятся в архиве В.А.Фаворского. Поскольку в настоящем издании воспроизводится более полный текст написанной ранее статьи, ниже даются лишь два небольших извлечения из стенограммы: [1] заключительная часть доклада, содержащая высказывание о стиле Достоевского, и [2] ответы Фаворского на вопросы о суперобложке и о фронтиспise.

[1]

«[...] главное заключается в том, что изображать сюжет я не могу, я должен передать стиль вещи. А стиль у разных мастеров бывает разный. У Пушкина решаешь по-одному, у Гоголя — по-другому, а вот у Достоевского — даже не знаешь, как передать его черты. Я до сих пор не понимаю, как можно иллюстрировать Достоевского, как передать его двойственность: вхождение внутрь человека и натуралистическое изображение всего окружающего».

[2]

«[...] Насчет суперобложки. Она живет и с ней приходится считаться, ее приходится делать. Но, конечно, суперобложка — это недоразумение. Она очень невыгодная, она живет очень недолго, она, так сказать, — бабочка. Говорили даже, что на Западе делали книги с двумя лицами на переплете — и спереди и сзади. Вы берете книгу и она всегда лежит лицом. Вот до чего ее заставили жить.

Суперобложка должна существовать во временных книгах, а в более солидных — вы ее срываете и бросаете. Тут, в сущности, компромисс между переплетом и титулом. Но я против того, чтобы центральный момент вы сразу давали на обложке, это нетактично.

Относительно фронтисписа. В конце концов, могут быть разные фронтисписы, характернее всего — вдоль времени литературного произведения. Начало, апогей, окончание — мы в книге все это видим, видим весь этот рассказ. И во фронтисписе мне хотелось бы взглянуть вдоль времени. Это было бы правильно, это было бы наиболее характерно, но могут быть и иные [решения]».

С. 331. «В азбуке, которую я награвировал в 1948 году...» — Имеется в виду «Алфавит» Фаворского.

С. 332. «В титуле к Мериме «Письма из Испании» ...» — Речь идет о шмуцтителе к «Письмам из Испании», которые вошли в третий том «Собрания сочинений» П. Мериме. См. об этой работе в Приложении 1 ко второму разделу данной части сборника.

«Заставки и концовки к Б. Пильняку, М. Пришвину...» — о «Рассказах» Б. Пильняка см. также в Приложении 1 ко второму разделу данной части сборника. К оформлению произведений М. Пришвина Фаворский обращался дважды. В 1933 году художник оформил книгу «Жень-шень. Корень жизни» (издание Московского товарищества писателей, 1934), а в 1934 — «Собрание сочинений» того же автора (М., Гослитиздат, 1935—1939). Однако, судя по описанию самого Фаворского, он ошибся: концовка с лебедями сделана не к Пришвину, а к книге А. Глобы «Песни народов СССР». Гослитиздат, 1935.

«Заглавные буквы к Анатолию Франсу — «Рассуждения аббата Жерома Куаньяра» гравированы мной в 1918 году».— См. также об этой работе Фаворского в Приложении 1 ко второму разделу данной части сборника.

«Буквица к гоголевской повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»...» — В 1931 году Фаворский исполнил три гравюры к повести, вошедшей в «Собрание сочинений» Н. Гоголя, для которого Фаворский награвировал также и обложку. Издание было выпущено Государственным издательством художественной литературы в том же году в качестве приложения к журналу «Красная Нива».

С. 333. «Шмуцтителы к лирике Пушкина ...» — Имеется в виду издание: А. Пушкин. Избранные сочинения в трех томах, выпущенное Детгизом в 1949 году, для которого в 1948 году Фаворский исполнил серию гравюр.

2. О своей работе над книгой

Как я работал над «Джангром»

Статья впервые опубликована в журнале «Детская литература» (1940, № 5), затем (с сокращениями) в каталоге выставки «Восток в творчестве народного художника СССР Владимира Андреевича Фаворского» (М., 1982). Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Одна страница, начинающаяся со слов: «внешнего быта ничего не осталось ...» и кончающаяся словами: «Орлов и журавлей не стреляют, так как они полезны, и их видишь все время; изящных...» — утеряна. В настоящем издании текст воспроизводится по журналу с внесением некоторых исправлений по рукописи. Датируется по времени первой публикации — маем 1940 года.

В 1939 году в связи с пятисотлетием калмыцкого эпоса «Джангар» было задумано юбилейное издание эпоса на русском языке. В качестве художника-оформителя книги был приглашен Фаворский. Летом 1939 года он совершил поездку по Калмыкии, во время которой сделал большую серию рисунков, представляющих самостоятельную художественную ценность и явившихся для художника подготовительным материалом в его работе над оформлением книги. Фаворский привлек к участию в оформлении художников Г.Ечеистова, Т.Козулину, Ф.Константинова, Л.Мюльгаупта, Н.Фаворского, В.Федяевскую и В.Фербера, взяв на себя общее руководство их работой. Эти художники, в большинстве случаев, в виду спешности издания гравировали по его

рисункам. Исключение составляют несколько оригинальных иллюстраций Г.Ечеистова и Н.Фаворского. В 1940 году книга была выпущена Государственным издательством художественной литературы (ГИХЛ), тиражом 30000 экземпляров. Выход основного издания «Джангра» был предварен выпуском маленькой книжки, в которую вошло две песни из эпоса, с гравюрами Фаворского (ГИХЛ, 1940, тираж 50000 экземпляров). 31 декабря 1940 года в газете «Известия» была опубликована статья Фаворского «Замыслы художника», в которой он, в частности, писал:

«Две работы проделаны мною в прошлом году: ростись портала в театре Красной Армии и иллюстрирование «Джангра» — калмыцкого эпоса. Особенно заметный след оставила в моем творчестве последняя работа. Она дала мне возможность познакомиться с одной из автономных республик нашей необъятной родины. Я наблюдал жизнь калмыцкого народа, изучал его быт, костюмы, искусство. Это знакомство пришлось мне настолько по душе, что строя свои планы на будущее, я прежде всего думаю о продолжении связи с калмыцким народом. Именно поэтому я предложил для предстоящей художественной выставки «Наша Родина» одну из тем, названных мною «Праздник в советской Калмыкии». В моей памяти запечатлелись конные состязания. Это было яркое, красочное зрелище: кони, всадники в национальных костюмах, толпа зрителей. Для того чтобы написать такое полотно, мне надо снова побывать в Калмыцких степях».

С. 334 «... у нас дома пользуется большим почетом монголо-ойротский эпос в переводе Владимирцова...» — В доме Фаворских и сейчас хранится книга «Монголо-ойротский героический эпос» (Петербург — Москва, 1923), выпущенная в серии «Всемирная литература».

«Меня прежде всего увлекало то, что образы и действие в калмыцком народном эпосе при всей фантастичности в то же время очень реалистичны...» — С. Липкин, один из переводчиков эпоса, в статье «Гравюры «Джангариады», посвященной 80-летию со дня рождения Фаворского, вспоминая о совместном путешествии с художником по Калмыкии, писал: «[...] Машина наконец вырвалась из соленого вязкого плена, сумерки широко, полно и густо легли на половину видимой степи, а другая половина еще насквозь золотилась дневным червонным золотом, и на небе одновременно зажглись круг солнца и круг луны.

— Видите, — сказал Владимир Андреевич, — на буддийских иконах тоже бывают одновременно солнце и луна, считают, что это условность, а какая же условность — вот они два круга на небе [...]» («Литературная Россия», 1966, 18 марта).

«Так делал я «Слово о полку Игореве». — Здесь и далее Фаворский упоминает о своей работе над оформлением русского эпоса в 1937 году, где иллюстрации исполнены силуэтом.

С. 335. «...познакомиться с «полем», со степью мне было очень интересно». — Автор приведенной выше статьи вспоминает: «[...] Осталось в моей душе и такое его мимолетное высказывание:

— *Неправильно говорят, что степь однообразная. Степь разная. Иная в «Слове о полку Игореве» (он делал ударение на первом слоге — полку), иная она у Чехова, иная у калмыков».*

С. 338. «Сын мой сделал хороший портрет трех мальчиков, спасших отечество, и сложную композицию пира...» — Имеются в виду фронтисписы к Песням седьмой и двенадцатой. Кроме того, Никита Фаворский исполнил фронтисписы к Песням четвертой и восьмой, семь иллюстраций-гравюр по собственным рисункам и три — по рисункам отца.

Как я иллюстрировал «Слово о полку Игореве»

Статья напечатана в журнале «Пионер» (1954, № 1). В архиве В.А.Фаворского хранятся автограф (последняя страница, начиная со слов: «бы, чтобы было так, как говорится...» — утеряна) и список с него, сделанный (по-видимому, для перепечатки) М.В.Фаворской и правленный рукой автора. И автограф, и список отличаются от текста в журнале, в котором Фаворский более подробно рассказывает о работе над каждой из иллюстраций. Список датирован рукой М.В.Фаворской — 16 сентября 1953 года. В настоящем издании воспроизводится текст журнала с исправлениями по списку.

С. 340. «Я давно работаю над «Словом». — Во вводной статье к альбому «В.Фаворский. Иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (М., 1961) художник вспоминает: «... Я четыре раза приступал к оформлению «Слова». Первый раз в переводе Новикова...». Имеется в виду книга «Слово о полку Игореве», изданная Гослитиздатом в 1938 году, над которой Фаворский работал в 1937 году. Затем художник участвовал в выставке к 750-летию «Слова о полку Игореве», открытой в 1938 году в залах Литературного музея. Центральное место в первом зале выставки занимал полный текст «Слова», написанный древнерусским уставом на семнадцати специальных досках (левкасах; не сохранились) художниками Б.В.Грозевским и Д.Н.Афанасьевым. На этих же досках Фаворский исполнил цветные иллюстрации: «Боян», «Поход князя Игоря», «Бой с половцами» и «Плач Ярославны», а также одноцветные рисунки. См. «Краткий путеводитель по выставке «Слово о полку Игореве» (М., 1939). Кроме того, в 1948 году Фаворский сделал две гравюры — «Боян» и «Затмение» — неоконченной серии «Слово о полку Игореве».

Над оформлением книги «Слово о полку Игореве», о которой рассказывается в настоящей статье, Фаворский работал в 1950 году. В 1952 году книга была выпущена Государственным издательством детской литературы Министерства просвещения РСФСР (Детгиз, М.-Л.), тиражом 5000 экземпляров. В оформлении книги участвовал художник М.И.Пиков, исполнивший гравюры к поэтическим переложениям «Слова о полку Игореве», включенным в книгу. Общий макет книги В.В.Пахомова.

Квинтет Дмитрия Шостаковича

Публикуется впервые. Запись сделана М.В.Фаворской 29 декабря 1957 года. «Тетрадь II».

В этой небольшой заметке, написанной «для музыкального журнала» (как значится в подзаголовке рукописи), Фаворский рассказывает о двух своих работах — станковых гравюрах на линолеуме: «Квинтет соль-минор Д.Шостаковича в Институте им. Гнесиных» (1955) и «М.В.Юдина исполняет сонату Бетховена № 32» (1956). В 1964 году в «Ответах на анкету радиовещания» Фаворский говорил:

«Я вообще мало музыкален. Но когда думаю о музыке, ей завидую, поскольку от нее не требуют прежде всего рассказа и фактического показа. Когда только это требуется, искусство становится жалким, натуралистичным. Поэтому музыке легче стать искусством глубоким, чем изобразительному искусству.»

Я очень люблю старинные русские песни. Еще люблю немецкую классику. Особенно Баха.

Такие гравюры, как «Квинтет Шостаковича» и «Юдина», были связаны с непосредственным восприятием музыки.

А вообще я стремился сделать так, чтобы все вещи были музыкальными — это высшее качество.»

(Публикуется впервые. Запись, сделанная М.В.Шаховской-Фаворской, хранится в архиве В.А.Фаворского).

С. 346 «Я мало занимался станковой гравюрой: у меня была только «Самаркандская серия». — Фаворский не вполне точен. К станковой гравюре он обращался неоднократно. До 1918 года она была основной областью его творчества, затем в 1928 году он исполнил два листа серии «Годы революции», в 1937 году — две гравюры: «Городской пейзаж» и «Материнство», а в 1939 году — гравюру «Метро», и, наконец, уже после «Самаркандской серии» (1942—1944) Фаворский в 1945—1948 годах исполняет большую серию «Великие русские полководцы».

«А сейчас я хотел бы поработать над московскими сюжетами, награвировать выступления музыкантов, наших выдающихся чтецов и т.п.» — Задуманная Фаворским серия «Художественная жизнь Москвы» осталась незавершенной, он исполнил лишь два листа, о которых говорит в данной заметке.

О работе над гравюрами к «Маленьким трагедиям» Пушкина

Выступление на творческом вечере секции графики Московского Союза художников, состоявшемся 22 декабря 1960 года в Доме художника в Москве. Стенограмма выступления хранится в архиве В.А.Фаворского. В сильно сокращенном и переработанном виде опубликовано в газете «Московский художник», 1961, январь, № 2. В кн.: *В.Фаворский*. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966 — воспроизведен с сокращениями текст стенограммы под названием [О «Маленьких трагедиях» Пушкина].

В настоящем издании выступление печатается по стенограмме — с сокращениями, некоторыми изменениями по тексту в газете и незначительной редакционной правкой.

В публикуемом выступлении Фаворский рассказывает о своей работе над отдельным изданием «Маленьких трагедий» Пушкина, которая протекала в 1959—1960 годах. Книга была выпущена в 1961 году Государственным издательством художественной литературы (Гослитиздат) тиражом 30000 экземпляров. См. также об этой книге статью Фаворского «Как я оформлял «Маленькие трагедии» Пушкина» в кн.: *В.А.Фаворский*. Рассказы художника-гравера (М., 1965).

Пушкинская тема пронизывает искусство Фаворского на протяжении всей его творческой жизни. В 1962 году, отвечая на вопрос из анкеты, предложенной редколлегией журнала «Театр»: «Какая тема Вас волнует последнее время?» — Фаворский сказал: «*Всегда мне интересен Пушкин*» («Театр», 1962, № 8).

С. 346. «... формат выбрал такой, как выставлен здесь». — В связи с выступлением Фаворского в Доме художника была организована небольшая однодневная выставка, на которой были представлены подготовительные рисунки к гравюрам и гравюры к «Маленьким трагедиям».

«Я уже однажды делал «Маленькие трагедии» ...» — Впервые Фаворский обратился к иллюстрированию «Маленьких трагедий» в 1948 году, участвуя в оформлении издания: *А.С.Пушкин*. Избранные произведения в трех томах. М., Детгиз, 1949 (серия — Школьная библиотека). Над оформлением издания работал целый ряд художников, функции их были разделены: макет исполнил В.Пахомов, переплет и титульный лист — Н.Шишловский, иллюстрации-рисунки на клейких листах — Д.Шмаринов, П.Алякринский, Б.Дехтерев и другие. Заставки и концовки исполнили граверы М.Пиков, В.Фаворский, Б.Грозевский, А.Билль, Ф.Константинов, А.Гончаров и другие. Фаворский участвовал в иллюстрировании первого и третьего томов.

Для первого тома — «Стихотворения» — им созданы гравюры к 28 стихотворениям, для третьего тома — «Драматические произведения» — гравюры к «Маленьким трагедиям». Все заставки и концовки Фаворского к третьему тому сюжетные, за исключением концовки к «Пиру во время чумы».

С. 347. «... делая форзац, я тоже сделал его горизонтальным». — При напечатании книги гравюра форзаца без ведома и согласия Фаворского была использована для суперобложки. Фаворский отрицательно относился к самой идее суперобложки (см. прим. к статье «О графике как об основе книжного искусства» на с. 539 настоящего издания), но, по настоянию редакции, сделал для нее специальную гравюру в две доски, которая была утверждена издательством, однако при напечатании книги оказалась отвергнута, опять-таки без согласования с художником.

С. 349. «... если взять всю книгу, то наибольший злодей в этой книге — Сальери». — В статье Ю.Новиковой «Мастер книги», напечатанной в воскресном приложении газеты «Комсомольская правда» (1960, 7 августа), приводятся следующие слова Фаворского: «Для меня Сальери не просто завистник. Это узурпатор, взявший на себя право решать судьбы искусства на земле. Свою низменную зависть — зависть посредственности к подлинному дарованию — он маскирует «высшими соображениями». В статье приведены и другие высказывания Фаворского о работе над оформлением «Маленьких трагедий» Пушкина и о других его произведениях.

С. 350. «...я задумался насчет переплета... Мне почему-то кажется, что переплет должен быть розовым». — В окончательном варианте обложки Фаворский остановился на светлом фактурном коленкоре, на котором были вытеснены шрифтовая композиция и изображение ветви лавра с черными, золотыми и розовыми листьями. Однако, как и в случае с форзацем, замысел художника был искажен. При напечатании книги без согласования с Фаворским, во-первых, было изменено начертание букв и, во-вторых, розовый цвет был заменен холодным зеленовато-синим.

Об иллюстрациях к «Эгерии»

Публикуется впервые. Запись сделана И.Г.Коровой. «Тетрадь III». Время написания определяется по расположению между датированными записями — началом 1963 года.

Цикл иллюстраций к роману П.П.Муратова «Эгерия» был исполнен Фаворским в 1921 году по заказу издателя З.И.Гржебина. В 1922 году роман был выпущен, но без иллюстраций (П.Муратов. Эгерия. Издательство З.И.Гржебина, Берлин — Петербург — Москва, 1922). См. также об иллюстрациях к «Эгерии» в Приложении 1 к настоящему разделу сборника.

О том, как я оформлял «Бориса Годунова» Пушкина

Статья опубликована в газете «Литературная Россия» (1965, 1 января) и в кн.: В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера (М., 1965). Запись сделана И.Г.Коровой, М.А.Рабиновичем и Е.В.Дервиз. «Тетрадь III». Время написания определяется по расположению между датированными записями — началом 1963 года. Тексты обеих публикаций отличны друг от друга и от рукописи, поэтому в настоящем издании статья печатается по записи с внесением некоторых изменений по тексту в книге «Рассказы художника-гравера».

Над оформлением книги «А.С.Пушкин. Борис Годунов» Фаворский работал в 1955 году по заказу Государственного издательства детской литературы Министерства просвещения РСФСР (Детгиз, Москва). В 1956 году книга была выпущена тиражом 200000 экземпляров. Макет книги исполнен Фавор-

ским в соавторстве с художественным редактором книги В.В.Пахомовым. К иллюстрированию трагедии «Борис Годунов» художник обращается не впервые. В 1948 году он исполнил большой лист «Пимен и Григорий» для книги: *А.С.Пушкин. Сочинения* в одном томе (ОГИЗ — Государственное издательство художественной литературы, 1949). Тираж не указан.

С. 353. «...я прежде всего обратился к статье Белинского о трагедии Пушкина «Борис Годунов»...» — Имеется в виду сочинение В.Г.Белинского: «Статьи о Пушкине. Статья десятая. Борис Годунов».

С. 354. «За материалом я обратился к современному Годунову писателю Ив[ану] Мих[айловичу] Катыреву-Ростовскому». — Имеются в виду «Повести князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского», написанные в 17 веке, далее цитируемые Фаворским по петербургскому изданию 1908 года (с. 151—152).

О «Новогодней ночи»

Публикуется впервые. Запись сделана И.Г.Коровай. «Тетрадь III». Время написания определяется по расположению между датированными записями маем — июнем 1963 года.

Над оформлением книги Сергея Спасского «Новогодняя ночь» Фаворский работал в 1931 году. В 1932 году книга была выпущена «Издательством писателей в Ленинграде» в количестве 10300 экземпляров. См. также об этой книге в Приложении 1 к данному разделу сборника.

С. 356. «Сюжет «Новогодней ночи» относится к началу революционных лет». — В последующем пересказе сюжета Фаворский не вполне точен.

Как я оформлял «Рассказы о животных» Л.Толстого

Статья впервые опубликована в газете «Литературная Россия» (1965, 5 февраля) и в кн.: *В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера* (М., 1965). С сокращениями под названием: «[О «Рассказах о животных» Л.Н.Толстого]» опубликованный текст воспроизведен в кн.: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). Запись сделана И.Г.Коровай. «Тетрадь III». Время написания определяется по расположению между датированными записями — июнем 1963 года. Тексты всех трех публикаций отличны друг от друга и от записи, поэтому в настоящем издании статья печатается по записи с незначительными добавлениями пояснительного характера по тексту в книге «Рассказы художника-гравера».

Над оформлением книги Фаворский работал в 1929 году. В 1932 году «Рассказы о животных» Л.Толстого были выпущены издательством «Academia», тиражом 5250 экземпляров, отпечатанных на фабрике Гознак. В книгу вошло семь рассказов Л.Н.Толстого из «Первой...», «Второй...» и «Третьей русской книги для чтения». См. также об оформлении данной книги в Приложении 1 к настоящему разделу сборника.

О Шекспире

В сильно измененном (по-видимому, лишь частично автором) виде заметка опубликована в «Литературной газете» (1964, 25 апреля) под названием «Огонь немеркнущий (интервью корреспонденту газеты Гр. Анисимову)». Текст рукописи с редакторской правкой напечатан в журнале «Искусство» (1965, № 6); с сокращениями текст из журнала воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967).

Запись, сделанная М.В.Шаховской-Фаворской 1 апреля 1964 года, хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании текст печатается по ру-

кописи. Заметка написана для «Литературной газеты», где и опубликована в подборке материалов, посвященных 400-летию со дня рождения В.Шекспира.

Фаворский неоднократно обращался к творчеству Шекспира. В 1940 году, работая над оформлением книги: *Вильям Шекспир*. Гамлет принц датский (М., ОГИЗ, 1941) Фаворский писал:

«[...] Задача, стоящая передо мной, чрезвычайно трудна; она приводит меня в некоторое смущение. Я стремлюсь отойти от изображения Гамлета таким, каким представляли его в прошлом (главным образом, Делакруа) — стройный юноша в черном заменяется у меня несколько массивным северянином.

Другие персонажи «Гамлета» также интересны и ответственны. Кроме того, самый ритм шекспировского действия ставит перед художником очень серьезные вопросы. Но они настолько увлекательны и интересны, что я рискую все же делать эту книгу. [...]

(Из статьи «Замыслы художника». — «Известия», 1940, 31 декабря).

С. 360. «Относительно «Сонетов» могу сказать...» — Имеется в виду кн.: Сонеты Шекспира в переводах С.Маршака, оформленная Фаворским в 1947 году по заказу издательства «Советский писатель» (Москва). Книга была выпущена в 1948 году тиражом 20000 экземпляров. «Сонеты» Шекспира с иллюстрациями Фаворского переиздавались много раз различными издательствами. Каноническим может считаться издание 1948 года, так как во всех последующих без согласования с художником изменялось все — начиная от формата и шрифта, кончая произвольной перестановкой или ликвидацией отдельных элементов оформления.

К юбилею Лермонтова

Публикуется впервые. Запись, сделанная М.В.Шаховской-Фаворской 11 октября 1964 года, хранится в архиве В.А.Фаворского.

Эта небольшая заметка о созданных художником иллюстрациях к произведениям М.Ю.Лермонтова была заказана Фаворскому редакцией «Литературной газеты» в связи со 150-летием со дня рождения поэта. 15 октября 1964 года в «Литературной газете» в подборке материалов, связанных с этим юбилеем, были воспроизведены две гравюры Фаворского — к «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» и к стихотворению «На севере диком стоит одиноко...». Текст же заметки не был напечатан.

С. 361. «Я награвировал для Энциклопедии портрет Достоевского...» — См. об этой работе также в статье «Вопросы, возникающие в связи с композицией» и прим. к ней на с. 528 настоящего сборника.

«Затем мне заказали портрет Лермонтова...» — Этот портрет был заказан Фаворскому для очередного, шестого, тома «Литературной энциклопедии». Портрет М.Ю.Лермонтова Фаворский исполнил в 1931 году, шестой том энциклопедии был выпущен в 1932 году без портрета работы Фаворского.

«Потом я иллюстрировал «Песню о купце Калашникове». [...] Еще я сделал маленькие концовки к «Пророку» и к стихотворению о сосне и пальме». — Все эти гравюры Фаворский исполнил в 1954 году по заказу Государственного издательства детской литературы для книги: *М.Ю.Лермонтов*. Поэмы (М., Детгиз, 1955). Книга издавалась к юбилею (140-летию со дня рождения М.Ю.Лермонтова), как пишет Фаворский, «очень спешно», поэтому художник не успел полностью осуществить свой замысел оформления.

«Мне всегда импонировали иллюстрации Константинова к «Мцыри». — Гравюры Федора Денисовича Константинова были созданы для того же издания, что и иллюстрации Фаворского. — См. предыдущее прим.

Приложение 1
Беседы с искусствоведом Е.С.Левитиным

Публикуются впервые. Запись бесед принадлежит Е.С.Левитину, Москва. Беседы состоялись 7, 19, 26 мая и 6 июня 1961 года. Текст печатается в качестве приложения, поскольку он не был просмотрен Фаворским.

О буквицах к «Суждениям господина Жерома Куаньяра» А.Франса

Буквицы были исполнены Фаворским в 1918 году, но в то время издание не было осуществлено. Книга «Анатоль Франс. Суждения господина Жерома Куаньяра» с буквицами Фаворского была выпущена Государственным издательством художественной литературы в 1963 году, тиражом 30000 экземпляров.

С. 362. «Издательства у него не было, было только право издавать... Вот — Кожебаткин». — Фаворский неточен, у Кожебаткина было издательство «Альциона».

«Я к этому времени сделал «Пейзажи Москвы», «Загорск», «Натюрморт»...» — Имеются в виду гравюры на дереве, исполненные Фаворским: серия «Виды Москвы» — в 1918 году. Пейзаж Загорска «Сергиев Посад» и «Натюрморт» — в 1919 году. Таким образом, Фаворский неточен, две из упомянутых им работ были исполнены уже после буквиц к книге А.Франса.

«...которого Кибрик иллюстрировал... да, Роллан». — По-видимому, имеются в виду иллюстрации Е.А.Кибрика к повести Р.Роллана «Кола Брюньон», исполненные в 1934—1936 годах. Но, возможно, Фаворский говорит о цикле иллюстраций к роману Р.Роллана «Очарованная душа», созданных Кибриком в 1940—1941 годах.

«И еще тут 18 век...» — Книга «Суждения господина Жерома Куаньяра» была написана А.Франсом в 1893 году в стиле философских повестей 18 века.

С. 363. «...тут коня я взял у Марка Аврелия отчасти». — Имеется в виду античная бронзовая статуя Марка Аврелия, установленная в 1538 году в Риме на постаменте работы Микеланджело.

« — Гончаров как-то говорил, что они в Гослите издадут «Куаньяра» с Вашими буквами...» — Андрей Дмитриевич Гончаров был в то время главным художником Государственного издательства художественной литературы, в котором в 1963 году и была выпущена книга А. Франса с буквицами Фаворского.

О «Фамари» А.Глобы

Над оформлением книги «Андрей Глоба. Фамарь. Трагедия» — Фаворский работал в 1923 году. В том же году книга была выпущена Государственным издательством (М.— Пг., ГИЗ). Тираж не указан.

«...в эклибрисе Папа-Афанасопуло...» — Имеется в виду книжный знак, награвированный Фаворским в 1927 году.

С. 364. « — Когда я писал о «Фамари»...» — Речь идет о статье Е.С.Левитина «В.А.Фаворский», опубликованной в альманахе «Искусство книги» (выпуск второй, М., 1961). С сокращениями под названием «Черты стиля Фаворского» статья воспроизведена в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967).

О «Домике в Коломне» А.С.Пушкина

Над оформлением книги «Домик в Коломне» Фаворский начал работать в 1922 году по заказу берлинского издательства «Нева». Однако в том же году издательство прекратило свое существование. Оформленная Фаворским книга была издана только в 1929 году «Русским Обществом Друзей Книги» (РОДК, Москва) в количестве 500 нумерованных экземпляров.

Об иллюстрациях к «Домику в Коломне» см. также в Приложении 2 настоящего раздела сборника

С. 365. «...как в «Рыцаре» [...], а потом убрал это, смягчил». — Фаворский ци-

тирует строки из стихотворения Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...», написанного в 1829 году. В 1835 году Пушкин переработал это стихотворение (при этом, в частности, строки, прочитанные Фаворским, были убраны) и включил его в качестве «песни» в пьесу, оставшуюся незаконченной и названную позднейшими издателями «Сцены из рыцарских времен».

«Эту книгу мне Эттингер пробивал у «Друзей Книги»...» — Имеется в виду «Русское Общество Друзей Книги», которым книга и была выпущена.

О «Рассказах о животных» Л.Толстого

См. об иллюстрациях к этой книге статью Фаворского «Как я оформлял «Рассказы о животных» Л.Толстого», публикуемую в настоящем издании.

С. 366. «Детгиз как-то хотел переиздать книгу...» — Это издание состоялось в 1962 году, тираж 400000 экземпляров.

С. 367. «Я был на войне». — В феврале 1916 — октябре 1918 года Фаворский участвовал в боях на румынском фронте, в июне 1919 — феврале 1920 года — на Царицынском фронте в рядах Красной Армии.

«Мне когда Пришвин заказывал «Жень-шень»...» — См. об этой работе Фаворского в прим. к статье «О графике как об основе книжного искусства» на с. 540 настоящего издания.

О «Новогодней ночи» С.Спасского

См. также об этой книге статью Фаворского «О «Новогодней ночи», публикуемую в настоящем издании и прим. к ней на с. 545.

Об «Озорных сказках» О.Бальзака

Над оформлением «Озорных сказок» Фаворский работал в 1920 году. Книга была выпущена издательством «Полярная Звезда» (Петербург, 1922) тиражом 3000 экземпляров. В связи с ее выходом Фаворский послал следующее открытое письмо в редакцию журнала «Печать и революция»:

«Прошу уважаемую редакцию напечатать в ближайшем номере мое заявление.

Мне два года тому назад издательством «Странствующий энтузиаст» были заказаны гравюры для рассказов Бальзака в переводе Сологуба. Все это время книга почему-то не печаталась.

На днях в Петрограде каким-то другим издательством (не понимаю, почему я не был об этом извещен) выпущена книга с моими иллюстрациями, причем печатана плохо, по-видимому, не с гравированных досок, а с цинка. Затем, титул и обложка, мною сделанные, разрезаны на части и из них с некоторыми новыми добавлениями скомбинированы новая обложка и новый титул.

Некоторые части обложки попали даже в качестве заставок в текст.

Все это, как мне кажется, не совсем прилично, но во всяком случае спешу заявить, что обложку и титул в таком виде не могу признать моими, как это напечатано издательством.

19 декабря 1922 г.»

(Опубликовано в журнале «Печать и революция», 1923, кн. первая. Автограф не обнаружен.)

О «Рассказах» Б.Пильняка

Над оформлением книги Пильняка Фаворский работал в 1932 году. В том же году она была выпущена московским издательством «Федерация» тиражом 5200 экземпляров. См. также о работе над этой книгой в статье «О графике как об основе книжного искусства», публикуемой в настоящем издании.

С. 369. «...у Тышлера в «Ричарде» и в «Лире»...» — Имеются в виду шекспировские спектакли, оформленные А.Г.Тышлером в 1934—1935 годах: «Король Лир» — в Государственном еврейском театре (Москва), и «Ричард III» — в Государственном Большом драматическом театре (Ленинград). Летом 1962 года в связи с присуждением Фаворскому Ленинской премии редколлегия журнала «Театр» обратилась к художнику с анкетой. На вопрос: «Какие со-

временные театральные художники кажутся Вам интересными и почему?» — Фаворский ответил: «Мне нравится Тышлер. Не говоря уже о том, что его решения всегда живописны, он использует всю сцену целиком, так что его постановки архитектурно цельны. А его эскизы к «Королю Лиру» и «Ричарду III» замечательно передают суровость темы». (Ответы Фаворского опубликованы в разделе «Хроника театральной жизни» в восьмом номере журнала «Театр» за 1962 год. Запись — «Ответы на вопросы редколлегии журнала «Театр» — сделана И.Г.Коровой, хранится в архиве В.А.Фаворского).

«Труды и дни Михаила Ломоносова» Г.Шторма

Над оформлением книги Г.Шторма Фаворский работал в 1932 году. Книга была выпущена в 1934 году Государственным издательством художественной литературы (Гослитиздат, Москва) тиражом 10000 экземпляров.

О «Vita Nova» Данте

Над оформлением книги Данте Фаворский работал в 1933 году. Книга была выпущена издательством «Academia» в 1934 году тиражом 5300 экземпляров.

С. 371. «А как Вы относитесь к статье Эфроса о Вас?» — Имеется в виду статья «Фаворский и современная ксилография», опубликованная в журнале «Русское искусство» (1923, № 1).

«А книга его интересная...» — Фаворский говорит о книге А.Эфроса «Профили» (М., 1930).

Об «Эгерии» П.Мурагова

См. также об иллюстрациях к этой книге заметку Фаворского «Об иллюстрациях к «Эгерии», публикуемую в настоящем издании.

С. 372. «У него есть такая маленькая картина «Преследование»...» — Имеется в виду картина, ранее находившаяся в Москве, в Музее изящных искусств, а затем переданная в Государственный Эрмитаж в Ленинграде.

О «Собрании сочинений» П.Мериме

Над оформлением «Собрания сочинений» П.Мериме (тт. 1—3) Фаворский работал в 1927—1934 годах. Книги были выпущены издательством «Academia»: том I — в 1934 году, том II — в 1933, том III — в 1934 году тиражом 10300 экземпляров.

«Часть этих гравюр я делал раньше, для маленького издания...» — Имеется в виду издание: *Проспер Мериме. Собрание сочинений*, Л., «Academia», 1927—1929, тт. 1—7.

«...перед войной готовился новый том...» — Над оформлением этого дополнительного тома Фаворский работал в 1938 году.

«Мне в то время предлагали делать немецкую книгу 16 века...» — По-видимому, речь идет о книге Г.Гриммельсгаузена «Симплициссимус», объявленной в проспекте издательства «Academia» за 1935 год.

«Когда Андрей Дмитриевич сделал своего Мериме...» — В 1944—1945 годах А.Д.Гончаров исполнил серию иллюстраций к «Новеллам» П.Мериме (М., 1958).

С. 373. «...он так же и Островского делает». — Имеется в виду издание: *А.Н.Островский. Избранные сочинения*. М., 1948.

«...как в «Сотворении Адама»...» — Имеется в виду роспись плафона Сикстинской капеллы, созданная Микеланджело в 1508—1512 годах.

О Книге Руфь

Над оформлением Книги Руфь Фаворский работал в 1924 году. Книга была издана в 1925 году (издательством М. и С.Сабашниковых) тиражом 1900 экземпляров.

С. 375. «У нас образцы были — Гаварни, Гранвиль...» — Имеются в виду «образцы» репродукционной ксилографии середины — второй половины 19 века, распространенные и в начале 20 века, когда начинал свою творческую деятельность Фаворский.

«Вот в Гете — оно сначала...» — Имеется в виду книга: *Гете. Избранная лирика* (М.— Л., «Academia», 1933), оформленная Фаворским в 1931 году.

«Маски и лица» Р. де ля Сизерана

Над оформлением этой книги Фаворский работал в 1923 году. В том же году книга Робера де ла Сизерана «Маски и лица. Знаменитые портреты итальянского Возрождения» была выпущена в издании С.И.Сахарова (Москва) тиражом 1000 экземпляров.

«Я тогда хотел делать «Фауста». — В архиве В.А.Фаворского хранится договор с издательством «Academia», заключенный в 1934 году. Издание не состоялось.

«Я как-то Сидорову делал экслибрис». — Книжный знак А.А.Сидорова был исполнен Фаворским в 1928 году.

О новой суперобложке к «Сонетам» В.Шекспира

Новая суперобложка к «Сонетам» была награвирована Фаворским в 1960 году. Книга с новой суперобложкой выпущена Гослитиздатом в 1961 году.

Приложение 2

Из бесед с кинорежиссером Ф.А.Тяпкиным

Беседы происходили в 1964 году в связи с подготовкой к съемке фильма «Фаворский» («Моснаучфильм», 1964. Автор сценария Н.В.Кемарский. Режиссер Ф.А.Тяпкин. Консультант Е.С.Левитин). Записи принадлежат Ф.А.Тяпкину, Москва.

Помимо публикуемых отрывков в записях Ф.А.Тяпкина содержатся также рассказы Фаворского об иллюстрациях к произведениям П.Мериме, Книге Руфь, «Слову о полку Игореве». Эти беседы не включены в данное издание, так как в них Фаворский в основном повторяет мысли, высказанные об этих своих работах в специальных статьях, им посвященных, или в «Беседах с искусствоведом Е.С.Левитиным» — те и другие публикуются в настоящем сборнике.

О «Домике в Коломне» А.С.Пушкина

С сокращениями опубликовано в книге: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). В настоящем издании воспроизводится опубликованный текст. См. также о работе Фаворского над «Домиком в Коломне» в Приложении 1 к данному разделу сборника.

С. 377. «Это, собственно, первая книга, которую я делал...» — Фаворский неточен. Первой книгой, целиком оформленной художником, был сборник стихотворений его двоюродной сестры Надежды Бромлей: *Над. Бромлей. Пафось. Композиции, Пейзажи, Лица*. М., Товарищество типографии А.И.Мамонтова, 1911.

О «Самаркандской серии»

Публикуется впервые.

«Самаркандская серия» линогравюр была создана Фаворским во время войны, в 1942—1944 годах, частично в Самарканде, где художник жил с семьей в эвакуации, частично в Москве, уже после возвращения из эвакуации. О пяти гравюрах этой серии рассказывает Фаворский в беседе с Ф.А.Тяпкиным, это (в порядке их упоминания художником): «Шествие на базар» (1943), «Возвращение с базара» (1943), «Караван ослов» (1943), «Отдыхающее стадо» (1943), «Верблюжий базар» (1944).

Часть третья

О монументальном искусстве *

Организация стены росписью

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Доклад, прочитанный Фаворским 27 февраля 1929 года на заседании «группы по изучению живописи» при кабинете Секции пространственных искусств Государственной Академии художественных наук (ГАХН).

Стенограмма прений хранится в ЦГАЛИ (ф. 941, оп. 3, д. 163, лл. 10—11). Ниже публикуются тезисы к докладу В.А.Фаворского на тему «Художественная организация стены росписью», представленные в ГАХН.

Об изобразительном масштабе

1. Масштаб изображения зависит от предметного содержания и метода изображения. В первом случае мы имеем смысловой масштаб, во втором — масштаб изобразительный.

2. Изображение с беспредельной иллюзионистической глубиной и изображение совершенно плоское будут абсурдными пределами изображения.

3. Решение глубины в изображении можно разделить на несколько типов: на а) объемный рельеф, б) пространственный рельеф и в) на обратноперспективный.

а) Объемный рельеф создается либо колебанием основной поверхности рельефа, либо движением от задней поверхности на нас предметных масс объемов. Такой рельеф может быть назван рельефом ионического строя.

б) Пространственный рельеф создается движением передней зрительной плоскости в глубину и может быть назван рельефом дорического строя.

в) Обратноперспективный рельеф создается неравномерным, в центре усиливающимся движением в глубину, дающим вогнутую сферическую поверхность, обхватывающую зрителя.

4. Изобразительный масштаб зависит от глубинного строя рельефа изображения и отношения глубины и двухмерности.

а) В объемном рельефе масштаб зависит от того, стремится ли изображение предмета к одному весовому центру или к многоцентренности. В последнем случае изображение как бы к нам приближается и получает все больший масштаб, становится монументальным.

б) В пространственном рельефе сжатие глубины и напряженное отношение ее к двум измерениям также дает монументальность.

в) В обратноперспективном изображении зритель ставится не перед изображением, как в предыдущих случаях, а в самое изобразительное пространство. Изображение не только приближается к зрителю, а его обхватывает. Отсюда монументальный масштаб обратноперспективного изображения.

5. Иллюзионистическое изображение с беспредельной глубиной, выполняемое по системе прямой перспективы, и изображение совершенно двухмерное — масштаба изобразительного не имеют, так как не имеют конкретного отношения между двухмерностью и глубиной.

(Публикуется впервые. Машинопись хранится в ЦГАЛИ — ф. 941, оп. 3, д. 163, л. 13).

* Сведения о монументальных работах Фаворского приведены в списке, завершающем примечания к данной части сборника.

[Об оформлении города]

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Статья не озаглавлена и не датирована. По характеру поднятых в ней вопросов может быть отнесена к началу 1930-х годов — около 1930—1932.

С. 387 «Здания в виде человека, в виде серпа и молота...» — Имеются в виду конкурсные архитектурные проекты 1931 года на здание Дворца Советов в Москве.

*О сотрудничестве архитектора со скульптором
и живописцем*

Статья впервые опубликована в журнале «Архитектура СССР» (1933, № 2), под заглавием «О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем». Текст журнала с незначительными редакционными изменениями воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967) и в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948 (М., 1978). Автограф статьи, озаглавленный «О том, как я писал фреску», хранится в архиве В.А.Фаворского. Часть последней страницы, содержащая последний абзац статьи, оторвана и утеряна. При публикации текст статьи подвергся значительным изменениям, часть которых, очевидно, не принадлежит автору, поэтому в настоящем издании статья печатается по рукописи с незначительными исправлениями по тексту в журнале и восстановлением по тому же тексту утраченной части рукописи. Датируется по времени первой публикации — февралем 1933 года.

*[«Каковы своеобразные стороны
монументальной живописи»]*

Статья опубликована в журнале «Искусство» (1934, № 4), затем в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1978 (М., 1978). Автограф не обнаружен. Датируется по времени первой публикации — апрелем 1934 года.

Статья была написана для специального номера журнала «Искусство», посвященного вопросам современного советского и зарубежного монументального искусства, а также вопросам художественного наследия.

Предметность, масштабность, реализм

Статья опубликована в журнале «Архитектура СССР» (1934, № 11). Автограф не обнаружен. Датируется по времени публикации ноябрем 1934 года.

С. 393. «...на примере хотя бы храма Спасителя...» — Имеется в виду храм Христа Спасителя в Москве, построенный по проекту К.А.Тона в 1837—1883 годах (не сохранился).

«...дом Наркомвнудела арх[итектора] Фомина...» — Фаворский неточен: жилой дом для сотрудников Наркомата внутренних дел был построен по проекту архитектора А.Я.Лангмана. И.А.Фомину принадлежал исполненный ранее проект ансамбля, который должен был завершать Кузнецкий мост. Проект остался неосуществленным.

«...здание Корбюзье...» — Имеется в виду «дом Наркомлегпрома» на улице Кирова (бывшая Мясницкая) в Москве, построенный в 1928—1933 годах архитектором Ш.-Э. Ле Корбюзье при участии Н.Д.Колли. В настоящее время в этом здании размещается Центральное статистическое управление СССР.

Поиски синтеза

Статья опубликована в газете «Советское искусство» (1934, 28 декабря). Автограф, озаглавленный «О синтезе искусств», хранится в архиве В.А.Фаворского. Датирован 13 декабря 1934 года. В настоящем издании текст печатается по автографу с незначительными изменениями по опубликованному тексту.

«Предстоят съезды архитекторов, живописцев и скульпторов». — Первые всесоюзные съезды планировались на осень 1932 года, в связи с опубликованием 23 апреля 1932 Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Однако съезды не состоялись. В период написания данной статьи Фаворского съезды планировались на 1935 год, к семнадцатой годовщине Октября, и опять не состоялись. Первый Всесоюзный съезд архитекторов проходил 16—27 июня 1937 года, Первый Всесоюзный съезд художников — 1—8 марта 1957 года. (Выступления Фаворского на этих съездах публикуются в настоящем издании.)

С. 396 «...здание Ленинской библиотеки». — Здание Государственной библиотеки им. В.И.Ленина в Москве было построено в 1927—1929 годах по проекту архитекторов В.Щуко и В.Гельфрейха. Бюсты писателей и ученых, о которых далее говорит Фаворский, выполнены скульптором С.Евсеевым, скульптуры, венчающие здания, — Н.Крандиевской, В.Лишевым, М.Манизером, В.Мухиной и Е.Янсон-Манизер.

[О синтезе искусств]

Статья публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Рукопись не озаглавлена и не датирована. Статья записана Фаворским в блокноте, непосредственно следом за статьей «Поиски синтеза», датированной 13 декабря 1934 года. Во втором абзаце Фаворский пишет о предстоящей «конференции архитекторов с привлечением живописцев и скульпторов». Такая «конференция» (точнее — Первое творческое совещание по вопросам синтеза пространственных искусств) состоялась 25—28 декабря 1934 года (см. о ней в прим. к статье «Живопись и архитектура» на с. 554 настоящего издания). Таким образом, данная статья была написана между 13—24 декабря 1934 года. Такая датировка подтверждается и примерами из собственной практики, к которым Фаворский обращается в данной статье. Статья печатается с незначительными сокращениями.

С. 401. «Гете в «Пропилеях» намечает ложные уклоны искусства...». — Фаворский неточен, см. прим. к «Лекции о рисунке» на с. 538 настоящего издания.

«...медальоны с головами писателей на стене Ленинской библиотеки...» — См. выше прим. к статье «Поиски синтеза».

Живопись и архитектура

Статья впервые опубликована в журнале «Архитектура СССР» (1935, № 2) (с сокращениями, под названием «Архитектура и живопись»), затем в сборнике «Вопросы синтеза искусств» (М., 1936) (под названием «Живопись и архитектура»), позже перепечатана в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948 (М., 1978). Данная статья является авторской переработкой доклада «Архитектура и живопись», прочитанного Фаворским 25 декабря 1934 года на Первом творческом совещании по вопросам синтеза пространственных искусств. Текст доклада (машинопись) хранится в архиве В.А.Фаворского. Переработка текста для сборника «Вопросы синтеза искусств» носила чисто редакционный

характер, поэтому в настоящем издании статья печатается по тексту сборника и датируется 25 декабря 1934 года.

Первое творческое совещание по вопросам синтеза пространственных искусств проходило в Москве 25—28 декабря 1934 года по инициативе Союза архитекторов СССР. Доклад Фаворского был прочитан как содоклад к выступлению А.В.Щусева «Архитектура и живопись». Подробный отчет о совещании (с публикацией материалов) был приведен в журнале «Архитектура СССР», 1935, № 2; кроме того, материалы совещания явились основой вышеупомянутого сборника «Вопросы синтеза искусств».

С. 402. «В одной из своих статей в «Прописях» Гете делит художественные уклоны на две группы». — Фаворский неточен, см. прим. к «Лекции о рисунке» на с. 538 настоящего издания.

С. 404. «Одним из серьезнейших современных опытов монументальной живописи является роспись плафона Е.Лансере». — Имеется в виду роспись плафона зала буфета (ныне ресторана) Казанского вокзала в Москве, осуществленная Е.Е.Лансере в 1933—1934 годах.

С. 405. «Завод ГАЗ в Горьком, который я вместе с рядом других художников посетил...» — Эта поездка состоялась в декабре 1934 года.

Выступление на Первом творческом совещании по вопросам синтеза пространственных искусств

Стенограмма выступления публикуется впервые. Авторская переработка впервые опубликована в сборнике: Вопросы синтеза искусств (М., 1936) под названием «Первый опыт», затем — перепечатана в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948. М., 1978. Стенограмма хранится в архиве В.А.Фаворского; датирована 28 декабря 1934 года. Публикация в настоящем сборнике стенограммы, а не статьи объясняется тем, что при переработке для печати текст был значительно сокращен (в частности, была опущена последняя часть выступления, посвященная работе Фаворского над росписью Дома моделей в Москве). Ввиду плохого качества стенограммы, в некоторых случаях текст все же дается по статье «Первый опыт»; этим же обстоятельством объясняются некоторые сокращения. В связи с данным совещанием см. также в настоящем издании статьи Фаворского: [О синтезе искусств] и «Живопись и архитектура» и прим. к ним.

Работа монументалиста

Статья опубликована в газете «Вечерняя Москва» (1935, 15 августа). Автограф не обнаружен. Датируется по времени первой публикации — августом 1935 года.

С. 409. «Произошло очень важное событие — утверждение и обнародование [Генерального] плана реконструкции Москвы». — Постановление Совнаркома СССР и ЦК ВКП(б) «О генеральном плане реконструкции гор. Москвы» было утверждено 10 июля 1935 года и опубликовано в центральных газетах («Известия», «Правда» и др.) 11 июля 1935 года.

О росписи Дома моделей

Статья публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Предмет изложения позволяет датировать текст 1935 годом.

*Художественные задачи Проектной мастерской
треста Госотделстрой*

Статья публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского (одна страница утеряна, при публикации ее место отмечено отточием).

Проектная мастерская треста Госотделстрой при Моссовете была организована в 1935 году, этим же годом, по-видимому, следует датировать статью.

[«Приветствуя съезд архитекторов...»]

Текст публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Рукопись не озаглавлена и не датирована. Судя по тематической связи текста с предстоящим Первым Всесоюзным съездом архитекторов, который проходил 16—26 июня 1937 года, можно предположить, что запись сделана в мае-июне 1937 года и представляет собой тезисы к выступлению Фаворского на съезде, которое состоялось 21 июня 1937 года и было опубликовано в «Архитектурной газете» (1937, 22 июня) под названием «Синтез должен быть органическим».

С. 416. «Примером такой связи архитектуры и скульптуры может быть наш павильон в Париже». — Имеется в виду советский павильон на Всемирной выставке, состоявшейся в Париже в 1937 году. Архитектор Б.М.Иофан, автор скульптурной группы «Рабочий и колхозница», венчающей здание, — В.И.Мушина. Вновь к данному примеру Фаворский обращается в своих статьях «Природа монументальной живописи» (1937) и «Мысли о монументальном искусстве» (1958), публикуемых в настоящем издании.

С. 417. «...мясокомбинат имени Микояна, распланный способом сграффито Львом Александровичем Бруни». — Роспись мясокомбината в Москве была осуществлена Л.А.Бруни в 1935 году. См. об этой работе подробнее в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948. М., 1978.

Природа монументальной живописи

Статья публикуется впервые. Автограф не обнаружен. Печатается по машинописи (с правкой рукой М.В.Фаворской), хранящейся в архиве В.А.Фаворского. Статья не датирована. Приведенные в ней примеры (советский павильон в Париже, работы Бруни и другие) свидетельствуют о том, что она была написана на протяжении 1937 года. Возможно, перед нами — полный текст выступления Фаворского на Первом Всесоюзном съезде архитекторов (см. в связи с этим текст [«Приветствуя съезд архитекторов...»] и прим. к нему на с. 555 настоящего издания). В таком случае статья может быть датирована маем-июнем 1937 года.

С. 418. «Гете во введении к «Прописям» говорит об опасности смешения методов скульптуры и живописи». — Фаворский неточен, — см. прим. к «Лекции о рисунке» на с. 538 настоящего издания.

«...сграффито использовал также Л.Бруни при росписи мясокомбината имени Микояна и фасадов школ для Сталинграда». — О росписи мясокомбината см. прим. к тексту [«Приветствуя съезд архитекторов...»] на с. 555 настоящего издания. В 1936 году Л.А.Бруни исполнил роспись фасада (сграффито) и vestibюля (фреска) одной из трех школ в рабочем поселке при Сталинградском тракторном заводе. Росписи остальных двух школ выполнили его младшие коллеги по Мастерской монументальной живописи — С.А.Павловский и В.Б.Эльконин (см. следующие прим.).

С. 419. «Кое-что в этой области уже сделано нашей Мастерской». — Имеется в виду Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры

СССР (1935—1948). На протяжении всех 13 лет существования Мастерской ее возглавлял Л.А.Бруни, который в первый же год привлек к участию в работе Фаворского. Наряду с Бруни Фаворскому принадлежит ведущая роль в определении «лица» Мастерской. Почти все монументальные работы Фаворского 1935—1948 годов выполнялись им как членом Мастерской и, как правило, при участии других художников Мастерской. Подробнее об этом см. в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948. М., 1978.

«Орнаментами украшены дом Бурова...» — Имеется в виду жилой дом для работников Наркомлеса на улице Горького в Москве, построенный по проекту архитектора А.К.Бурова в 1936 году. См. Список монументальных работ В.А.Фаворского на с. 558—559 настоящего издания.

«...дом МХАТа, где работал Н.М.Чернышев». — Имеется в виду жилой дом на улице Немировича-Данченко в Москве, над оформлением фасада которого Н.М.Чернышев работал в 1937 году.

[«Что такое фасадничество»]

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Данный текст является первой и единственной сохранившейся страницей утерянной рукописи. Судя по предмету изложения, может быть датирован 1939—1941 годами.

С. 420. «...остроумное решение Буровым Андр[еем] Конст[антиновичем] крупноблочного дома на Полянке». — Имеется в виду жилой дом на улице Большая Полянка в Москве, построенный по проекту Бурова в 1939—1941 годах.

Выступление на обсуждении деятельности Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР

Текст выступления опубликован в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948 (М., 1978) под названием «Обсуждение деятельности мастерской на заседании монументальной секции МОССХ 27 апреля 1947 года... Выступление В.А.Фаворского». Стенограмма обсуждения принадлежит В.Б.Эльконину, Москва. Автограф не обнаружен. В настоящем издании воспроизводится опубликованный текст с незначительными сокращениями и небольшой редакционной правкой.

С. 421. «...теперь, когда висит эта маленькая выставка...» — В связи с обсуждением, которое являлось отчетом коллектива Мастерской монументальной живописи о своей работе за период с 1935 по 1946 год, в помещении Мастерской, где происходил отчет, была устроена небольшая выставка, на которой были представлены эскизы и фрагменты монументальных работ участников Мастерской, а также образцы и пробы различных техник монументальной живописи, отражающие опыт экспериментального творчества коллектива.

Мысли о монументальном искусстве

Статья опубликована в газете «Московский художник» (1958, 15 апреля). С сокращениями текст газеты воспроизведен в кн.: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966) и в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании статья печатается по автографу с незначительной правкой по напечатанному тексту, так как при публикации текст подвергся значительным редакционным изменениям. Статья написана в марте 1958 года для газеты «Мос-

ковский художник» в связи с отмечавшимся 14 апреля 1958 года сорокалетием первого «из целой группы декретов Советского правительства, направленных на осуществление Ленинского плана монументальной пропаганды».

С. 423. «На выставке сорокалетия, правда, дали место монументальным вещам». — Имеется в виду либо выставка «Москва социалистическая», либо Выставка произведений художников РСФСР, посвященные 40-летию Октября. Всесоюзная художественная выставка, также связанная с юбилеем, была открыта 5 ноября 1957 года, то есть уже после написания Фаворским статьи.

«...в специальном журнале «Декоративное искусство» монументальное искусство помянули». — В № 1 журнала «Декоративное искусство СССР» за 1958 год была помещена статья В.Шестакова «О монументальности», в № 2 — статья Вл.Толстого «Монументально-декоративная живопись».

С. 424. «Последнее есть сколько-то у памятника Пушкина, но, по-моему, ни в памятнике Гоголя, ни Чайковского, ни Горького этого нет». — Имеются в виду скульптурные памятники в Москве: А.С.Пушкину — работы А.М.Опекушина (1880); Н.В.Гоголю — работы Н.В.Томского (1952), П.И.Чайковскому работы В.И.Мухиной (1954) и памятник А.М.Горькому (1951), выполненный по модели И.Д.Шадра группой скульпторов во главе с В.И.Мухиной.

«Сколько-то есть силовое поле у «Рабочего и колхозницы» Мухиной, но они ведь задумывались для другого места». — См. прим. к статье [«Приветствуя съезд архитекторов...»] на с. 555 настоящего издания.

С. 425. «Университет интересен внешностью, а не внутренним помещением, не интерьером». — Имеется в виду новое здание Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова на Ленинских горах, построенное в 1949—1953 годах по проекту архитекторов Л.Руднева, С.Чернышева, П.Абросимова, А.Хрякова и В.Насонова.

Как я впервые писал фреску

(Слово на обсуждении монументальной выставки)

Опубликовано в журналах «Творчество» (1962, № 4) и «Декоративное искусство СССР» (1962, № 6), а также в «Информационном бюллетене Союза архитекторов СССР» (1963, № 1). Текст «Информационного бюллетеня» с сокращениями воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Запись, сделанная М.В.Шаховской-Фаворской в начале февраля 1962 года, хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании текст печатается по рукописи, так как все три публикации отличаются друг от друга и от авторского текста.

12—13 февраля 1962 года в Центральном Доме архитектора в Москве состоялась конференция по материалам выставки монументального искусства, на которой были представлены произведения, созданные московскими живописцами и скульпторами в конце 1950-х — начале 1960-х годов. Конференция была организована Московским отделением Союза художников РСФСР и Союзом архитекторов СССР. «Выступление Владимира Андреевича Фаворского было зачитано в виде письма, поскольку сам он из-за болезни не мог быть на совещании» («Информационный бюллетень Союза архитекторов СССР», 1963, № 1, с. 24).

Какой будет монументальная живопись?

Опубликовано в газете «Советская культура» (1962, 27 февраля). С сокращениями текст газеты воспроизведен в кн.: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). Автограф не обнаружен. Датируется по времени первой публикации февралем 1962 года.

[«Мне кажется, синтез нужен»]

Опубликовано в журнале «Декоративное искусство СССР», 1962, № 12. Автограф не обнаружен. Датируется по времени публикации — декабрем 1962 года.

Статья опубликована в разделе «Говорят делегаты и гости Всесоюзного съезда художников». В преддверии съезда, состоявшегося в Москве 10—13 апреля 1963 года, редакция журнала попросила художников, скульпторов и архитекторов ответить на следующие вопросы, связанные с проблемой синтеза искусств:

«1. Нужно ли монументальное искусство современной архитектуре? 2. Какая живопись наиболее органична архитектуре — перспективная или плоская? 3. Какое место следует отводить сюжетно-повествовательной живописи в современном синтезе искусств? 4. Назовите лучшую работу в области синтеза за последние годы.»

В № 12 за 1962 год и № 2 за 1963 год помещены ответы художников и архитекторов, принявших участие в обсуждении проблемы.

С. 428. «...когда мы работали с Жолтовским...» — Сам Фаворский с архитектором И.В.Жолтовским никогда не работал.

Список монументальных работ В.А.Фаворского *

- 1932—1933 Центральный музей охраны материнства и младенчества. Москва, улица Кропоткина. Реконструкция здания.
Роспись вестибюля (потолок, стены) и лестничной клетки (стены, панели) на тему «Новый быт». Темпера (вестибюль), фреска (стены лестничной клетки), сграффито (панели лестничной клетки).
Не сохранилась
- 1934—1935 Наземный павильон станции «Комсомольская» первой очереди Московского метрополитена. 1933—1934. Архитекторы А.Н.Рухлядев, В.И.Кринский.
Роспись плафона на тему «Праздничный парад». Сграффито. При участии А.И.Маркова, Г.С.Павильонова.
Не сохранилась
- Дом моделей треста Мосбелье. Москва, улица Сретенка, 9. Реконструкция здания
Роспись фасада и торца здания на тему «Женщина в труде, отдыхе, спорте». Сграффито
Роспись плафона демонстрационного зала на тему «Труд и праздник». Фреска
Роспись стен демонстрационного зала. Растительные орнаменты. Сграффито
При участии Л.А.Казенина, А.И.Маркова, Г.С.Павильонова.
Не сохранилась
- 1935—1936 Жилой дом для сотрудников Наркомата лесной промышленности (так называемый «Дом Наркомлеса» или «Дом

* В список включены только работы, упоминающиеся в статьях В.А.Фаворского, публикуемых в данной части сборника.

с белками»). Москва, улица Горького, 25, 1935. Архитектор А.К.Буров.

Роспись портала и опор здания. Растительный орнамент. Сграффито

Центральный дом пионеров и октябрят (ныне Дворец пионеров им. Н.К.Крупской Бауманского района). Москва, переулок Стопани, 6. Реконструкция здания по проектам архитекторов К.С.Алабяна, А.В.Власова, И.И.Леонидова, А.К.Чалдымова осуществлена в 1935 году.

Роспись плафона театрального зала на тему «Парад 1 мая». Фреска. Роспись стен лестничной клетки — растительный орнамент. Сграффито.

При участии Л.А.Казенина, Г.А.Кравцова, А.И.Маркова, Г.С.Павильонова, С.А.Павловского, А.И.Сахнова, С.И.Соколова.

Не сохранилась

1936—1937

Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. 1936—1937. Архитектор Б.М.Иофан.

Оформление фасада: шесть барельефов на тему «Народы СССР». Туф с росписью аль фреско.

При участии Л.А.Кардашева, Г.С.Павильонова.

«Герб СССР» на фасаде павильона. Мозаика. Выполнена в материале художниками мозаичной мастерской при Всесоюзной Академии художеств

1937—1938

Петровский зал Государственного Исторического музея. Москва. Реконструкция интерьера по проекту архитектора А.К.Бурова и В.А.Фаворского.

Роспись стены: «Карта Российской империи при Петре I и люди петровской эпохи». Сграффито с подпиской аль фреско.

При участии Г.А.Кравцова, А.И.Маркова, Н.В.Фаворского

1939—1940

Центральный театр Красной Армии. Москва. 1939. Архитекторы К.С.Алабян, В.Н.Симбирцев

Портреты драматургов на жестком раздвижном занавесе главной сцены. Фреска.

При участии И.К.Безина, Н.А.Дюкаловой, Л.А.Казенина, Л.А.Кардашева, Г.А.Кравцова, А.И.Сахнова, Н.В.Фаворского, В.К.Федяевской, И.Х.Хлюпина, Б.П.Чернышева.

Центральный Дом архитекторов. Москва, улица Щусева, 7. 1939. Архитектор А.К.Буров.

Эмблема Дома архитекторов на фасаде. Керамический рельеф.

При участии В.К.Федяевской

1939—1941

Дом пионеров. Калинин. Реконструкция здания по проекту группы архитекторов под руководством И.И.Леонидова.

Шесть панно для оформления коридора на тему «Наша область». Темпера по левкасу.

При участии М.В.Фаворской.

Собственность семьи В.А.Фаворского.

Работа была прервана войной, во время которой здание оказалось разрушенным

- 1940 Участие в конкурсе на новое оформление плафона зрительного зала Государственного Большого театра СССР в Москве. Заданная тема: «Расцвет искусства народов СССР».
- В конкурсе участвовали Л.А.Бруни, П.В.Вильямс, Е.А.Лансере, В.А.Фаворский, В.Н.Яковлев и другие. Принят к осуществлению эскиз росписи Е.А.Лансере.
- 1951—1952 Петровский зал Государственного Исторического музея. Москва
- Роспись стены: «Народное восстание в начале XVIII века». Фреска.
- При участии Г.А.Кравцова, В.Б.Эльконина
- 1957 Панно «1905 год». Мозаика.
- Исполнено в материале Г.К.Калмыковой, А.Ф.Карнаутовой, Е.Л.Коровой.
- Музей А.М.Горького. Москва

Часть четвертая Об оформлении спектакля *

«Двенадцатая ночь». МХТ II

Статья впервые опубликована в газете «Советское искусство» (1933, 26 августа); текст газеты с некоторыми дополнительными редакционными поправками воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Автограф не обнаружен. В настоящем издании статья печатается по газетному тексту. Датируется по времени первой публикации — августом 1933.

Опыт оформления «Двенадцатой ночи» Шекспира во Втором МХТе оказался принципиальным для всего последующего творчества Фаворского — художника театра. Об этом свидетельствуют как принципы оформления спектаклей, в создании которых Фаворский в дальнейшем принимал участие, так и его статьи и выступления, посвященные вопросам сценического оформления. Фаворский постоянно обращается к опыту этой первой работы как к отправной точке, теоретически обосновывая и развивая в художественном творчестве найденное в оформлении «Двенадцатой ночи» решение. Через два месяца после премьеры спектакля, 24 февраля 1934 года, состоялся доклад Фаворского во Всесоюзном театральном обществе (ВТО) на тему: «Как я работал над Шекспиром». Текст доклада найти не удалось. Отчеты о докладе были помещены в газете «Советское искусство» (1934, 18 февраля) и в «Литературной газете» (1934, 6 марта). О работе над тем же спектаклем имеется краткая заметка Фаворского в журнале «Творчество» (1935, № 7), которая приводится ниже.

«Я работал в театре первый раз. Меня поразила пустая сцена простором и конкретностью своего пространства. Во всей работе я пытался сохранить эти черты, стараясь декорациями только измерить и оформить пространство.

* Сведения о спектаклях, оформленных Фаворским, содержатся в списке, завершающем примечания к данной части сборника.

Очень беспокоил вопрос материала. Хотелось, чтобы материал был ясным и четким, чтобы каждое изображение было простой сценической вещью — занавеска, кулиса, ширма, задник и т.п. Я стремился к тому, чтобы создавалась как бы образная метафора: занавес — дом, ширма — дерево и т.п. Очень увлекался цветом в декорации и костюмах.

Часто слышу, что по подобному принципу можно ставить только комедию и Шекстира. Думаю, что это не так; хотелось бы испытать это на трагедии и, может быть, современной, чтобы убедиться, что этот метод изображения является для театра реалистическим.»

(Автограф не обнаружен. Датируется по времени публикации — июлем 1935 года).

Эпоха трех поколений

Впервые заметка напечатана в выпущенной к премьере спектакля театральной программе: Жак Деваль. Мольба о жизни (М., 1935). С сокращениями текст программы воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Автограф не обнаружен. В настоящем издании текст печатается по театральной программе. Датируется по времени первой публикации — 1935 годом.

Более подробный рассказ Фаворского об этом спектакле см. в «Беседе с молодыми художниками театра», публикуемой в настоящей части сборника.

Беседа с молодыми художниками театра

Публикуется впервые. Машинопись, озаглавленная «Стенограмма беседы художника Фаворского с молодыми художниками 14 апреля 1938 года», хранится в архиве В.А.Фаворского. Встреча была организована подсекцией художников Всероссийского театрального общества (ВТО).

С. 434. «...художественным руководителем по оформлению работал Хачатуров...» — См. «Воспоминания о Сурене Ильиче Хачатурове» (1959) Фаворского в сборнике: *Сурен Хачатурян*. Статьи, воспоминания, письма, документы. Ереван, 1969.

С. 436. «Во Втором МХТе — в «Петре» изображается дохлая лошадь на сцене...» — Имеется в виду спектакль «Петр I» А.Н.Толстого, поставленный режиссером Б.М.Сушкевичем; оформление И.И.Нивинского.

С. 438. «Я помню, на фестивале иностранцы смотрели «Двенадцатую ночь». — Вероятно, имеется в виду второй (1934) или третий (1935) Международный театральный фестиваль в Москве. В четвертом фестивале (1936) Второй МХТ уже не мог участвовать, так как театр был расформирован в феврале 1936 года.

«На последней вещи, которую я делал...» — Видимо, имеется в виду оформление оперы К.В.Глюка «Орфей и Эвридика» для Оперной студии (организована в мае 1933 года) при Московской государственной консерватории, над которым художник работал в 1937—1938 годах. (Не осуществлено.) В 1938—1939 годах также для Московской государственной консерватории Фаворский оформил классную работу студентов вокального факультета — отрывки из оперы С.И.Танеева «Орестея» (по трилогии Эсхила) в концертном исполнении. Инициатором постановки был Б.Л.Яворский. Общее руководство — М.В.Юдиной, она же исполняла на фортепиано оркестровую партию. Режиссер М.Г.Геворкян. Премьера состоялась 6 мая 1939 года в Малом зале консерватории.

С. 442. «...когда я показал ему, тут же был Астангов...» — В 1930—1941 годах Михаил Федорович Астангов работал в труппе Московского театра Революции.

С. 446. «...когда я рисовал Марию Ивановну Бабанову...» — В 1932 году Фа-

ворский исполнил серию портретов (бумага, графитный карандаш) М.И.Бабановой в ролях, в поисках мотива для ее портрета в гравюре, заказанного художнику для юбилейного издания, посвященного Московскому театру Революции. В 1933 году была исполнена гравюра «М.И.Бабанова в роли Гоги в пьесе А.Файко «Человек с портфелем», вошедшая в книгу «Московский театр Революции, 1922—1933» (М., 1933).

С. 448. «...побеседовать с Зеленским, который делал «Ивана Грозного» во Втором МХТе. Он делал сейчас спектакль в Ленинграде «Кола Брюньон»...» — Скульптор Алексей Евгеньевич Зеленский в 1934 году участвовал в оформлении спектакля «Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого. В 1937—1938 годах — совместно с Ю. И.Пименовым — создал декорации к постановке оперы Д.Б.Кабалевского «Кола Брюньон» в Ленинградском Малом театре оперы и балета.

Моя работа над оформлением спектакля

Беседа В.А.Фаворского с искусствоведом Ф.Я.Сыркиной. Опубликовано в «Хронике советского изобразительного искусства» (1945, № 12). Датируется по времени публикации — декабрем 1945 года.

«До сих пор мне удавалось применять мои творческие методы в области театральной декорации только в оформлении постановок западных комедий». — Фаворский не вполне точен, см. Список спектаклей, оформленных В.А.Фаворским, на с. 562—564 настоящего издания.

[Об оформлении спектакля]

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. Рукопись не озаглавлена и не датирована. Судя по заключительной фразе текста: «Сию минуту я работаю опять над «Двенадцатой ночью» Шекспира в Калининском театре», — статья была написана Фаворским в 1953 году. Стиль изложения позволяет предположить, что данный текст является докладом или лекцией. Был ли он прочитан и где — установить не удалось.

С. 451. «...так у Рафаэля (лодки), у Тициана (архит[ектура]) и Леонардо да Винчи (стол)...» — Имеются в виду (соответственно): картон для шпалеры — «Чудесный улов» — исполненный учениками Рафаэля по его рисункам (1515—1516. Национальная галерея, Лондон); картины Тициана, включающие архитектурные мотивы, и фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» (1495—1497. Милан, трапезная монастыря Санта Мария делле Грацие).

Список спектаклей, оформленных В.А.Фаворским *

1933

Премьера 26 декабря 1933 года В.Шекспир. Двенадцатая ночь, или Как вам угодно. Московский Художественный театр 2-й.
Соглашение с «Дирекцией Государственного Московского художественного театра 2-го» о том, что В.А.Фаворский «берет на себя художественное оформление (декорации, костюмы, бутафорию и т.д.) пьесы — «12-я ночь» Шекспира», было заключено 10 февраля 1933 года. (Копия «Сог-

* В список включены только спектакли, упоминаемые в статьях Фаворского, публикуемых в данной части сборника.

лашения» хранится в архиве В.А.Фаворского.) Впервые спектакль «Двенадцатая ночь» был поставлен в студии МХТа 4 декабря 1917 года Б.М.Сушкевичем под руководством К.С.Станиславского. Возобновление спектакля в 1933 году было поручено актерам МХТ 2-го С.В.Гиацинтовой и В.В.Готовцеву, которые привлекли в качестве сорежиссера С.И.Хачатурова. Текст пьесы составлен из переводов А.Кронеберга и М.Лозинского. Композитор Н.Н.Рахманов. Аппликация занавесей — С.М.Дунаевой-Хачатуровой. Танцы поставлены А.М.Мессерером. В спектакле участвовали: М.Д.Орлов (Орсино), М.А.Дурасова (Себастьян; Виола), В.В.Готовцев (сэр Тоби Бэлч), А.М.Азарин (Мальволио), С.В.Образцов (Фесте, шут), М.Н.Кемпер (Оливия), С.В.Гиацинтова, А.И.Исаева (Мария) и другие. К спектаклю была выпущена программа, обложку которой исполнил В.А.Фаворский (В.Шекспир. Двенадцатая ночь, или Как вам угодно. М., 1933).

1934

Спектакль не был осуществлен

А.Н.Афиногенов. Ложь (Семья Ивановых).
Московский Художественный театр 2-й.

Постановка И.Я.Судакова. С 1 сентября по 27 ноября 1934 года было проведено 62 репетиции. Работа над спектаклем была доведена до репетиций в костюмах и декорациях.

1934—1935

Премьера 5 декабря 1935 года

Ж.Деваль. Мольба о жизни.
Московский Художественный театр 2-й.
Постановка И.Н.Берсенева. Режиссер — С.В.Гиацинтова. Русский текст С.А.Радзинского. Композитор — В.П.Ширинский. Скульптура — И.Л.Слонима.
В спектакле участвовали: М.Д.Орлов (дядя Анри), Р.Н.Молчанова (Франсуаза Массубр), С.В.Гиацинтова (Женевьева Тессонье), С.В.Образцов (профессор Досса), Е.И.Вишневская (мадемуазель Сюро) и другие.

1936—1937

Премьера 26 мая 1937 года

Лопе де Вега. Собака на сене.
Московский театр Революции.
Договор с дирекцией театра был заключен 9 августа 1936 года со следующими сроками: «макет к 15 ноября 1936 года, эскизы костюмов, грима, бутафории к 25 ноября 1936 года». (Копия «Договора» хранится в архиве В.А.Фаворского.)

Постановка В.Н.Власова. Режиссер М.И.Бабанова. Русский текст М.Л.Лозинского. Композитор И.М.Меерович. В спектакле участвовали: М.И.Бабанова (Диана), Д.Н.Орлов (Тристан), А.П.Лукьянов (Теодоро) и другие.

Премьера 28 февраля 1937 года

«Пушкинский спектакль»: А.С.Пушкин. Моцарт и Сальери. Каменный гость. Скупой рыцарь.
Театр им. МОСПС *
Договор с дирекцией театра был заключен 22 мая 1936 года (копия хранится в архиве В.А.Фаворского).

* Театр имени Московского совета профессиональных союзов. С 1938 года — Театр имени Моссовета.

На премьере «Пушкинского спектакля» были показаны две пьесы: «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». От постановки «Скупого рыцаря» театр вынужден был отказаться (на стадии репетиций и разработки эскизов костюмов и декораций) ввиду плохой технической оснащённости сцены, чрезмерно растягивавшей время спектакля.

«Моцарт и Сальери».

Постановка В.В.Ванина. Музыка Моцарта. В спектакле участвовали: А.М.Калинцев (Моцарт), К.А.Давидовский (Сальери) и другие.

«Каменный гость».

Постановка С.Г.Бирман. Композитор Ю.С.Бирюков. В спектакле участвовали: И.Н.Берсенев (Дон Гуан), С.В.Гиацинтова (Дона Анна), Е.А.Гуров (Командор) и другие.
1937—1938

Спектакль не был осуществлен

Опера Отто Николаи по комедии В.Шекспира «Виндзорские кумушки».

Ленинградский театр музыкальной комедии.

1944—1945

Премьера 17 июля 1945 года

В.А.Соловьев. Великий государь.

Государственный театр им. Е.Вахтангова.

Договор с дирекцией театра был заключен 12 апреля 1944 года со сроком исполнения к 15 сентября 1944 года. (Копия «Договора» хранится в архиве В.А.Фаворского.)

Постановка Б.Е.Захавы. Режиссер Н.С.Плотников. Композитор Н.И.Сизов. В спектакле участвовали: И.М.Толчанов (Иван Грозный), И.М.Доронин (Борис Годунов), Н.С.Плотников (Василий Шуйский), Л.В.Целиковская (Мария Нагая), Н.М.Малишевский (Воротынский) и другие.

1953

Спектакль не был осуществлен

В.Шекспир. Двенадцатая ночь, или Как вам угодно.

Калининский областной драматический театр.

Часть пятая

Рецензии, заметки, интервью...

*[Рецензия на рукопись книги Н.М.Тарабукина
«Проблема пространства в живописи»]*

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского.

Книга Тарабукина под названием «Опыт теории живописи» выпущена в свет в 1923 году издательством «Всероссийский пролеткульт», следовательно, рецензия написана Фаворским не позднее 1923 года.

*Забить «игру в инженера»
(Какому быть институту художеств?)*

Статья опубликована в журнале «Бригада художников» (1932, № 4—5) в разделе «Анкета о Художественной Академии». Автограф и машинопись хранятся в архиве В.А.Фаворского. Машинопись озаглавлена: «Какому быть институту художеств?» В настоящем издании воспроизводится текст из жур-

нала, вновь сверенный с рукописью. Датируется по времени публикации — апрелем-маем 1932 года.

Статья написана в связи с проектом организации в Москве нового художественного вуза, взамен расформированного в феврале 1930 года Вхутеина. Тогда же производственные факультеты расформированного Вхутеина были переданы в ведение отраслевых ведомств. Полиграфический институт, образованный из слияния полиграфических факультетов Московского и Ленинградского Вхутеинов оказался в ведении Полиграфобъединения и, таким образом, выпал из сферы управления Наркомпроса. Вопрос о структуре и методах преподавания в новом художественном вузе широко дебатировался в печати уже со следующего, после ликвидации Вхутеина, 1931 года. Борьба с инженеризмом в искусстве, в художественной школе была борьбой против превращения художественного образования в преимущественно производственное. Эта борьба началась еще в стенах Вхутемаса. В 1926 году, выступая на Академической конференции полиграфического факультета, Фаворский говорил: *«С инженером из ВХУТЕМАСа кончено. Если нужен инженер, а он нужен — его надо искать в МВТУ. Мы пугаемся, что художнику нечего делать в полиграфической промышленности, но производственники наметили роль, которую будет играть ВХУТЕМАС:*

1) Оригиналст с технической нагрузкой, 2) Художественный редактор в издательстве (старшие студенты уже работают в этой области). Но мы не имеем смелости сказать, что мы войдем в самое производство. Полиграффак может выпускать художников-инструкторов, работающих рука об руку с заведующими цехами, и квалификация их должна определяться художественной, а не технической нагрузкой» (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 175, л. 118).

Однако с инженером из Вхутемаса не было «кончено». С 1927 года с приходом к ректорству во Вхутемасе П.Новицкого — сторонника производственного искусства, тенденции, против которых восставал Фаворский, решительно возобладали и, в конечном итоге, явились одной из причин расформирования Вхутеина. «Инженер» победил. Однако уже на следующий год сами сторонники реформы вынуждены были признать, что расформирование Вхутеина было «несомненно крупной политической ошибкой» (П.Новицкий). Большинство производственных факультетов были фактически уничтожены теми ведомствами, в ведение которых они попали. «[...] Происходит разгром и извращение высшего художественного образования в стране Советов. Нарушены перспективы и планы культурной революции на одном из ее участков. Нарушены культурные интересы рабочего класса. Прорыв растет. Надо спешить приняться за его ликвидацию», — писал последний ректор института П.Новицкий в статье «Разгром высшего художественного образования» (Бригада художников, 1931, № 1, с. 14). Однако процесс оказался надолго необратимым. В 1932 году Фаворский пишет статью «Забывать «игру в инженера», в которой с первых строк обращается к проблеме соотношения производственного и станкового искусства, указывая на неправильность и гибельность для дела художественного образования их противопоставления.

Новый художественный вуз — Институт изобразительных искусств (с 1939 — Московский художественный институт, с 1948 — имени В.И.Сурикова) был образован при Всероссийской Академии художеств в 1934 году. Графический факультет (так стал называться в стенах нового института полиграфический факультет Вхутемаса-Вхутеина) сохранил дольше, чем любой из факультетов распавшегося Вхутеина, свою методику преподавания и оказался в противоречии с новыми тенденциями в художественном образовании.

Стремление превратить графический факультет в *«придаток живописного факультета по примеру старой Академии»* квалифицируется Фаворским как его *«уничтожение»*, ибо тем самым уничтожается тот *«большой нажитой опыт,*

большая культура», которые аккумулировались в графическом искусстве 20-х годов. Логическим следствием явилась и тенденция к уничтожению книжных дисциплин на факультете, реставрация изжитого представления о художнике книги как иллюстраторе. Понятно поэтому, что, отстаивая свое понимание задач преподавания, Фаворский отстаивал прежде всего ценность художественных исканий теоретической и педагогической мысли прошлого десятилетия.

В 1938 году, оценивая путь, пройденный высшей художественной школой в деле профессионально-художественного образования, Фаворский писал: «[...] *Достижениями в композиции, в композиционных заданиях Школа сделала очень много, пожалуй, как ни одна школа до и после революции, и мы этим по праву можем гордиться, и это несомненно связано с методом всего преподавания на Графическом факультете, который должен, конечно, пересматриваться и исправляться, но не ломаться в корне. Это было бы большой ошибкой [...]*» (Из [*Письма по поводу графического факультета*] в дирекцию Московского института изобразительных искусств, написанного осенью-зимой 1938 года. Не опубликовано. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского).

Реализм в детском рисунке

Статья впервые опубликована (на русск. и франц. яз.) в качестве вступительной к каталогу: Международная выставка детского рисунка (М., 1934). Расширенный и переработанный автором текст статьи напечатан в сборнике: Искусство детей (Л., 1935) (Статья иллюстрирована гравюрами и рисунком сыновей художника — Никиты и Ивана Фаворских.) Автограф не обнаружен. В настоящем издании воспроизводится текст сборника. Датируется по времени первой публикации — 1934 годом.

С. 462. «...он задумал «Княгиню Ольгу, ждущую тело Игоря». — Точнее: «Княгиня Ольга встречает тело Игоря». Картина не была осуществлена. Сохранились эскизы (бумага, акварель), являющиеся собственностью семьи В.И.Сурикова, Москва.

«...я не был знаком с трактатом Леонардо да Винчи, но видел бесконечное количество историй на стенках шкафа из карельской березы...» — По-видимому, Фаворский имеет в виду записи Леонардо, вошедшие в его «Трактат о живописи», в разделы: «Каким должен быть живописец» (494) и «Обучение живописца» (519) (фрагмент записи из этого раздела приводится ниже): «[...] Пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как то чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям. [...]» — *Леонардо да Винчи*. Избранные произведения. М.— Л., 1935, т. 2, с. 108.

О войне

Публикуется впервые. Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. На титульном листе рукописи надписи: рукой В.А.Фаворского — «Писал в 1941 г.», рукой М.В.Фаворской — «О войне».

Стиль статьи свидетельствует о том, что она была заказана Фаворскому и предназначалась для печати, была ли опубликована — установить не удалось.

[О Крымове]

Публикуется впервые. «Тетрадь I». Автограф датирован 8 июня 1954 года.

С. 465. «На днях был на выставке Крымова». — Выставка Н.П.Крымова состоялась летом 1954 года в Москве. См. каталог: Выставка произведений члена-корреспондента Академии художеств СССР Николая Петровича Крымова к 70-летию со дня рождения. М., 1954.

[«О тенденциозности искусства»]

Публикуется впервые. «Тетрадь I». Автограф датирован 20 июля 1954 года.

С. 466. «...мне пришлось говорить с Ф[лоренским]...» — См. о П.А.Флоренском во вступительной статье и в прим. к «Лекциям по теории композиции» на с. 515, 519—521 настоящего издания.

*Какие вопросы следовало бы поднять
на дискуссии о положении нашего искусства*

Публикуется впервые. «Тетрадь I». Автограф датирован 12 октября 1954 года.

Запись сделана Фаворским в период подготовки дискуссии руководством МОССХа. Дискуссия не состоялась.

*[«Мы сегодня чувствуем
Ивана Семеновича Ефимова...»]*

Публикуется впервые. «Тетрадь I». Автограф датирован 4 июня 1955 года.

Подготовительная запись выступления Фаворского на вечере, посвященном 50-летию творческой деятельности И.С.Ефимова. Вечер состоялся 13 июня 1955 года в МОССХе. Творчеству Ефимова посвящено также письмо Фаворского, написанное 1 сентября 1959 года сыну художника А.И.Ефимову в связи с подготовкой монографии об И.С.Ефимове. Полностью текст письма впервые опубликован в книге: *Иван Ефимов. Об искусстве и художниках*. М., 1977.

О произведениях И.С.Ефимова, упоминаемых в речи Фаворского, см. в каталоге выставки: Народный художник РСФСР скульптор Иван Семенович Ефимов. 1878—1959. М., 1969.

[О дискуссии «Традиция и новаторство»]

Публикуется впервые. «Тетрадь I». Автограф датирован 25 декабря 1955 года.

С. 473. «Хотя бы натюрморт Шардена, перед ним каждый раз останавливаешься в восхищении...» — По-видимому, имеется в виду конкретное произведение Шардена, именно: «Натюрморт с атрибутами искусств», находящийся в постоянной экспозиции Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в Москве.

Об Александре Андреевиче Иванове

Заметка опубликована в газете «Советская культура» (1956, 28 июля) под названием «Мы помним его всегда». В архиве В.А.Фаворского хранятся автограф и список с него («Тетрадь I»), сделанный М.В.Фаворской. Список озаглавлен «Об Александре Андреевиче Иванове» и датирован: «22 июля 1956 г.». Автограф Фаворского датирован, по-видимому, ошибочно, 29 июля 1956 года. В настоящем издании статья печатается по автографу с незначительными изменениями по опубликованному тексту.

Заметка заказана и опубликована в связи со 150-летием со дня рождения А.А.Иванова (1806—1858). Личность и творчество Иванова всегда воспринимались Фаворским как явления высочайшей духовности, пример жертвенного служения художника своему делу. Имя Александра Иванова возникает в мыслях Фаворского, когда он задается вопросами: что есть подвиг? Что является его основой? Об этом свидетельствует и публикуемый ниже фрагмент письма Фаворского.

[О подвиге]

«[...] Мне кажется, что основой подвига является забвение себя.

Когда перед тобой возникает что-нибудь большое, например, Государство, или Человечество, или что-нибудь подобное.

Метод искусства, так же и науки, строится на том, что человек забывает себя ради правды в искусстве или в науке, ради красоты или справедливости.

Будучи художником, я больше всего знаю область искусства. Конечно, не всегда забываешь себя, но часто это происходит с художником.

И я знаю таких художников, как Александр Иванов, Ван Гог и многие другие, которые, может быть, не всю жизнь, но часто совершали подвиги.

Поражают рассказы про подвиги, когда герой физически страдает или даже умирает. Это достойно удивления. Но основа тут та же: из любви к чему-то забыть себя. [...]»

(С незначительным сокращением письмо было опубликовано в кн.: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге (М., 1966). Полный текст письма не обнаружен. Автограф приведенного фрагмента хранится в архиве В.А.Фаворского. Не датирован. Может быть отнесен к 1964 году. В настоящем издании воспроизводится опубликованный текст с незначительным сокращением).

К съезду художников (Против пассивного копирования)

Впервые заметка опубликована в «Литературной газете» (1957, 26 февраля) под названием «Против пассивного копирования».

Перед Первым Всесоюзным съездом художников, состоявшимся в марте 1957 года, Фаворский сделал несколько записей, которые в дальнейшем послужили основой его выступления на съезде (публикуется в настоящем издании). Автографы записей не обнаружены, но три из них сохранились в списках, сделанных М.В.Фаворской в «Тетради I». Списки датированы 13, 14 и 15 февраля 1957 года и все три озаглавлены: «К съезду художников». Запись от 13 февраля почти целиком вошла в выступление Фаворского на съезде. Отдельные фрагменты записи от 15 февраля опубликованы в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге (М., 1966). Запись от 14 февраля воспроизводится в настоящем сборнике. Для публикации в газете Фаворский переработал текст, однако затем он подвергся значительной редакционной правке; ввиду невозможности точного разграничения в опубликованном тексте этих двух переработок в настоящем издании воспроизводится текст рукописи.

[«Мы читаем книгу «Слово о слове»...»]

Публикуется впервые. «Тетрадь I». Автограф датирован 15 февраля 1957 года.

С. 477. «Мы читаем книгу «Слово о слове»...» — Речь идет о книге: Л.В.Успенский. Слово о словах. (Очерки о языке). М., Детгиз, 1954.

*Выступление на Первом Всесоюзном съезде
советских художников*

С сокращениями опубликовано в газете «Советская культура» (1957, 6 марта). Автограф не обнаружен. Список с автографа сделан М.В.Фаворской и Е.В.Дервиз. «Тетрадь I». Время написания определяется по расположению между датированными записями — концом февраля 1957 года. В настоящем издании текст публикуется по списку с незначительным сокращением.

Выступление Фаворского на съезде состоялось 5 марта 1957 года. Первый Всесоюзный съезд художников проходил 1—8 марта 1957 года.

С. 479. «Это мы могли видеть на недавней декоративной выставке». — По-видимому, имеется в виду «Выставка прикладного искусства к Первому Всесоюзному съезду советских художников» — см. каталог под тем же названием (М., 1957). Выставка была развернута в помещении Государственной библиотеки им. В.И.Ленина в Москве.

С. 481. «Суриков... хотел написать картину «Ольга ждет на берегу Днепра тело Игоря». Есть несколько эскизов...» — См. прим. к статье «Реализм в детском рисунке» на с. 566 настоящего издания.

Воспоминания о профессоре Холлоши

Выступление на вечере памяти Шимона Холлоши, состоявшемся в Московском союзе художников. Публикуется впервые. Автограф, датированный 28 марта 1957 года («Тетрадь I»), и машинопись с авторской правкой хранятся в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании текст печатается по машинописи.

О методе преподавания Ш.Холлоши и о его учениках см. также в письмах Фаворского от 23 марта 1953 года и 15 ноября 1959 года, адресованных бывшему ученику Ш.Холлоши, затем искусствоведу — А.Н.Тихомирову. С сокращениями письма опубликованы в книге: М.Н.Яблонская. Константин Николаевич Истомин. М., 1972.

[«В чем суть искусства»]

Публикуется впервые. «Тетрадь II». Автограф датирован 5 апреля 1957 года.

С. 486. «Я ездил с группой в университет». — Поездка делегатов съезда в Московский государственный университет состоялась 5 марта 1957 года.

Некоторые мысли о нашем искусстве

Публикуется впервые. «Тетрадь II». Автограф датирован 14 октября 1958 года». Текст публикуется с незначительным сокращением.

С. 488. «На юбилейной выставке...» — Имеется в виду Всесоюзная художественная выставка 1957 года, посвященная сорокалетию Великой Октябрьской социалистической революции.

[О «художественной правдивости»
и о «художественной честности»]

Публикуется впервые. «Тетрадь II». Автограф датирован 9 декабря [1958 года].

[О древнерусском искусстве]

Публикуется впервые. «Тетрадь II». Автограф датирован 6 января 1959 года.

*То, что нужно сказать в телевизоре
об искусстве для ребят*

Опубликовано в журнале «Творчество» (1963, № 3) под заглавием: «Фаворский об искусстве». Текст из журнала воспроизведен в книге: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). Автограф («Тетрадь II») датирован 30 сентября 1959 года. В настоящем издании текст печатается по автографу.

Выступление Фаворского на телевидении, намеченное на октябрь 1959 года, не состоялось по причинам, которые излагаются им на страницах той же «Тетради II», где записан текст его предполагавшегося выступления: *«Когда я приехал на студию, то режиссер стал просить меня совсем иначе сказать это слово. Поговорить о классовости искусства и о религиозном искусстве. Я отказался, так как готовился совершенно иначе, а без подготовки не мог выступать. Вообще их выступление произвело на меня нецельное и несерьезное впечатление. Нужно вперед знать, в какой компании выступаешь».*

[«... По поводу абстрактного искусства»]

С незначительным сокращением опубликовано в книге: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966). Автограф датирован 21 марта 1960 года. «Тетрадь II». В настоящем издании воспроизводится опубликованный текст с восстановлением сокращения по рукописи.

По поводу «абстрактивизма в искусстве»

Публикуется впервые. Автограф датирован 19 июня 1961 года. «Тетрадь III».

С. 493. «...мысль Гете. В одном месте своих записок он приводит шесть видов, как он называет, «неполноценных искусств»...» — См. прим. к «Лекции о рисунке» на с. 538 настоящего издания.

*Что я хотел высказать на конференции Союза [художников]
по искусствоведению*

Публикуется впервые. Автограф датирован 26 июня 1961 года. «Тетрадь III».

С. 496. «Я иллюстрировал одно стихотворение Бернса, в котором сюжетом является сова, кричащая вечером в лесу...» — Имеется в виду иллюстрация к стихотворению Р.Бернса «Сова», награвированная Фаворским в 1950 году для книги: Роберт Бернс в переводах С.Маршака. М., Гослитиздат, 1950.

[Размышления об искусстве будущего]

Статья опубликована в журнале «Художник» (1961, № 10) под заглавием «Героика и простота». Автограф хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании статья печатается по автографу с незначительными изменениями по тексту в журнале. Датируется по времени публикации — октябрем 1961 года.

В преддверии XXII съезда КПСС редакция журнала «Художник» обратилась к видным мастерам советского искусства с вопросами: «А каким будет искусство будущего? Какие черты сегодняшнего искусства останутся жить?» Ответы Н.Томского («Самое человеческое»), В.Фаворского («Героика и простота»), З.Азгура («Реализм вечен»), М.Алпатова («Наполнять мир радостью») и Бор.Ефимова («Без будущего») были опубликованы в десятом номере журнала за 1961 год.

Ответы на анкету журнала «Искусство»

Ответы опубликованы в газете «Советская культура» (1962, 27 февраля). Запись сделана И.Г.Коровой в феврале 1962 года, хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании воспроизводится текст публикации с незначительными исправлениями по рукописи.

Анкета была предложена редколлегией и редакцией журнала «Искусство» в связи с предстоящим Вторым Всесоюзным съездом советских художников, состоявшимся весной 1963 года.

Глаз художника — глаз первооткрывателя

Статья впервые опубликована в журнале «Юность» (1962, № 4). Текст из журнала воспроизведен в книге: *В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге* (М., 1966) и в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967) (в последней с незначительным сокращением). Автограф не обнаружен. В настоящем издании статья воспроизводится по тексту в журнале. Датируется по времени первой публикации — апрелем 1962 года.

[По поводу присуждения Ленинской премии]

Интервью. Опубликовано в газетах: «Советская Россия» (1962, 22 апреля) и «Вечерняя Москва» (1962, 25 апреля). Запись, сделанная М.В.Шаховской-Фаворской, хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании текст печатается по рукописи. Датируется по времени первых публикаций — апрелем 1962 года.

О рисунке

Текст опубликован в книге: *В.А.Фаворский. О рисунке. О композиции* (Фрунзе, 1966) в качестве завершения лекции «О рисунке» (публикуется в настоящем издании под названием «Лекция о рисунке»). При публикации текста заметки в киргизском издании допущена ошибка, второе предложение первого абзаца следует читать: «Думают, что рисунок может быть объективным...». Запись сделана И.Г.Коровой 20 декабря 1962 года. «Тетрадь III». В настоящем издании воспроизводится текст из книги, вновь сверенный с рукописью.

Для Пушкинского музея

Первая часть записи публикуется впервые. Вторая часть опубликована в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967).

Запись сделана Е.В.Дервиз. «Тетрадь III». Время написания определяется по расположению между датированными записями — началом 1963 года.

В 1963 году сотрудники Всесоюзного музея А.С.Пушкина в Ленинграде, подготавливая экспозицию произведений Фаворского, попросили художника написать несколько слов о Пушкине — так возникла эта запись.

С. 502. «Между прочим, поэма Пушкина «Евгений Онегин». — Более подробно Фаворский рассказывает о том, как он представляет себе работу над оформлением «Евгения Онегина», в статье «О книге» (см. в кн.: *В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера*. М., 1965).

Высказывание к международному кинофестивалю в Москве

Заметка опубликована в журнале «Спутник кинофестиваля» (1963, № 8) под заглавием «Документальность волнует». Запись сделана в мае 1963 года

М.В.Шаховской-Фаворской. «Тетрадь III». В настоящем издании воспроизводится опубликованный текст.

*О книге
(«Так держать!»)*

Статья опубликована в газете «Советская культура» (1963, 18 июня) под названием: «Так держать!» Запись, сделанная И.Г.Коровой, озаглавлена «О книге». «Тетрадь III». Время написания определяется по расположению между датированными записями — маем-июнем 1963 года. В настоящем издании статья печатается по рукописи, так как при публикации текст подвергся значительной редакционной правке.

Статья написана в связи с открывшейся в Москве выставкой «Мастера книжной иллюстрации».

Что меня характеризует как художника

Впервые статья опубликована в книге: В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера (М., 1965). С незначительными сокращениями опубликованный текст воспроизведен в «Книге о Владимире Фаворском» (М., 1967). Запись статьи сделана И.Г.Коровой и М.А.Рабиновичем. «Тетрадь IV». Время написания — июль-август 1963 года — определяется по расположению между датированными записями. В настоящем издании статья печатается по рукописи, так как при публикации текст подвергся значительным редакционным изменениям.

О рисовальщиках

Отрывки из воспоминаний (об Л.А.Бруни и Н.Н.Купреянове) впервые опубликованы в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге (М., 1966). Полностью текст воспоминаний опубликован в книге: Николай Николаевич Купреянов. 1894—1933. Литературно-художественное наследие (М., 1973). Запись сделана М.В.Шаховской-Фаворской и И.Г.Коровой. «Тетрадь IV». Рукопись датирована 23 августа 1963 года. В настоящем издании воспроизводится текст публикации 1973 года, вновь сверенный с рукописью.

С. 506. «А в Москву в 1922—23 годах [...] переселился Лев Александрович Бруни...» — Л.А.Бруни переехал в Москву в 1923 году.

С. 507. «Затем приехали Львов и Митурич. Не помню, Николай Николаевич Купреянов приехал раньше или позже». — Петр Иванович Львов приехал в Москву в 1924 году. Петр Васильевич Митурич — в 1923 году, Н.Н.Купреянов — в 1922 году.

«Стоит вспомнить его рисунок мертвого Хлебникова». — Имеется в виду рисунок «Велимир Хлебников на смертном одре», созданный в 1922 году, ГТГ.

С. 508. «Мы предложили ему литографскую кафедру, он литографии не знал...» — Имеется в виду кафедра литографии графического факультета Вхутемаса. Ю.А.Молок, впервые опубликовавший данную статью Фаворского, следующим образом комментирует эту фразу: «[...] В 1923—1929 гг. Н.Н.Купреянов преподавал литографию во Вхутемасе-Вхутеине. Однако начало его работы в литографии относится еще к 1919 году [...] Первые известные нам оригинальные литографии Н.Н.Купреянова [...] выполнены им в 1920 году [...]» (Цит. по кн.: Николай Николаевич Купреянов. 1894—1933. Литературно-художественное наследие. М., 1973, с. 13).

«...но заставил себя работать в журнале «Атеист»...» — В 1920-х годах Н.Н.Купреянов сотрудничал в журналах «Безбожник у станка» и «Веселый безбожник».

«Сейчас этот рисунок должен быть у его сына». — Действительно, портрет Н.Н.Купреянова, исполненный 20 ноября 1932 года, хранится у сына художника, Я.Н.Купреянова (Москва).

«Боюсь предположить, но мне кажется, что этот рисунок он хотел оставить после себя, рассчитывая на смерть свою». — Николай Николаевич Купреянов погиб трагически — 29 июля 1933 года он утонул, купаясь в реке.

Для каталога собственной выставки

Статья опубликована в каталоге: Владимир Андреевич Фаворский. Каталог выставки произведений (М., 1964). Запись сделана М.В.Шаховской-Фаворской. «Тетрадь IV». При публикации статья датирована 15 июля 1964 года. В настоящем издании текст воспроизводится по каталогу; вновь сверен с рукописью.

Речь на открытии собственной выставки

Опубликована в газете «Московский художник» (1965, № 1). Запись, сделанная М.В.Шаховской-Фаворской, хранится в архиве В.А.Фаворского. В настоящем издании текст публикуется по рукописи.

Текст был зачитан художником В.Б.Элькониным 18 ноября 1964 года на открытии персональной выставки Фаворского в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина в Москве.

Список литературно-теоретических трудов В.А.Фаворского *

1910-е годы

* Джотто и его предшественники. 1913

В наст. изд. публикуются два фрагмента: [О пространстве в живописи] и Вариант «Предисловия»

* Об изобразительности в живописи. [1913—1915 гг.]

От переводчиков

Вступительная статья к книге: А.Гильдебрандт. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 1914. В соавт. с Н.Б.Розенфельдом

* [Лекции о египетском искусстве. Свомас. Ок. 1919 г.]

В наст. изд. публикуется лекция «О египетской архитектуре»

1920-е годы

О композиции вообще и о композиции графической или гравюрной (в связи с преподаванием в В[ысших] Х [удожественно-] Т[ехнических] мастерских). [1921]

Лекция

Автограф в архиве А.Д.Чегодаева. М.

* Лекции по теории композиции. [Вхутемас. 1921—]1922 гг.

Учебный план графического факультета [Вхутемаса на 1921/22 уч. год]. 2 января 1922 г. В соавт.

Машинопись в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, л. 16

* [Открытое письмо в редакцию журнала «Печать и революция»]. 19 декабря 1922 г.

В наст. изд. публикуется в прим. к «Беседам с искусствоведом Е.С.Левитиным» (1961)

Конспект курса по теории композиции. [Вхутемас. 1922—1923 гг.]

Машинопись в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 154, л. 35

Программа курса «Теория композиции». [Вхутемас. 1922—1924 гг.]

Опубликована в книге: Юрий Халаминский. Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

* Основы построения Вхутемаса как вуза. [Май-июнь 1923 г.]

В наст. изд. публикуются фрагменты в прим. к «Лекциям по теории композиции».

Вхутемас. Художественно-полиграфический факультет. [Между 4 июня и 23 декабря 1924 г.]

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

Общие положения плоскостно-цветового центра основного отделения. [Вхутемас. Июнь 1923 г.]

Машинопись с подписью-автографом и правкой автора в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, лл. 124—126

Графический центр. [Вхутемас. Июнь 1923 г.]

Методическая записка.

Машинопись в ЦГА РСФСР, ф. 298, оп. 1, ед. хр. 11, л. 62

Основное отделение. [Вхутемас. Август 1923 г.] В соавт.

* Звездочкой отмечены тексты, публикуемые в наст. изд. Сведения о характере и местонахождении источников, по которым они публикуются, времени написания и проч. см. в разделе Примечания.

Предметы и штаты.

Автограф в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 95, л. 15. Машинопись там же, л. 16

Графический факультет. [Вхутемас. Август 1923 г.] В соавт.

Учебный план.

Автограф в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 95, л. 27

* Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом. 25 сентября 1923 г.

* [Рецензия на рукопись книги Н.М.Тарабукина «Проблема пространства в живописи». Ок. 1922—1923 гг.]

Графический факультет. [Вхутемас. 4 июня 1924 г.]

Методическая записка и учебный план.

Автограф в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, лл. 54—55

Учебный план художественно-полиграфического факультета [Вхутемаса на 1924/25 уч. год. Июнь-август 1924 г.] В соавт.

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

* Программа курса «Теория графики». [Вхутемас. Не позднее 1924 г.]

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» (1923)

Программа ксилографии. [Вхутемас. Не позднее 1924 г.]

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

* Лекция 2-я. О линии и точке, об их качествах. [Вхутемас. Не позднее 1924 г.]

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом» (1923)

* Методическая записка к курсу «Теория композиции». [Вхутемас. 1924 — март 1925 г.]

* Методическая записка [к курсу «Теория композиции»] № 2. [Вхутемас. 1926]

* Кое-что о формальной стороне детской книги. 1926

Терминологическая комиссия.

Определение некоторых из основных терминов изобразительного искусства. [Вхутемас. Сер. 1920-х гг.]. В соавт.

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

[«Две тенденции...» Сер. 1920-х гг.]

Тезисы лекции.

Автограф в архиве В.А.Фаворского

* Об изобразительных поверхностях. [Вхутемас-Вхутеин. Вторая пол. 1920-х гг.]

* Схема взаимоотношений конструктивного и композиционного. Определение понятий «конструкция» и «композиция». [Вхутемас-Вхутеин. Вторая пол. 1920-х гг.]

* [«О цвете и цветовых формах». Вхутемас-Вхутеин. Вторая пол. 1920-х гг.]

* [Список вопросов к экзамену по теории композиции. Вхутемас-Вхутеин. Вторая пол. 1920-х гг.]

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Об изобразительных поверхностях» (1920-е гг.)

* Об изобразительном масштабе. [Февраль] 1929 г.

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Организация стены росписью» (1929)

* Организация стены росписью. 27 февраля 1929 г.

Полиграфический факультет. Целевая установка. [Вхутеин. 1929—1930 гг.] В соавт. Машинопись в ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 223, л. 35

Форма и тема. Тезисы к докладу. [Конец 1920-х — первая пол. 1930-х гг.]

Машинопись с правкой автора в архиве В.А.Фаворского.

1930-е годы

* [План курса «Теория композиции». Московский полиграфический институт. Ок. 1930—1932 гг.]

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: [О построении, теме и цели курса «Теория композиции»] (1934)

Программа по теории композиции. [Московский полиграфический институт. Ок. 1930—1932 гг.]

Автограф в архиве А.Д.Чегодаева, М.

* [Об оформлении города. Ок. 1930—1932 гг.]

* [«...История моя». Из записной книжки 1931 года.]

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Искусство тоже познает» (1964)

Программа по композиции книги. [Московский полиграфический институт. Не позднее 1931 г.]

Машинопись в архиве В.А.Фаворского.

* Курс отделения книги. [Московский полиграфический институт. Ок. 1931—1932 гг.]

В наст. изд. публикуется фрагмент в прим. к тексту: «Образ в пространственном и словесном искусстве» (1932)

* Программа по художественной книге. [Московский полиграфический институт]. 20 февраля 1932 г.

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Образ в пространственном и словесном искусстве» (1932)

* Забыть «игру в инженера» (Какому быть институту художеств?)

Апрель-май 1932 г.

* Образ в пространственном и словесном искусстве. 9 июля 1932 г.

* Теория графики. [Московский полиграфический институт.] 16 сентября 1932 г.

В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Образ в пространственном и словесном искусстве». (1932)

О композиции. 1932

Стенограмма доклада

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

* О композиции. 1932

О ритме. О цвете. [Нач. 1930-х гг.]

Конспекты лекций

Запись Н.В.Фаворского в архиве В.А.Фаворского

Цветовая композиция. [Нач. 1930-х гг.]

Конспект лекции.

Запись М.В.Фаворской в архиве В.А.Фаворского

* О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем. Февраль 1933 г.

* «Двенадцатая ночь». МХТ II. Август 1933 г.

Внимание центральному лозунгу. (За высокое качество советского рисунка). 1933
Опубликовано: Комсомольская правда, 1933, 18 октября

Материал и тема. 1933

Опубликовано: Советское искусство, 1933, 19 декабря

Автобиография. [Конец 1933—1934 гг.]

Опубликована в книге: Советские художники. М., 1937, т. I

* [«Какovy своеобразные стороны монументальной живописи».] Апрель 1934 г.

* Теория композиции. 1934

Четыре лекции, прочитанные во Всероссийской Академии художеств в Ленинграде 27 апреля, 16 мая, 10 и 11 июня 1934 г.

В наст. изд. публикуется фрагмент первой лекции [О построении, теме и цели курса «Теория композиции»]

* О плакате. Беседа с журналистом Г. Мценским. Июль 1934 г.

* Предметность, масштабность, реализм. Ноябрь 1934 г.

* Поиски синтеза. 13 декабря 1934 г.

- * [О синтезе искусств. Между 13 и 24 декабря 1934 г.]
 - * Живопись и архитектура. 25 декабря 1934 г.
 - * Выступление на Первом творческом совещании по вопросам синтеза пространственных искусств. 28 декабря 1934 г.
 - Мой опыт росписи. [Декабрь 1934 г.]
 - Опубликовано: Архитектурная газета, 1935, 8 января
 - Первый опыт. [Декабрь 1934 г.]
 - Опубликовано в сборнике: Вопросы синтеза искусств. М., 1936; перепеч. в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948. М., 1978
 - * Реализм в детском рисунке. 1934
 - * Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении. 1932—1934
 - * [«Я работал в театре первый раз»]. Июль 1935 г.
 - В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Двенадцатая ночь». МХТ II» (1933)
 - * Работа монументалиста. Август 1935 г.
 - [Рецензия на рукопись П.Я.Павлинова «О преподавании рисования»]. 10 декабря 1935 г.
 - Автограф в архиве В.А.Фаворского
 - * Эпоха трех поколений. 1935
 - * О росписи Дома моделей. [1935]
 - * Художественные задачи Проектной мастерской треста Госотделстрой. [1935]
 - * [«Приветствуя съезд архитекторов...» Май-июнь 1937 г.]
 - * Природа монументальной живописи. [Май-июнь 1937 г.]
 - Синтез должен быть органическим. 21 июня 1937 г.
 - Опубликовано: Архитектурная газета, 1937, 22 июня; перепеч. в сборнике: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935—1948. М., 1978
 - * Беседа с молодыми художниками театра. 14 апреля 1938 г.
 - * [Письмо по поводу графического факультета. Сентябрь — декабрь 1938 г.]
 - В наст. изд. фрагменты публикуются в прим. к текстам: «Образ в пространственном и словесном искусстве» (1932); «Забывать «игру в инженера» (1932)
 - * [«Что такое фасадничество». Ок. 1939—1941 гг.]
 - [«Фронт искусств». 1930-е гг.]
 - Тезисы доклада
 - Автограф в архиве В.А.Фаворского
 - О древнерусской живописи. [1930-е — 1940-е гг.]
 - Программа лекционного курса из 11-ти лекций
 - Автограф в архиве А.Д.Чегодаева, М.
 - О древнерусской живописи. [1930-е — 1940-е гг.]
 - Развернутая программа 9-ти лекций
 - Автограф в архиве А.Д.Чегодаева, М.
- 1940-е годы
- * Как я работал над «Джангром». Май 1940 г.
 - Моя краткая биография. 16 сентября 1940 г.
 - Автограф в архиве А.Д.Чегодаева, М.
 - * Замыслы художника. Декабрь 1940 г.
 - В наст. изд. публикуются два фрагмента в прим. к текстам: «Как я работал над «Джангром» (1940) и «О Шекспире» (1964)
 - * О войне. 1941
 - * Моя работа над оформлением спектакля. Декабрь 1945 г.

[План лекции по теории композиции. 1-я пол. 1940-х гг.]
Автограф в архиве А.Д.Чегодаева, М.

О композиции. Фрунзе, 16 августа 1946 г.
Стенограмма лекции
Машинопись в архиве В.А.Фаворского

Выступление на Творческой конференции художников, посвященной 1100-летию киргизского эпоса «Манас». Фрунзе, 28 августа 1946 г.
Стенограмма

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

* Лекция о рисунке. Фрунзе, 19 сентября 1946 г.

О различных способах композиции. Фрунзе, 2 октября 1946 г.
Стенограмма лекции.

Машинопись в архиве В.А.Фаворского

Учебник по композиции произведений декоративного искусства. Ок. 1946—1948 гг.
Заявка-план и тезисы «Введения»
Автограф в архиве А.Д.Чегодаева, М.

* Выступление на обсуждении деятельности Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 27 апреля 1947 г.

1950-е годы

* Как я иллюстрировал «Слово о полку Игореве». 16 сентября 1953 г.

* [Об оформлении спектакля. 1953]

* [О Крымове]. 8 июня 1954 г.

«Тетрадь I»

[«Недавно была выставка Эрзи...»]. 14 июня 1954 г.

Автограф в «Тетради I»

* [«О тенденциозности искусства»]. 20 июля 1954 г.

«Тетрадь I»

* Какие вопросы следовало бы поднять на дискуссии о положении нашего искусства. 12 октября 1954 г.

«Тетрадь I»

Опыт работы в области шрифта за период 1928—1953 гг. 1954.

Первый вариант текста «О графике как об основе книжного искусства» (1954. 1960)

Автограф в архиве В.А.Фаворского

* О графике как об основе книжного искусства (Опыт теории графики). 1954. 1960

* [«Мы сегодня чествуем Ивана Семеновича Ефимова...»]. 4 июня 1955 г.

«Тетрадь I»

О Василии Блаженном. 6 декабря 1955 г.

В связи с реставрацией храма Василия Блаженного.

Автограф в «Тетради I»

* [О дискуссии «Традиция и новаторство»]. 25 декабря 1955 г.

«Тетрадь I»

Автобиография для МОССХа. [Сер. 1950-х гг.]

Автограф в архиве В.А.Фаворского

О П.П.Кончаловском. 9 марта 1956 г.

Опубликовано с сокращ. в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966

Автограф в «Тетради I»

Борис Валерианович Грозевский. 12 июля 1956 г.

Опубликовано в каталоге: Борис Валерианович Грозевский, Яков Дмитриевич Егоров, Григорий Миронович Рифтин. М., 1956; вариант — в альманахе «Искусство книги», вып. второй. М., 1961

Список варианта сделан М.В.Фаворской в «Тетради I».

* Об Александре Андреевиче Иванове. 22 июля 1956 г.

«Тетрадь I»

- Выступление на обсуждении выставки произведений художников А.Н.Кардашева, В.А.Фаворского, И.Г.Фрих-Хара и Н.М.Чернышева в Доме художника в Москве. 16 сентября 1956 г.
Машинопись с правкой М.В.Фаворской в архиве В.А.Фаворского
- Выступление на художественном совете Главиздата. 1956
Опубликовано в «Бюллетене Художественного Совета Главиздата». М., 1956, № 2
- К съезду художников. 13 февраля 1957 г.
Список М.В.Фаворской в «Тетради I»
- * К съезду художников. (Против пассивного копирования). 14 февраля 1957 г.
«Тетрадь I»
- * [«Мы читаем книгу «Слово о слове»...»] 15 февраля 1957 г.
«Тетрадь I»
- К съезду художников. 15 февраля 1957 г.
Фрагменты опубликованы в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966
Список М.В.Фаворской в «Тетради I»
- * Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских художников. [Конец февраля] 1957 г.
«Тетрадь I»
- * Воспоминания о профессоре Холлоши. 28 марта 1957 г.
«Тетрадь I»
- [О художественной фотографии. Март] 1957 г.
Опубликовано в «Советском фото», 1957, № 5 под назв. «Да, это искусство!»
- * [«В чем суть искусства»]. 5 апреля 1957 г.
«Тетрадь II»
- * Квintет Дмитрия Шостаковича. 29 декабря 1957 г.
«Тетрадь II»
- * Мысли о монументальном искусстве. Март 1958 г.
- * Моя работа над книгой. 16 апреля 1958 г.
В наст. изд. фрагменты публикуются в прим. к тексту: «О графике как об основе книжного искусства» (1954. 1960)
- О красоте и хорошем вкусе. Беседа. 1958
Опубликована в «Пионере», 1958, № 8
- В редакцию газеты «Московский художник». 1958
Опубликовано: Московский художник, 1958, № 17
- * Некоторые мысли о нашем искусстве. 14 октября 1958 г.
«Тетрадь II»
- [О передвижниках]. 15 ноября 1958 г.
В связи с дискуссией в МОСХе
«Тетрадь II»
- * [О «художественной правдивости» и о «художественной честности»]. 9 декабря 1958 г.
Автограф в «Тетради II»
- Выступление на собрании московских художников
Опубликовано в «Московском художнике», 1959, № 1. Отзыв Фаворского на эту публикацию см. в «Тетради II». Запись (автограф) от 17 марта 1959 г.
- * [О древнерусском искусстве]. 6 января 1959 г.
«Тетрадь II»
- [«О китайском разделе на «Выставке социалистических стран»]. Январь 1959 г.
Автограф в архиве В.А.Фаворского
- Традиции и новаторство
Опубликовано в «Информационном бюллетене Правления Союза художников СССР». М., 1959, № 1

- [О Манолисе Глезосе]. 6 июля 1959 г.
Автограф в «Тетради II»
- Линогравюра у молодых. 18 июля 1959 г.
Опубликовано: Художник, 1959, № 9 (под назв. «Сложная и благородная задача») Автограф в архиве В.А.Фаворского
- Иллюстрации к «Слову о полку Игореве». [Нач. июля] 1959 г.
Вступит. ст. в альбоме: В.Фаворский. Иллюстрации к «Слову о полку Игореве». М., 1961. С сокращ. под назв. «О «Слове о полку Игореве» опубликована в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966
Автограф в архиве В.А.Фаворского
- * То, что нужно сказать в телевизоре об искусстве для ребят. 30 сентября 1959 г.
«Тетрадь II»
- Воспоминания о Сурене Ильиче Хачатурове. 30 сентября 1959 г.
Опубликовано в сборнике: Сурен Хачатурян. Статьи, воспоминания, письма, документы. Ереван, 1969
Автограф в «Тетради II»
- Ответы на анкету журнала «Искусство». 18 ноября 1959 г.
Фрагмент опубликован в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966
Автограф в «Тетради II»
- К юбилею Сарьяна. 24 ноября 1959 г.
Опубликовано в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966
Автограф в «Тетради II»

1960-е годы

- * Главное в моей теории. [1960-е гг.]
Публикуется в настоящем издании в прим. к тексту: «Искусство тоже познает» (1964)
- * [«По поводу абстрактного искусства»]. 21 марта 1960 г.
«Тетрадь II»
- [О Г.М.Коржеве]. 21 марта 1960 г.
В связи с посещением выставки «Советская Россия»
Автограф в «Тетради II»
- [«В самом начале века я несколько раз побывал в Вене...»].
Интервью.
Опубликовано: Советская культура, 1960, 5 июля
«Мастер книги». Беседа
Опубликована: Комсомольская правда (воскресное приложение), 1960, 7 августа
- Константин Николаевич Истомин. 16 октября 1960 г.
Опубликовано в каталоге «Выставка произведений профессора живописи Константина Николаевича Истомина (1887—1942)». М., 1961. С сокращ. опубликовано в книге: М.Н.Яблонская. Константин Николаевич Истомин. М., 1972
Автограф в архиве В.А.Фаворского
- * О работе над гравюрами к «Маленьким трагедиям» Пушкина. 22 декабря 1960 г.
Две задачи.
Опубликовано: Творчество, 1961, № 1
- * Беседы с искусствоведом Е.С.Левитиным. 7, 19, 25 мая и 6 июня 1961 г.
[«Несколько лет назад я сделал эскиз триптиха...»]
Опубликовано: Творчество, 1961, № 6
- Об искусстве детей. 11 июня 1961 г.
Вступительная статья к альбому «Рисунки наших детей». М., 1962; перепеч. в книге: В.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966.
Автограф (под заглавием «Детский рисунок») в «Тетради III».
Машинопись с подписью-автографом и правкой автора в архиве В.А.Фаворского.
- * По поводу «абстрактивизма в искусстве». 19 июня 1961 г.
«Тетрадь III»

- * Что я хотел высказать на конференции Союза [художников] по искусствоведению. 26 июня 1961 г.
«Тетрадь III»
- * [Размышления об искусстве будущего]. Октябрь 1961 г.
[Об А.А.Веснине. 1961]
Опубликовано в каталоге: Александр Александрович Веснин. 1883—1959. Рисунок. Живопись. Театр. М., 1961
Автограф в архиве В.А.Фаворского
[Об С.Т.Коненкове. 1961—1962 гг.]
- * Как я впервые писал фреску. (Слово на обсуждении монументальной выставки). [Нач. февраля] 1962 г.
- * Какой будет монументальная живопись? Февраль 1962 г.
- * Ответы на анкету журнала «Искусство». Февраль 1962 г.
- * Глаз художника — глаз первооткрывателя. Апрель 1962 г.
- * [По поводу присуждения Ленинской премии]. Апрель 1962 г.
- * Ответы на вопросы редколлегии журнала «Театр». Лето 1962 г.
В наст. изд. фрагмент публикуется в прим. к «Беседам с искусствоведом Е.С.Левиным» (1961)
- * Эпизоды из истории искусств. (О выразительности художественной формы). Октябрь 1962 г.
- * Магический реализм. Ноябрь 1962 г.
«Тетрадь III»
- Высказывание о выставке [, посвященной] 30-летию МОСХа. 16 декабря 1962 г.
Запись М.В.Шаховской-Фаворской в «Тетради III»
- Для радио [«Я вспоминаю, что вел диплом у керамистов МИ[ПИ]ДИ»]. 20 декабря 1962 г.
Запись И.Г.Коровой в «Тетради III»
- * О рисунке. 20 декабря 1962 г.
«Тетрадь III»
- * [«Мне кажется, синтез нужен»]. Декабрь 1962 г.
«Всего себя!»
Опубликовано: Советская Россия, 1963, 15 февраля
- * О том, как я оформлял «Бориса Годунова» Пушкина. [Нач. 1963 г.]
«Тетрадь III»
- Как я оформлял «Маленькие трагедии» Пушкина. [Нач. 1963 г.]
Опубликовано в «Литературной России», 1965, 5 февраля; перепеч. в книге: В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера. М., 1965.
Запись М.А.Рабиновича и Е.В.Дервиз в «Тетради III»
- * О художественной правде. [Нач. 1963 г.]
«Тетрадь III»
- * Для Пушкинского музея. [Нач. 1963 г.]
«Тетрадь III»
- * Об иллюстрациях к «Эгерии». [Нач. 1963 г.]
«Тетрадь III»
- [«Мне очень жаль Эренбурга...» Нач. 1963 г.]
Запись И.Г.Коровой в «Тетради III»
- [«Мне хотелось бы приветствовать МОСХ в связи со съездом...». Март-апрель 1963 г.]
В связи с предстоящим Вторым Всесоюзным съездом художников.
Запись И.Г.Коровой в «Тетради III»

* Время в искусстве. [Март-апрель 1963 г.]

«Тетрадь III»

[Пожелания съезду]. 8 апреля 1963 г.

Запись М.В.Шаховской-Фаворской в архиве В.А.Фаворского

* Высказывание к международному кинофестивалю в Москве. Май 1963 г.

«Тетрадь III»

* О «Новогодней ночи». [Май-июнь] 1963 г.

«Тетрадь III»

* О книге («Так держать!»). [Май-июнь] 1963 г.

«Тетрадь III»

* Как я оформлял «Рассказы о животных» Л.Толстого. [Июнь] 1963 г.

«Тетрадь III»

* Содержание формы. 22 июня 1963 г.

«Тетрадь IV»

* Что меня характеризует как художника. [Июль-август] 1963 г.

«Тетрадь IV»

* Об орнаменте. Июль 1963 г.

* О рисовальщиках. 23 августа 1963 г.

«Тетрадь IV»

Пространство и время. [Август] 1963 г.

Опубликовано в «Неделе» (воскресном приложении к газете «Известия»), 1963, 15—21 сентября

Запись (под назв. «О книге») И.Г.Коровой и М.А.Рабиновича в «Тетради IV»

* О стиле. [Сентябрь-октябрь 1963 г.]

«Тетрадь IV»

О композиции. 12 октября 1963 г.

Первый (незаконченный) вариант текста «Вопросы, возникающие в связи с композицией» (1963)

Запись М.В.Шаховской-Фаворской в «Тетради IV»

Для Литгазеты. [Ноябрь-декабрь] 1963 г.

Опубликовано: Литературная газета, 1963, 24 декабря под назв. «Фаворский иллюстрирует «Слово».

Запись Е.В.Дервиз в «Тетради IV»

Для лотереи. [Ноябрь-декабрь] 1963 г.

Об иллюстрациях к «Слову о полку Игореве».

Запись Е.В.Дервиз в «Тетради IV»

* Вопросы, возникающие в связи с композицией. 21 декабря 1963 г.

«Тетрадь IV»

[«Моя художественная практика...»]. 1963

Автограф в архиве В.А.Фаворского

[«Сейчас часто говорят о молодежи...»]. 1963

Запись М.В.Шаховской-Фаворской в архиве В.А.Фаворского

Что такое деревянная гравюра и что нового в нее внесено сегодня. [Конец 1963 г.—нач. 1964 г.]

Опубликовано в книге: В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера. М., 1965

Запись И.Г.Коровой и машинопись с правкой автора в архиве В.А.Фаворского

Как я иллюстрировал «Слово о полку Игореве». [1963—1964]

Опубликовано в книге: В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера. М., 1965. Авторская контаминация двух статей: одноименной (1953) и «Иллюстрации к «Слову о полку Игореве» (1959).

О книге. [1963—1964]

Опубликовано в книге: В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера. М., 1965.

С сокращ. перепеч. в «Книге о Владимире Фаворском». М., 1967 под назв. «О книге как о художественном произведении»; вариант опубликован в «Творчестве» (1965, № 3). Запись М.В.Шаховской-Фаворской в архиве В.А.Фаворского. Сохранились первые две страницы, совпадающие с текстом в журнале «Творчество». Остальные страницы рукописи не обнаружены.

* Искусство тоже познает. [Нач.] 1964 г.
«Тетрадь IV»

Про Конашевича. [Нач.] 1964 г.
Опубликовано в книге: В.М.Конашевич. О себе и своем деле. М., 1968
Запись И.Г.Коровой в «Тетради IV»

* О Шекспире. 1 апреля 1964 г.

Рецензия на рукопись статьи о портрете. 12 апреля 1964 г.
Запись Е.В.Дервиз в «Тетради IV»

* Для каталога собственной выставки. 15 июля 1964 г.
«Тетрадь IV»

О Сергее Васильевиче Герасимове. [Июль-август] 1964 г.
Запись М.В.Шаховской-Фаворской и И.Г.Коровой в «Тетради IV»

* Ответы на анкету радиовещания. 1964
В наст. изд. публикуется фрагмент в прим. к тексту: «Квнтет Дмитрия Шостаковича» (1957)

* [О подвиге]. 1964
В наст. изд. публикуется в прим. к тексту: «Об Александре Андреевиче Иванове» (1956)

* Беседы с кинорежиссером Ф.А.Тяпкиным. 1964

* К юбилею Лермонтова. 11 октября 1964 г.

* Речь на открытии собственной выставки. [Ноябрь] 1964 г.

Обращение к гражданам Минска. 25 декабря 1964 г.
В связи с предстоящим открытием в Минске персональной выставки произведений Фаворского
Запись М.В.Шаховской-Фаворской в архиве В.А.Фаворского

Книжные издания литературно-теоретических работ В.А.Фаворского

В.А.Фаворский. Рассказы художника-гравера. М., Детгиз, 1965

В.А.Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. М., Молодая гвардия, 1966. Составитель Е.С.Левитин

В.А.Фаворский. О рисунке. О композиции. Фрунзе, Кыргызстан, 1966

«Книга о Владимире Фаворском». М., Искусство, 1967. Составитель Ю.А.Молок.
Раздел: Статьи, выступления, заметки

В.А.Фаворский. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., Книга, 1986. Составитель Е.С.Левитин

Именной указатель *

- Абросимов П.В. 557
Аврелий Марк 547
Агацци Эвандро 31
Адашкина Н.Л. 17, 19
Азарин А.М. 563
Азгур З.И. 570
Алабян К.С. 559
Алпатов М.В. 15, 53, 472, 473, 570
Алякринский П.А. 543
Анисимов А.И. 24
Анисимов Гр.А. 545
Антонелло да Мессина 252, 528
Аркин Д.Е. (псевд. А. Ветров) 50
Астангов (Ружников) М.Ф. 442, 561
Афанасьев А.Н. 50
Афанасьев Д.Н. 542
Афиногенов А.Н. 445, 446, 563
Ашбе Антон 483
- Бабанова М.И. 441—447, 561—563
Бакушинский А.В. 15, 517
Баликова Л.О. 454
Бальзак Оноре де 368, 410, 433, 548
Баранов И.А. 483
Басангов Б.Б. 334, 335
Басманов П.Ф. 355
Бассано Якопо 153
Бах Иоганн Себастьян 542
Бебутова Нина 483
Безин И.К. 559
Безыменский А.И. 369
Белинский В.Г. 353, 545
Бенуа А.Н. 13
Бернс Роберт 496, 570
Берсенеv (Павлицев) И. Н. 442, 563
Бетховен Людвиг ван 346
Билль А.Ф. 543
Бирман С.Г. 443, 444, 447, 563
Бирюков Ю.С. 563
Богданов (Малиновский А.А.) А. 18
Богородский Ф.С. 472
Бойчук М.Л. 405
Боккаччо Джованни 244, 291
Боттичелли Сандро (Алессандро ди Мариано Филиппи) 34, 226
Брем Альфред Эдмунд 366
Бройль Луи де 48
Бромлей Н.Н. 49, 550
Бруни Л.А., Лев Александрович 52, 406, 417, 419, 426, 482, 506, 508, 510
555, 556, 560, 572
Бруни Ф.А. 506
- Буало Никола 365, 377
Буров А.К. 42, 419, 420, 555, 559
Бюхер 34
- Вагнер Г.К. 42, 45, 48
Вагнер Рихард 14, 46
Вазари Джорджо 521
Ванин В.В. 563
Ван Гог Винсент 485, 568
Варпех М.С. 447
Васильев Ф.А. 464
Вебер Т.Г., Тамара Георгиевна 363, 366
Вейман Роберт 39, 40
Веласкес Диего де Сильва 110, 285, 485
Венецианов А.Г. 464
Верн Жюль 287, 537
Веронезе (Кальяри Паоло) 404
Веснин А.А. 581
Ветров А. см. Аркин Д.Е.
Вельфлин Генрих 15, 24, 290, 522, 529, 537
Вильямс П.В. 560
Виппер Б.Р. 15, 28, 50
Вишневская Е.И. 563
Владимирцов Б.Я. 334, 541
Власов А.В. 559
Власов В.Н. 563
Волков Н.Н. 48
Врубель М.А. 243, 351, 464, 486, 509
Всеволод, князь 340, 343
Вульф Оскар 22, 23
- Габричевский А.Г. 15
Гаварни Поль (Гийом Сюльпис Шевалье) 329, 375, 549
Гамсун (Петерсен) Кнут 410
Гаряев 335
Гаузенштейн Вильгельм 198, 270, 522, 533
Гварди Франческо 306, 314
Геворкян М.Г. 561
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 29
Гельфрейх В.Г. 553
Герасимов С.В. 506, 510, 583
Гердер Иоганн Готфрид 29
Гершензон-Чегодаева Н.М. 14
Гете Иоганн Вольфганг 29, 43, 278, 295, 304, 375, 401—403, 418, 437, 493—495, 528, 533, 538, 550, 553—555, 570
Гиацинтова С.В., Софья Владимировна 442, 444, 445, 447, 451, 563
Гиберти Лоренцо 396
Гильдебранд Адольф фон 11, 16—18, 20, 32, 50, 57, 198, 513, 522, 529, 574
Гинзбург Л.Я. 34
Гирландайо Доменико (ди Томмазо Бигорди) 174, 178, 183, 184, 214, 291
- Глазунов И.С. 481, 486
Глезос Манолис 580
Глоба А.П. 363, 364, 540, 547
Глюк Кристоф Виллибальд 561
Гоголь Н.В. 227, 230, 231, 233, 282, 284, 343, 395, 464, 475, 533, 539, 540
Годунов Б., Борис 353, 354, 545
Годунова К.Б., Ксения 354
Гойя-и-Лусиентес Франсиско Хосе де 474
Голубкина А.С. 468, 491
Гольбейн Ганс Младший 301, 302
Гомер 228, 244
Гончаров А.Д., Андрей Дмитриевич 48, 363, 372, 376, 419, 543, 547, 549
Гончаров И.А. 480
Горький А.М. 343, 494
Готовцев В.В. 435, 442, 563
Гофман Эрнст Теодор Амадей 282
Гоццоли Беноццо (Беноццо ди Лезе) 291
Грабарь И.Э. 13
Гранвиль Жерар (Жан Иньяс Изидор) 329, 375, 549
Гржебин З.И. 544
Греко см. Эль Греко
Гриммельсгаузен Ханс Якоб Кристоффель 549
Грозевский Б.В. 542, 543, 578
Грузенберг С.Н. 483
Грушевская Т.Н. 483
Гумбольдт Вильгельм фон 29
Гуревич А.Я. 28
Гуров Е.А. 563
Гурьева Т.Г. 53
Гюго Виктор 365, 377
- Давидовский К.А. 563
Даниэль С.М. 25
Данте Алигьери 52, 371, 549
Деваль (Буларан) Жак 561, 563
Дейнека А.А. 296, 405, 499
Делакура Фердинанд-Виктор-Эжен 292
Дервиз Е.В. 512, 527, 544, 569, 571, 581—583
Дервиз М.В. 50
Дерен Андре 214
Дехтерев Б.А. 543
Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) 34, 225, 226, 252
Джотто (Амброжо ди Бондоне) 16, 36, 56, 60, 61, 162, 163, 166, 167, 174, 183, 184, 247, 248, 373, 382, 428, 449, 451, 492, 509, 513, 574
Диккенс Чарльз 244, 275, 282
Дионисий 226

* Составитель В.В.Ашкенази

- Докучаев Н.В. 517, 518
 Домье Оноре Виктор 329, 474
 Доронин И.М. 564
 Достоевский Ф.М. 282, 284, 410, 528, 533, 539, 546
 Дудин И.О. 49, 483, 538
 Дунаева-Хачатурова С.М. 563
 Дурасова М.А. 445, 563
 Дэн А. 38
 Дюкалова Н.А. 559
 Дюрер Альбрехт 208, 209, 247, 267, 307, 310, 328
 Дюринг Евгений 19
- Евсеев С.А. 553
 Егоров Я.Д. 578
 Есаева Нина 483
 Ефимов А.И. 567
 Ефимов Б.Е. 570
 Ефимов И.С., Иван Семенович 470—472, 482, 567, 578
 Ечеистов Г.А. 268, 338, 530, 531, 540, 541
- Жегин Л.Ф. 18, 23
 Жолтовский И.В. 428, 558
 Жуков И.Н. 395
- Завадская Е.В. 18
 Завадский Ю.А. 447
 Захава Б.Е. 448, 452, 453, 564
 Зеленский А.Е. 448, 562
 Земпер Готфрид 12, 14
- Иван IV, Грозный 453, 454
 Иванов А.А. 464, 475, 476, 509, 567, 568, 578, 583
 Иванов А.Т. 415
 Игорь, князь 340, 341, 343, 344
 Иофан Б.М. 555, 559
 Исаева А.И. 563
 Истомин К.Н., Константин Николаевич 483—485, 510, 580, 583
- Кабалевский Д.В. 562
 Каваллини (деи Черрони) Пьетро 56
 Казенин Л.А. 524, 525, 533, 558, 559
 Калинин А.М. 563
 Калмыкова Г.К. 560
 Кандинский В.В. 36
 Кардашев А.Н. 53, 579
 Кардашев Л.А. 559
 Карнаухова А.Ф. 560
 Катыврев-Ростовский И.М. 354, 545
 Кемарский Н.В. 54, 550
 Кемпер М.Н. 563
 Кибрик Е.А. 362, 547
 Кириченко Е.И. 42
 Киш Карой 49
 Клуэ Франсуа 301, 302
- Кожебаткин А.М. 362, 547
 Козулина Т.С. 540
 Колли Н.Д. [Я.] 552
 Конашевич В.М. 583
 Коненков С.Т. 468, 491, 581
 Кони Ф.А. 537
 Константинов Ф.Д. 361, 373, 540, 543, 546
 Кончаловский П.П. 499, 578
 Корбюзье см. Ле Корбюзье
 Коржев-Чувелев Г.М. 580
 Корин П.Д. 303
 Коровай Е.Л. 560
 Коровай И.Г. 11, 252, 512, 527, 528, 544, 545, 549, 571, 572, 581—583
 Коровин К.А. 483, 488
 Корольков М.В. 50
 Космодемьянская З.А. 471
 Кравченко А.И. 83
 Кравцов Г.А. 559, 560
 Крамской И.Н. 22
 Крандиевская Н.В. 553
 Кринский В.И. 558
 Кронеберг А.И. 563
 Крылов И.А. 52
 Крымов Н.П. 465, 466, 481, 567, 578
 Кузенко Ч.А. 525, 526
 Кузнецов П.В. 73, 371, 499, 510
 Кукрыниксы 466
 Куприянов Н.Н., Николай Николаевич 507, 508, 510, 572, 573
 Куприянов Я.Н. 573
 Курбе Гюстав 461
- Лагерлеф Сельма 473
 Лазарев В.Н. 14
 Лангман А.Я. 552
 Лансере Е.А. 560
 Лансере Е.Е. 404, 405, 415, 554
 Лебедев В.В. 296, 368
 Лебедева С.Д. 510
 Левитан И.И. 488
 Левитин Е.С. 11, 49, 54, 362, 363, 365, 366, 370, 372, 509, 547, 550, 574, 580, 581, 583
 Ле Корбюзье (Жаннере) Шарль-Эдуард 393, 552
 Ленин В.И. 367, 415, 425, 501
 Леонардо да Винчи 63, 451, 462, 562, 566
 Леонидов И.И. 559
 Лентулов А.В. 508
 Лермонтов М.Ю. 361, 546, 583
 Липкин С.И. 334, 541
 Лихачев Д.С. 28
 Лихтенштадт В.О. 528
 Лишев В.В. 553
 Лобачевский Н.И. 36
 Лозинский М.Л. 563
 Лолейт А.Ф. 518
 Ломоносов М.В. 292, 370
- Лопе де Вега Карпью Феликс 563
 Лукьянов А.П. 563
 Луначарский А.В. 517
 Львов П.И. 507, 572
 Ляхов В.Н. 48
- Мазаччо Томмазо 167, 174, 176, 179, 183, 184, 304, 492
 Малишевский Н.М. 564
 Мальмберг В.К. 15, 17, 513
 Мамонтов А.И. 49, 550
 Мане Эдуард 285
 Манизер М.Г. 553
 Мантенья Андреа 375, 502, 538
 Маре Ханс фон 485
 Марке Альберт 253
 Марков А.И. 558, 559
 Маркс Карл 46
 Маршак С.Я. 546, 570
 Матвеев А.Т. 481, 510
 Матисс Анри 253
 Мах Эрнст 25, 27
 Маца И.Л. 26, 31, 34
 Меерович И.М. 563
 Мейерхольд В.Э. 280
 Менделевич И.А. 395
 Менцель Адольф 287, 537
 Мериме Проспер 332, 333, 372, 374, 447, 540, 549, 550
 Меринг Франц 14
 Мессерер А.М. 563
 Микеланджело Буонарроти 17, 26, 27, 45, 58, 59, 103, 162, 163, 166, 167, 169, 174, 183, 184, 207, 214, 224, 225, 228, 236, 243, 244, 246, 248, 251, 285, 291, 292, 382, 467, 474, 492, 496, 521, 527, 537, 547, 549
 Милиоти В.Д. 73
 Митурич П.В. 507, 572
 Михоэлс (Вовси) С.М. 448
 Молок Ю.А. 48, 49, 572, 583
 Молчанова Р.Н. 563
 Молье З. 484
 Момпер Йоос де 209
 Мондриан Пит 36
 Моне Клод 207, 222
 Моор (Орлов) Д.С. 296
 Морэ А. 514
 Моррис Уильямс 14, 46
 Моцарт Вольфганг Амадей 563
 Мурагов П.П. 50, 352, 371, 544, 549
 Мурина Е.Б. 11, 14, 29, 40, 41, 515, 531
 Мухина В.И. 424, 553, 555, 557
 Мценский Г. 293, 537, 576
 Мюльгаупт Л.Р. 540
- Наполеон I Бонапарт 365
 Насонов В.Н. 557

- Невиль 537
 Невлер Л.И. 527
 Недович Д.С. 50
 Некрасов А.И. 15
 Нивинский И.И. 561
 Никифорова О.И. 35
 Никколо Пизано 166, 248
 Николаи Отто Карл Эренфрид 564
 Новиков И.А. 542
 Новикова Ю. 544
 Новицкий П.И. 565
 Нума Помпилий 352
 Ньютон Исаак 239
- Обер Д. 61
 Образцов С.В. 441, 563
 Овчинников Н.Ф. 21
 Олеша Ю.К. 369
 Опекушин А.М. 557
 Орлов Д.Н. 442, 563
 Орлов М.Д. 563
 Орнатская 483
 Островский А.Н. 373, 549
 Остроумова-Лебедева А.П. 507
 Отрепьев Г., Григорий, Гришка 354
- Павильонов Г.С. 558, 559
 Павленко О.Т. 405
 Павлинов П.Я., Павел Яковлевич 359, 366, 367, 510, 577
 Павлов И.Н. 508
 Павловский С.А. 555, 559
 Папа-Афанасопуло К. 363, 547
 Парсаданов Н.Я. 28
 Пастернак Б.Л. 15
 Пахомов В.В. 542, 543, 545
 Перуджино (Пьетро Вануччи) 174, 183, 184, 249, 301
 Петр I 341, 370
 Петров-Водкин К.С. 36
 Пикассо (Руис) Пабло 113, 214, 215, 253, 369, 375
 Пиков М.И. 542, 543
 Пильняк Б.А. 51, 332, 363, 368—370, 540, 548
 Пименов Ю.И. 448, 562
 Пластов А.А. 481
 Плотников Н.С. 564
 Поляков М.И. 360
 Пракситель 228, 229, 305
 Пришвин М.М. 332, 367, 447, 540, 548
 Пропп В.Я. 38
 Пуссен Никола 25, 26, 110, 209, 229, 247, 284, 285, 306, 307, 382, 527, 528, 538
 Пушкин А.С. 50, 53, 252, 284, 285, 300, 321, 332, 333, 343, 346—348, 351, 353, 355, 357, 358, 365, 377, 395, 410, 428, 436, 439, 443, 464, 476, 494, 501—503, 528, 533, 539, 540,
- 543—545, 547, 548, 550, 563, 571, 580, 581
 Пушкин Г.Г. 353
 Пюрвеев 335
- Рабинович М.А. 512, 527, 528, 544, 572, 581, 582
 Радзинский С.А. 563
 Раушенбах Б.В. 19, 21, 23, 48
 Рафаэль (Раффаэлло Санти) 45, 174, 178, 183, 184, 301, 429, 451, 562
 Рахманов (Рахманов-Соколов) Н.Н. 563
 Рембрандт Харменс ван Рейн 28, 110, 209, 247, 298, 306, 307, 310, 369, 474, 476, 481, 492, 496, 502
 Репин И.Е. 14
 Рерих С.Н. 252, 528
 Ригль Алоиз 32
 Риу 537
 Рифтин Г.М. 578
 Робер Юбер (Гюбер) 372, 465
 Родионов М.С. 419, 506, 510
 Розенфельд Н.Б. 16, 50, 483, 513, 522, 574
 Роллан Ромен 362, 547
 Романов Н.И. 15, 50
 Ромен Жюль (Луи Фаригуль) 292, 537
 Рубенс Питер Пауль 209, 285, 292, 302, 306
 Рублев Андрей 34, 46, 225—227, 230, 231, 237, 244, 251, 464, 474, 475
 Руднев Л.В. 557
 Рухлядев А.Н. 558
 Рябушкин А.П. 464
- Сабашниковы М. и С. 51, 549
 Сальери Антонио 348, 544
 Сарто Андреа дель 59
 Сарьян М.С. 482, 499, 510, 580
 Сахаров С.И. 376, 550
 Сахнов А.И. 559
 Седляр В.Ф. 405
 Сезанн Поль 104, 214, 215, 253, 291, 363, 364, 373, 485
 Серов В.А. 300, 464
 Сидоров А.А. 15, 375, 550
 Сизеран Робер де ла 375, 376, 550
 Сизон Н.И. 564
 Симбирцев В.Н. 559
 Симонович-Ефимова Н.Я. 50
 Синьорелли Лука 184
 Слоним И.Л. 563
 Соколов С.И. 559
 Соколовы, семья 506
 Соловьев В.А. 52, 452, 564
 Сологуб (Тетерников) Ф.К. 548
 Спасский С.Д. 51, 356, 367, 368, 545, 548
- Станиславский (Алексеев) К.С. 563
 Стасов В.В. 14
 Стейнлен Теофиль Александр 295
 Судаков И.Я. 563
 Суриков В.И. 217, 462, 464, 481, 566, 569
 Сушкевич Б.М. 561, 563
 Сыркина Ф.Я. 562
 Сытин И.Д. 537
- Танеев С.И. 561
 Тарабукин Н.М. 456, 564, 574
 Татлин В.Е. 110
 Тиль С. 483
 Тимофеев Л.И. 537
 Тинторетто (Робусто) Якопо 153, 179, 183, 186, 187, 249, 306, 319
 Тихомиров А.Н. 14, 569
 Тициан (Тициано Вечеллио) 207, 209, 226, 249, 252, 310, 404, 451, 562
 Толстой А.К. 562
 Толстой А.Н. 368, 561
 Толстой В.П. 557
 Толстой Л.Н. 357, 358, 366, 367, 370, 371, 545, 548, 582
 Толчанов И.М. 564
 Томбаров Петрос 483
 Томский Н.В. 557, 570
 Тон К.А. 552
 Тулуз-Лотрек Анри-Мари Раймон де 295
 Турсунов Акбар 28
 Тышлер А.Г. 369, 375, 548, 549
 Тютчев Ф.И. 278, 534
 Тяпкин Ф.А. 54, 377, 550, 583
- Уитц Бела Ф. 405
 Успенский Л.В. 568
 Уччелло Паоло (Паоло ди Доно) 291
- Фабрикант М.И. 50
 Фаворская М.В. 53, 511, 513, 520, 542, 559, 566—569, 576, 579
 Фаворская О.В., Ольга Владимировна 49, 483
 Фаворский А.Е. 49
 Фаворский В.А., Владимир Андреевич 9—54, 57, 206, 225, 351, 365, 370, 372, 374, 511—534, 536—584
 Фаворский И.В., Иван 51, 566
 Фаворский Н.В., Никита 50, 338, 540, 541, 559, 566, 576
 Файко А.М. 562
 Фалилеев В.Д. 364
 Федотов П.А. 464
 Федяевская В.К. 540, 559
 Фейербах Людвиг 18, 37

- Феофан Грек 226
 Фербер В. 540
 Флоренский П. А. 16, 18, 20, 23, 24, 28, 29, 45, 78, 138, 139, 182, 365, 466, 514, 515, 519—521, 567
 Фолль Карл 11, 13, 14, 198, 484, 522
 Фомин И. А. 393, 552
 Франс Анатоль 50, 182, 332, 352, 362, 371, 540, 547
 Фрих-Хар И. Г. 53, 579
 Фуртвенглер Иоганн Адольф Михаэль 13, 15, 484
- Халаминский Ю. Я. 574
 Хачатуров С. И. 434, 439, 561, 563, 580
 Хачатурян С. И. 561, 580
 Хлебников В. В. 278, 376, 507, 534, 572
 Хлюпин И. Х. 559
 Холлоши Шимон 13, 15, 18, 20, 32, 49, 483—486, 513, 569, 579
 Холодковский Н. А. 533
 Хряков А. Ф. 557
- Цветаев И. В. 15
 Целиковская Л. В. 564
 Циммерман М. Г. 56
- Чалдымов А. К. 559
 Чебанова Д. Д. 512
 Чегодаев А. Д. 526, 574, 576—578
- Чернышев Б. П. 559
 Чернышев Н. М. 53, 389, 406, 419, 425, 506, 510, 556, 579
 Чернышев С. Е. 557
 Чернышевский Н. Г. 496
 Чехов А. П. 541
 Чимабуэ (Ченни ди Пепо) 61
 Чуйков С. А. 481
 Чюрленис Микалоюс Константинас 466
- Шадр (Иванов) И. Д. 557
 Шарден Жан Батист Симеон 110, 306, 473, 567
 Шаховская-Фаворская М. В., Мария 11, 51, 511, 526, 528, 543, 545, 546, 557, 571—573, 581—583
 Шевченко А. В. 518
 Шекспир Вильям 41, 52, 305, 360, 376, 438, 442, 445, 447, 448, 451, 454, 464, 538, 545, 546, 550, 560—564, 583
 Шенье Андре 49, 249
 Шервуд В. С. 49, 483
 Шервуд О. В. 49
 Шестаков В. 557
 Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих 29
 Ширинский В. П. 563
 Шишловский Н. А. 543
 Шмаиринов Д. А. 543
 Шостакович Д. Д. 345, 542, 579
 Шгорм Г. П. 370, 371, 549
 Шуйский В. И., Василий 354, 355
- Шуко В. А. 553
 Щусев А. В. 554
- Эйзенштейн С. М. 26, 30
 Эйк Ян ван 14
 Эйнштейн Альберт 37
 Эль Греко (Теотокопули) Доменико 186, 214, 329
 Эльконин В. Б. 555, 556, 560, 573
 Энгельс Фридрих 19, 46
 Эренбург И. Г. 582
 Эрьзя (Нефедов) С. Д. 468, 481, 486, 578
 Эсхил 561
 Эттингер П. Д. 365, 548
 Эфрос А. М. 50, 369, 371, 549
- Юдина М. В. 346, 561
 Юон К. Ф. 49, 369, 483, 538
- Яблонская М. Н. 569, 580
 Яворский Б. Л. 561
 Яковлев В. Н. 560
 Янсон-Манизер Е. А. 553
- Auber D. 61
 Faworski Wladimir 53
 Hildebrand Adolf von 57
 Mach Ernst 27
 Riegl Alois 32
 Sarto Andrea del 59
 Schmarsow August 22
 Wölfflin Heinrich 196
 Worringer Wilhelm 198
 Wulff Oskar 22
 Zimmermann M. G. 56

Фаворский В.А.
Ф 13 Литературно-теоретическое наследие.—
М.: Советский художник, 1988.—588 с., ил.
ISBN 5-269-00094-6

В сборнике публикуется большая часть теоретических работ выдающегося советского художника В.А.Фаворского, в частности теория композиции, а также его литературное наследие: статьи, заметки, выступления, содержащие его размышления о работе над книгой, над оформлением спектакля, о монументальном искусстве и проблеме синтеза.

Ф 490100000—096
084(02)—88 КБ-9-58-88

ББК 85.1

Владимир Андреевич
Фаворский

Литературно-теоретическое наследие

КНИГА

Редактор Т.Г.Гурьева
Художники М.А.Аникст, К.А.Сельвинский
Художественный редактор Н.Г.Дреничева
Технический редактор И.Г.Алексеева
Корректоры Ю.П.Баклакова, И.А.Шорсткина

ИБ № 937

Сдано в набор 18.03.86

Подписано в печать 30.06.88

А 07687. Формат 70×90/12. Бумага офсетная
Гарнитура шрифта кудряшовская. Печать офсетная
Усл.п.л. 57,33. Усл.кр.-отт. 64,35. Уч.-изд.л. 45,580
Тираж 13000. Зак. № 213. Изд. № 2-224. Цена 5 руб.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Типография В/О «Внешторгиздат»
Государственного комитета СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли
127576, Москва, Илимская, 7

