redkoj knigi TSNB UrO RAN) : illyustrir. katalog / RAN, UrO, TSNB ; [sost. O. V. Kamalova ; otv. red. N. A. Mudrova]. Ekaterinburg, 2013. 83, [2] s.]

Cohen H. Guide de l'amateur de livres a gravures du XVIII s. P., 1912.

Статья поступила в редакцию 27.11.2013 г.

УДК 75.021.34 + 75.026 + 76.01 **А. Н. Мережников**

АУТЕНТИЧНАЯ КОПИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ФАВОРСКОГО И В. ЭЛЬКОНИНА

На основе творческого наследия В. Фаворского и В. Эльконина автор приходит к пониманию аутентичной копии и ее значения для структурного анализа произведения искусства. Аутентичность в системе изобразительного искусства подразумевает воспроизведение техники и технологии, но может существовать аутентичная копия (или интерпретация) композиции произведения, которая в этом качестве должна отвечать уже иным критериям. В оригинале композиционная организация вполне может быть выражена неявно, быть в какой-то степени замаскирована сюжетом, жанром, моделировкой форм и их деталировкой. Поэтому аутентичность интерпретации живописной композиции должна предполагать определенную «дистиллированность», очищенность от изобразительности. Копия должна выражать взаимосвязь композиционной схемы с изображением, сохранять визуальный след изобразительного слоя, чтобы можно было на основе схематического «скелета», с помощью представления регенерировать живую ткань живописи. На примере анализа работ В. Фаворского и В. Эльконина, композиционно связанных с произведениями А. Рублева и Н. Пуссена, раскрывается возможность творческого прочтения классического произведения на основе индивидуальных средств, но при условии сохранения строгой детерминированности всех элементов построения.

Ключевые слова: В. Фаворский; В. Эльконин; система копирования; герменевтически-структурный анализ; реконструкция творческого метода; репродукционная графика; аутентичное исполнение.

И любители искусства, и профессионалы традиционно относятся к копии как к чему-то вторичному по определению, а значит, ущербному. Положительное отношение к копии возможно лишь в рамках учебного процесса, в иных случаях она воспринимается как явный или скрытый плагиат. Вместе с тем необходимо отметить, что произведения, выполненные художниками с заранее определенной целью, путем свободного, небуквального копирования классического произведения, могут стать самоценной художественной вещью. Такого рода опыт, конечно, не имеет ничего общего ни с ремесленной, ни с академической копией. Он требует от автора прежде всего сформировавшегося индивидуального творческого метода, а кроме того, ещё и особого настроя, интенции, направленной на вживание в мир произведения, созданного

© Мережников А. Н., 2014

другим. Такая художественная практика по аналогии с философией может считаться герменевтикой композиции[1]. Возникшие в процессе подобной работы вещи называют уже не копиями, а репликами. Примеры такого «копирования» широко известны и сами стали классикой: холсты Ван Гога, изображающие гравюры А. Хиросиге, его же «Прогулка заключенных» на основе композиции О. Домье, сезанновские фантазии на тему «Брака в Канне» П. Веронезе.

В качестве классического примера такого рода художественной копии-интерпретации, копии-реплики, как правило, приводят работы П. Пикассо, и в первую очередь серию холстов по мотивам «Менин» Д. Веласкеса (ил. 1, 2). Все же, думается, для самой практики создания герменевтических копий эти работы не могут считаться ни самыми типичными, ни эталонными. Стилистически они носят откровенно игровой характер. Поза ребенка, пинающего собаку, порождает у Пикассо некий условный музыкальный инструмент, напоминающий пианино, но гипертрофированно барочный, типа клавикордов или чембало. Вывернутость, спиралевидность формы, близкой винтовой лестнице, становится визуальным знаком, обозначающим нечто барочное, рядом с плоскими, чисто графическими пятнами фигуры. Подобная практика в целом имманентно имеет игровое начало, это игра по определению. А всякой игре, чтобы состояться, требуется «серьезное лицо»: так, при игре в «войнушку» дети, играющие роли солдат, подчиняются «командиру» хотя и понарошку, но с серьезной миной и даже с неким пафосом, что абсолютно несвойственно им в нормальном, внеролевом режиме общения. Игровому по природе как раз не следует быть «игривым» (т. е. игровым и стилистически). У Пикассо же получилась «игра в игру». Такая художественная тавтологичность, думается, несколько ограничивает, локализует прием в целом. Подобного рода стилевую слабость подмечал В. Набоков в романах Достоевского, упрекая классика в том, что тот сделал «убийцей по совести» явного неврастеника[2]. По Набокову, это блокирует саму идею автора об экзистенциальной невозможности «благородного убийства»; у читателя есть основания считать, что герой «Преступления и наказания» потерпел фиаско потому, что он вообще «псих», и что человек с более устойчивой психикой мог бы успешно осуществить «проект Раскольникова».

Уже упоминавшиеся «японские» холсты Ван Гога — пример гораздо более тонкой и искусной игры, чем у Пикассо. Каким-то трудно поддающимся осмыслению образом автору удается создать у зрителя впечатление, что перед ним не холст, изображающий сливу в цвету «в японском стиле», а простран-

---

[1] Само чтение философского текста предполагает компонент интерпретации. Такое активное, деятельное прочтение источника, собственно, и называется герменевтикой. По аналогии с этим процесс внимательного, активного всматривания в произведения искусства, что предполагает сам процесс копирования, может быть назван герменевтикой композиции.

[2] Набоков пишет: «Прежде всего Раскольников неврастеник, а искаженное восприятие любой философской идеи не может её не дискредитировать. Достоевский скорее бы преуспел, сделав Раскольникова крепким, уравновешенным, серьезным юношей, сбитым с толку слишком буквально понятыми материалистическими идеями» [Набоков, с. 192].

ство, отделяющее нас от гравюры Хиросиге (ил. 3, 4). Это впечатление подобно тому, которого добивались мастера XVIII в. в своих «обманках» (с фр. *trompe l'oeil*). Но в тех работах гравюра, как правило, изображалась с полями, а порой и приколотой кнопкой к доске, что создавало ощущение фона, объясняющего, что перед нами — изображение изображения. Вангоговские копии так же формально оказываются сюжетными картинами с изображением изображений — «обманными» натюрмортами, но здесь ощущение пространства возникает исключительно благодаря пленерным приемам, которые в случае Ван Гога заключаются в активизации пространственных качеств цвета путем особого (вангоговского) применения цветовых контрастов, прежде всего контраста по насыщению и симультанного контраста[3].

Глядя на холст Ван Гога, мы можем представить, как выглядели экзотически яркие японские гравюры, которые парижские торговцы картинами развешивали на улицах. Именно в пространстве улицы, в живой среде их и воспринимали европейцы, не привыкшие к подобной «варварской» красочности. Наше впечатление от холста основано не на том, что автор идет путем сюжетного рассказывания, вводя фоны, а именно благодаря каким-то неуловимым нюансам техники воздействуя колористикой, фактурой. Возможно, роль, подобную фону в натюрмортах-«обманках», играют здесь яркие пятна надписей и печатных знаков — своего рода «стикеры», этикетки, которые, казалось бы, наивно-добросовестно скопированы художником, а на самом деле образуют в его композиции самостоятельный «аванплан». Подобный пример выглядит как исключение из правил среди многочисленных вольных интерпретаций, в том числе и у самого Ван Гога.

Помимо «игривости», можно упрекнуть Пикассо и в том, что в своих репликах он оперирует фрагментами композиций Веласкеса, монтируя из них некий коллаж. Такой подход сам по себе, разумеется, имеет право на существование. Однако надо понимать, что фрагмент, вырванный из структурной ткани оригинала, не может представлять, репрезентировать вещь, и играет лишь роль фактуры. Что может получиться, если фрагментом пытаются заменить целое, и к каким серьезным системным сбоям это может привести, видно на примере написанной высокопрофессиональным художником Л. Ф. Жегиным книги «Язык живописного произведения». Исследуя композиционные формы, автор считает оправданным вырывание фрагмента из композиционной системы. Этот прием фактически возводится им в ранг исследовательского метода. Жегин, сравнивая отдельные фрагменты различных классических композиций, произвольно выбранных изо всей истории искусства, подмечает сходство в композиционных схемах (что вообще-то неудивительно; удивляться следовало бы, если такого рода сходство не удавалось

---

[3] Известный теоретик цветоведения И. Иттен определяет эти понятия так: «Симультанный контраст. Его эффект основан на законе дополнительных цветов, согласно которому каждый чистый цвет физиологически требует противоположного ему цвета. Если такого цвета нет, глаз симультанно воспроизводит ощущение необходимого дополнительного цвета. Контраст по насыщенности. Он заключается в противопоставлении насыщенных и блеклых цветов» [Иттен, с. 34].

обнаружить) и на этой основе выстраивает некую эмпирическую типологию композиционных форм, выделяя «усиленно-сходящуюся перспективу», «S-образную линию», «кручение формы» и мн. др. Сама по себе эта типология в качестве первичного, эмпирического обобщения фактов была бы безобидной и могла бы представлять интерес как некий очерк популярного характера, отражающий авторскую рефлексию (кстати, именно так и воспринимают книгу комплиментарно настроенные читатели, главным образом из среды художников). Но совершенно недопустимо в исследовании, претендующем на научность, непосредственно на основании такого первичного обобщения выдвигать постулаты не просто общетеоретического, а прямо-таки фундаментального характера. Этим нарушается основное правило образования силлогизмов: нельзя на основе совокупности частных данных делать универсальные умозаключения. В качестве выводов Жегин приводит следующие суждения: «Композиционные формы — лишь проявление оптики, оптики динамического пространства живописи. <...> Композиционные системы, подчиняясь законам психологии зрения и геометрическим закономерностям, возникали помимо сознательной воли художников и помимо эстетических требований Академий... Мало того, их вообще никто не изобретал и в смысле композиционных форм никогда не было осознанной традиции» [Жегин, с. 120]. Внутренняя противоречивость этих постулатов ясна и без опровержения. Вместе с тем от него нельзя попросту отмахнуться, как от курьеза. Мысль, что композиционные формы — лишь факт оптики, пусть в неявной форме, оказалась удобной для целого ряда художников[4]. В задачу настоящей статьи анализ и критика книги не входят, для нас важно отметить, что абсурдность вывода — закономерный результат такого подхода к классическому произведению, которое мы выше охарактеризовали как коллажное. Еще раз подчеркнем, что мы возражаем против коллажа как метода, а не как приема.

Коллажи в прямом смысле слова могут быть шедеврами, что демонстрируют, в частности, вещи С. Параджанова. Но в них фрагменты применены именно как «фактура», они и подаются как что-то изолированное, отчужденное от «материнской» композиции, именно на этом и строится образ. Например, в работе из серии ««Несколько эпизодов из жизни Джоконды» (ил. 5) художником обыгрывается хрестоматийная известность картины, что создает своеобразный эффект ретроспективного монтажа; причудливое изображение на наших глазах превращается в некий «пазл», в каждом кусочке которого мы распознаем элементы леонардовского «прототипа»: детали лица и кистей рук, складки на рукаве, скрученную в жгут ткань, пряди волос. Именно амбивалентность каждого из фрагментов, постоянная интенция зрителя

[4] Примем во внимание катастрофический дефицит в 1970-е гг. теоретической литературы, посвященной проблемам формы. Фундаментальная работа В. А. Фаворского вышла в 1988 г., переводные книги стали доступны лишь в 1990-е. Не удивительно, что книга Жегина на таком «безрыбье» оказалась чуть ли не культовой в художественной среде. Войдя, таким образом, в творческую практику, его идеи неявным образом воздействовали и на искусствоведов, причем это воздействие было вредным даже при критическом отношении к нему, поскольку в глазах таких критически настроенных специалистов оказался дискредитирован вообще любой графический анализ произведения.

к его восстановлению в ткань оригинала, реинкарнации и создает новое художественное пространство с иными закономерностями.

Жегин подает каждый фрагмент как полноправный компонент оригинала, причем возникает принципиальный методологический вопрос: как возможно композиционную форму изолировать от самой композиции, каковы правила этой «ампутации»? Он не видит в этом проблемы: «вырезает» какой-то объект, сопоставляет его с другим, подобным, из иной композиции, рассматривая эту новообразованную общность вне совокупности ритмических, пространственных, тектонических связей. Между тем именно они и составляют ту самую композиционную систему, которая, по мнению Л. Жегина, очевидно встроена в сознание каждого художника наподобие юнговского архетипа, тогда как само вычленение фрагмента из целостной композиционной структуры классического произведения уже представляет собой проблему. Классическим примером того, как эта проблема может быть решена, а главное, бесспорным подтверждением того, что она должна быть поставлена, является известная гравюра В. А. Фаворского «Ангел из “Троицы” Андрея Рублева» (ил. 6).

Сравнивая шедевр Фаворского с фрагментом, механически вырезанным из репродукции «Троицы» (ил. 7), мы видим, что художнику потребовалось внести изменения в рисунок оригинала, чтобы согласовать его с форматом фрагмента. Фаворский утоньшает шею ангела и сглаживает угол наклона шеи к торсу. Изменяется рисунок складок голубого хитона: их композиция становится более «лучевой», они группируются более центрично, самая длинная (на фрагменте) складка выделяется более толстой линией. Ломаная линия края бордового гиматия сжимается, в силу чего ее третий, наиболее пологий, «спокойный» сегмент удлиняется и становится в композиции фрагмента как бы постаментом для головы. Золотистая полоса на плече ангела сжимается, становится круглее, циркульнее и резче сужается книзу. Все эти изменения целенаправленны и вызваны появлением нового фактора — углов формата, как бы «подпружинивающих» изображение; они очевидны и носят тактический характер. Но Фаворский предпринимает и «стратегическую операцию». Обособление головы ангела как новой целостности, самостоятельного объекта приводит мастера к очень экспрессивному, динамичному решению. Для такой, почти плакатной композиции необходим активный центр, разумеется, также асимметричный, дистанцированный от геометрической середины. И Фаворский устанавливает этот центр в точке, на которую приходится слезник глаза (ближнего к зрителю). Для этого им вводится резкий тональный акцент, не аутентичный оригиналу и изменяющий выражение лица ангела — с кроткого на более «ярое». Логикой подчиненности всей композиции этому новообразованному центру и можно обьяснить тот чрезвычайно смелый и совершенно оригинальный прием, которым мастер осуществляет моделировку лика — задача, аналогичная той, что применительно к западноевропейской живописи называется карнацией. Моделирующие объемы линии располагаются не «по форме» (что соответствовало бы иконописному методу), а по лучевому принципу. Аутентичная иконописной моделировка применена только к периферийной области лика — лбу с сильно выраженными надбровными дугами и

дальней от зрителя скуле. Две группы линий, проведенных почти параллельно друг другу, — белые по черному пятну шапки волос и черные, моделирующие шею и плечевой пояс, — образуют внутренний угол, биссектриса которого строго горизонтальна. Эта линия как раз и проходит через композиционный центр — слезник — по касательной к глазу. Лик оказывается вписанным в правильный треугольник, в вершину которого и устремлены лучи гравюрных штрихов. Как видим, сам факт обособления фрагмента нарушает композиционную целостность изображения, помещенного внутри него, и восстановление этой целостности стало для Фаворского главной художественной проблемой. Для решения ее потребовалось вносить в оригинал изменения структурного характера. Подчеркнем, что рассмотренные нами изменения не обусловлены проблемами перевода языка иконописи на язык гравюры. Представим, что Фаворский выполнял бы копию в материалах живописи: решение было бы иным, но сами проблемы (такие, как согласование изображения с форматом, организация композиционного центра, соподчиненность всех элементов), стоящие перед художником, остались бы те же.

Если говорить об аутентизме применительно к копии, напрашивается аналогия с так называемым «аутентичным исполнением» в музыке (выражение «Музыка в аутентичном исполнении» уже стало устойчивым словосочетанием), когда речь идет о музыкальном исполнении на основе оригинальных нотных текстов, а также на инструментах, изготовленных в эпоху создания сочинения, или по крайней мере точных их аналогах. Соответственно аутентичная копия произведения изобразительного искусства, очевидно, должна воспроизводить технику и технологию, с помощью которых был создан оригинал, и создаваться на основе и с помощью тех же материалов, что и он (или, опять-таки, их аналогов). Думается все же, что аутентичность в изобразительной интерпретации должна пониматься шире, чем в музыкальной, в силу того, что музыка более «монолитна», чем живопись. Оба искусства базируются на композиции (автор музыкального произведения называется композитором); но живописи свойственна еще и изобразительность — понятие сложное, неоднозначное и даже противоречивое (можно ли считать «Черный квадрат» изображением квадрата?), которым «покрывается» целый комплекс таких взаимосвязанных понятий, как миметичность, нарративность, сюжетность, жанровость и пр. И если бессмысленно говорить об интерпретации (аутентичной или же нет) композиции отдельно от интерпретации музыки (музыкальное произведение и музыкальная композиция — одно и то же), то в отношении живописи это не так. Живопись вещи и композиция вещи вполне могут восприниматься нами раздельно, следовательно, раздельно интерпретироваться. А значит, может существовать аутентичная копия (или аутентичная интерпретация) к о м п о з и ц и и произведения, которая в этом качестве должна отвечать уже иным критериям, чем те, что указывались выше. Необходимо иметь в виду, что в живописи композиционная организация вполне может быть выражена неявно, быть в какой-то (и даже весьма значительной) степени замаскированной сюжетом, жанром, моделировкой форм и их деталировкой (что, повторим, немыслимо в отношении музыкальной композиции). Поэто-

му аутентичность интерпретации живописной композиции, очевидно, должна предполагать определенную «дистиллированность», очищенность от изобразительности. Как нецелесообразно потреблять чистый спирт, так и полностью очищенная, сведенная к отвлеченной схеме композиция «к употреблению непригодна». Копия должна выражать взаимосвязь композиционной схемы с изображением, сохранять визуальный след изобразительного слоя, чтобы можно было на основе схематического «скелета», с помощью представления регенерировать живую ткань живописи, её мускулы и сухожилия. Развивая «анатомическую» метафору, можно уподобить такого рода копию э к о р ш е, выполненным Ж. Гудоном и исправно служащим учебным пособием многим поколениям художников. Эта проблема в меньшей степени касается живописи XX в., которая сама по себе более схематична и менее изобразительна, но для живописи классической эпохи она очень актуальна.

Очевидно, не всякую интерпретационную копию имеет смысл рассматривать с позиций аутентизма. Как мы показали, к «веласкесовским» работам Пикассо, в частности, с таких позиций подходить не стоит. Как пример, достойный изучения именно в качестве а у т е н т и ч н о й г р а ф и ч е с к о й м о д е л и к о м п о з и ц и и, может быть рассмотрен лист из серии «Вольные копии», выполненной В. Элькониным, сподвижником В. А. Фаворского. Г. А. Никич, написавший об Элькониине, определяет задачу, поставленную художником, как «...выявление каркаса пространственного построения картин известных мастеров прошлого» [Никич, с. 97]. Основание для того, чтобы объединить ряд копий в серию, дает художнику единый метод интерпретации картин разных художников, принадлежащих разным эпохам: в каждой работе Элькониин выделяет какую-то одну композиционную форму, представляющуюся ему важнейшей, строит на ее основе графический «каркас» и осуществляет отбор элементов изображения, которые «привязывает» к этому каркасу. Рассмотрим «вольную копию» пуссеновского «Вдохновение эпического поэта» (ил. 8).

В трактовке Элькониина изображение приобретает архитектурные качества. Это выражается как в повышенном внимании к архитектонике изображения, так и во введении элементов, прямо цитирующих или же напоминающих архитектурные изображения. У Пуссена правая нога Аполлона поставлена на камень (ил. 9), к которому прислонен бумажный лист, надо полагать, с черновиком эпической поэмы. В композиционном плане угол этого листа, подчеркнутый светом (можно предположить, что художник выделил его сильнее, чем мы наблюдаем сегодня, потому что любые белила со временем «садятся» и становятся полупрозрачными), задает диагональную ось, точно попадающую на перо в руках поэта. Для ноги же Аполлона, как бы попирающей лист, он превращается в подобие котурна. Ветвь дерева в центре картины и левая рука нимфы создают единую мягкую, обволакивающую форму, как бы скользящую вокруг аполлоновского торса. Рука путти на первом плане завершает её (форму) указующим элементом (не указующим жестом, поскольку путти не указывает рукой, а держит ею книгу, а именно элементом, композиционной «указательной стрелкой»). И этот указатель приводит нас к той же точке — углу листа, брошенного на землю. Разумеется, не случаен этот

контраст между брутальной, в буквальном смысле слова «наступательной» диагональю, утвержденной ногой Аполлона, и «нежной» линией, образованной ветвью и краями тел женщины и ребенка, которые соединены в точке, акцентированной художником. И, стало быть, копиист как интерпретатор прав, подчеркивая и усиливая этот акцент. Отметим, что данный узел, который в композиции Пуссена решен асимметрично и мягко, «без педали», в трактовке Эльконина становится более лапидарным и обретает явную тягу к симметрии (ср. ил. 8, 9).

Контрастирующие композиционные формы становятся здесь единообразными и уподобляются подпружным аркам, а заключенное между ними пространство изображения приобретает качество парусного свода. Отметим, что данная композиционная форма не полностью аутентична пуссеновскому оригиналу, она введена современным мастером в какой-то мере произвольно, активно трансформируя стилистику изображения и подчиняясь уже иной логике, когда художник-интерпретатор вступает в диалог с оригиналом, в чем-то переосмысливая архитектонику его композиции. В соответствии с этой логикой и сам базовый элемент, который у Пуссена имеет сюжетную «легенду» — бумажный лист, прилипший к грани камня, дан в копии уже окончательно условно, причем в плане изобразительном он теперь скорее ассоциируется с иконописными изображениями архитектурных элементов типа кронштейнов. В развитие этого мотива «вольный копиист» выделяет в верхней части концентрические дугообразные сегменты, которые в данной графической системе прочитываются как изображение основания купола изнутри, из подкупольного пространства, чем усиливается впечатление глубины.

Развитие архитектурного мотива в работе Эльконина, на наш взгляд, заслуживает особого внимания, и прежде всего в плане стилистики. Мотив вводится автором, так сказать, снизу вверх: от основания «подпружных арок», обозначенного кронштейном — «пятой», и далее подъемом самих «арок», прочерченных резким контуром, к «основанию купола». Эта часть иллюзорной архитектурной композиции дана художником в «объективной» манере, графика напоминает или архитектурную «развертку», или изображение архитектурных форм в иконописи, близкое к «изометрической проекции», к языку чертежа. По мере же развития мотива вверх происходит стилистическая трансформация. Вид «купола» воспринимается как показанный в перспективе, гораздо более иллюзорно: дуговая линия, обозначающая ветвь вверху картины, здесь «переформатируется» в край «подпружной арки», видимой снизу, который при перспективном изображении ограничивает поле обозрения подкупольного пространства. «Кольцо свода», «барабан» и «купол» изображаются более тонкими и не столь определенно начертанными линиями, как бы с долей сомнения. Это одновременно и создает дополнительный эффект воздушной перспективы, дополняющий линейную, и вносит оттенок суггестии, подвигая зрителя скорее догадываться, домысливать, улавливать намеки, чем прямо воспринимать, как это было «вначале», в нижней части иллюзорной архитектурной декорации, построенной Элькониным. Такой подход, основанный на трансформации стилистики изображения, разумеется, не аутентичен образно-

сти оригинала. Это образный язык двадцатого века. В качестве характерных примеров такого же суггестивного подхода можно привести работы С. Дали, например его картину «Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера» (ил. 10). В отличие от ранее рассматривавшейся вещи Пикассо, для Дали здесь неотъемлемым элементом является фотографичность. Именно эффект случайного оптического эффекта создает востребованную эстетикой мэтра сюрреализма грубоватость «обманки», тяготеющей к кичу. Такой подход можно охарактеризовать как иллюстративный, но не в понимании Б. Бернсона, который, рассуждая о Рафаэле, трактовал ее как нарративную изобразительность[5]. В данном случае иллюстративность заключается в том, что зрителю «предъявляют для опознания» графическую схему, воспроизводящую привычный, ставший стереотипным визуальный образ, некое иконографическое клише — бюст Вольтера или перспективное изображение подкупольного пространства. Сам процесс этого опознания, точнее, механизм его замедления, предусмотренный автором, собственно, и составляет содержание вещи, которое определяется именно тем, что иконографический стереотип идентифицируется зрителем не сразу, для этого требуется определенное усилие, и само это узнавание играет роль квазикатарсиса. Именно приставка *квази* и определяет в данном случае степень иллюстративности как определенную вторичность эстетического переживания. Повторим, что описанный эффект применим к сознанию человека двадцатого века, перенасыщенного визуальной информацией, привычно сортирующему ее как иконические знаки[6]. Интересно, что именно в силу такого рода иллюстративности эффект глубины в копии даже сильнее, чем в оригинале, — пример того, как условное графическое изображение может быть более пространственным, чем реалистическое и полихромное.

Логика творческой интерпретации приводит Эльконина к «симметризации» элементов изображения, заставляет его изменять формы оригинала и его пропорции. Это интересно проследить, сравнивая, как Пуссен и Эльконин трактуют центральный предмет композиции — музыкальный инструмент в руках бога. В контексте названия произведения отглагольное существительное «вдохновение» обозначает не состояние, а действие (пожалуй, точнее было бы «вдохновление»), и это действие в картине инициируется даже не звучанием струн, а их натяжением (Аполлон не играет на лире, он сжимает ее, опираясь на верхнюю планку, тем напрягая «рога»). Лира Аполлона, столь убедительно и бесспорно выглядящая в пуссеновском шедевре, если вдуматься, поставлена

---

[5] Знаток итальянского Возрождения Б. Бернсон дает такую характеристику: «Ценность иллюстративной живописи заключается, следовательно, не в ее внутренних художественных достоинствах, в форме, колорите или композиции, а в точном воспроизведении зрительных образов, заимствованных как из внешнего мира, так и из нашего, внутреннего»[Бернсон, с. 102].

[6] Умберто Эко в своей работе, посвященной проблемам семиотики, указывает: «Пирс определял иконический знак как знак, обладающий известным натуральным сходством с объектом, к которому он относится. <...> Судьба определения иконического знака сложилась удачно, определение развил Моррис, который его и распропагандировал, сделав это еще и потому, что оно ему показалось наиболее удачным способом семантически определить образ. Для Морриса иконическим является такой знак, который несет в себе некоторые свойства представляемого объекта, или, точнее, “обладает свойствами собственных денотатов”» [Эко, с. 123, 124].

французским мастером довольно-таки смело, даже рискованно. То, как она зажата между бедром и плечом мужской фигуры, создает проблему «постановочного» характера. Если представить себе театральную мизансцену, где актеру будет предписано режиссером такое положение, то актер будет чрезвычайно скован в движениях и скорее всего будет со стороны выглядеть неуклюже. Пуссен же с данной проблемой справляется поистине виртуозно, средствами светотени дематериализуя предмет, лишая его веса и «деревянности», преобразуя в некий световой объект (предположительно световая графика на обводах лиры первоначально была ярче), своего рода инсталляцию, помещенную в затененной нише, которая образована бедром и рукой в качестве, соответственно подиума и крышки и торсом в качестве задней стенки. Это важнейший символический объект картины, в нем воплощена тайна, магия искусства. Поэтому асимметрия лиры принципиально важна для мастера. Скажем больше, рисунок обводов лиры, в своем «факсимильном» начертании, оказывается ключом ко всей композиции, что мы покажем ниже. Восхищает, насколько искусно Пуссен решает задачу «десимметризации» предмета, фактически симметричного и при этом расположенного в картине строго фронтально (разумеется, Пуссен не мог нарушить симметрию предмета, дав его в ракурсе; представим, что Аполлон держит лиру, повернув ее боком, под углом к зрителю — эффект был бы комическим). Лира находится в тени, падающей на Аполлона от фигуры нимфы. Пуссен дает боковой дополнительный свет, скорее, даже подсветку, в силу чего левая ветвь лиры оконтурена по своему внешнему краю, напоминающему архитектурный облом, а правая — по внутреннему, представляющему собой мягкую лекальную кривую, без перегибов и углов. Эта кривая графически объединена с пересекающим ее краем руки Аполлона, чем задуманная художником операция завершается: изображение лиры воспринимается как однозначно асимметричное, и при этом предмет вполне узнаваем, и его символика не понесла ущерба.

Важно также отметить, что начертанные Пуссеном края лиры в изображении находят ритмическое отражение. Это пластическая рифма, которую В. А. Фаворский называл «синкопой»[7]. Левый край отразился в женской фигуре, причем скругление сверху и нижний край лиры соответствуют груди и лону женщины.

Скрещение правого края лиры и левой руки Аполлона создает акцент, подчеркнутый световым бликом. Данный акцент как бы расслаивает эту форму, деля ее на два сегмента. Один из них (верхний) заполняет тугое, напряженное, как собравшийся для броска удав, и столь же иррациональное по структуре, как бы предвосхищающее пиранезиевские «гротески» соединение объемов. Локтевой сустав и пальцы Аполлона, с усилием обхватившие план-

---

[7] Синкопа (в пер. с греч. «обрубание») — в музыке смещение акцента с сильной доли такта на слабую, т. е. несовпадение ритмического акцента с метрическим. В. Фаворский анализируя композиционную систему произведения изобразительного искусства, использует этот термин, понимая под ним продолжение пластического движения, которое вначале задается одним объемом, а затем переходит в другой.

ку, к которой крепятся струны, образуют четко симметричную форму, как клин вбитую между «рогами» лиры. А освещенный край предплечья и большой палец, касающийся скругленного завершения левого «рога», эту симметрию нарушают. Мы физически ощущаем натяжение струн, слитное с напряжением рук. Энергетический потенциал, сконденсированный этим узлом, получает катарсическое разрешение, пожалуй, в самом красивом фрагменте картины — комбинации трех кистей рук: две принадлежат поэту и одна, с указующим перстом, — богу. Этот узел, тщательно архитектонически разработанный и вместе необычайно декоративный, сопоставим с микеланджеловским жестом в «Сотворении Адама». Жест левой руки Поэта, обхватившей край рукописи, повторяет жест Аполлона.

В копии Элькoнина (см. ил. 8) мы видим, что лира смещена от геометрического центра формата вправо, у Пуссена (см. ил. 9) — влево. Кисть левой руки Аполлона попросту убрана, она исчезла, что упраздняет её скрещение с лирой. Сама лира становится совершенно симметричной, художник обводит её изнутри сплошным сильным контуром (ликвидировав также нижний деревянный «бант», в результате чего возникает сходство с замочной скважиной). Пуссеновская утонченная игра здесь отменена, пластические рифмы исчезли, а центральная форма, к тому же активно акцентированная Элькoниным, приобретает откровенно лапидарный и несколько техницистский характер (вызывая ассоциации с работами художников-пуристов — А. Озанфана, а еще в большей степени — с живописными и графическими вещами Ле Корбюзье). И само расположение этого пятна оказывается центрированным по оси уже упоминавшегося парусообразного сегмента, ставшего для Элькoнина ключевым элементом в его интерпретации. Этим во многом и объясняется его смещение относительно оригинала. В данной редакции лира уже не воспринимается как конструкция, закономерное сочетание сжатых и растянутых элементов (что мы отмечали в пуссеновской трактовке), а скорее как упрощенный (и уплощенный) знак. Его пластическая и конструктивная связь с фигурой, столь тщательно организованная Пуссеном, здесь исчезает, но взамен усиливается связь данного элемента с построенной усилиями интерпретатора новой композиционной формой. Это вполне логично с позиций соответствия архитектурной стилистике, последовательно культивируемой копиистом. Действительно, поскольку логика интерпретации потребовала от художника смоделировать на изобразительной поверхности сводчатый сегмент, то объемно-пространственные качества центрального предмета (лиры), столь органичные в оригинале, в данном случае становятся помехой, поскольку разрушают «новообразование» — поверхность свода. В редакции Элькoнина лира уподобляется условно-символическим рельефам на поверхностях классицистских зданий, изображающим атрибуты искусств.

Таким образом, можно сказать, что Элькoнин значительно упрощает композиционную структуру оригинала. Пуссен стремился выразить божественную сущность искусства, создав на основе достаточно простой, ясно и наглядно постановленной, с очень скупым антуражем, фигуративной группы сверхсложную композиционную структуру, по богатству пластических рифм

сравнимую единственно с баховским контрапунктом. Но и Бах, и Пуссен видели в своих композициях упрощенную, наглядную модель мира Божьего, смиряясь перед его космической неисчерпаемостью. Думается, мы вправе предположить, что и современный художник-интерпретатор руководствуется подобной же логикой, но уже в отношении микрокосма — великого произведения искусства. Так же смиряясь перед ним, он создает свою упрощенную и наглядную модель, опираясь на базовые элементы, выбранные из оригинала, и по-новому связывая их, сознательно допуская определенную, довольно значительную, меру энтропии.

«Вольная копия» Эльконина безусловно является замечательным произведением мастера и обладает собственным, вполне стабильным эстетическим значением. Для нас же важно определить ее значение не как самостоятельной станковой вещи, а именно в качестве копии и попытаться квалифицировать с позиций аналитичности и аутентичности. Очевидно, в полной мере аналитической она не является в силу своей творческой, креативной направленности. Но для нас важен тот факт, что элементы структурного анализа здесь несомненно присутствуют. Именно поэтому и данная работа, и вообще практика такого рода имеют не только эстетическое, но и научное значение, причем удельный вес искусствоведческого компонента может быть повышен: здесь явно имеются еще не освоенные эвристические резервы и «мощности». Равно такая копия не может считаться и вполне аутентичной. В данном случае расхождения с оригиналом намного значительнее, чем, например, в случае клавирного переложения оркестрового сочинения (скажем, фортепианных переложений «Бранденбургских концертов» Баха, сделанных М. Регером), поскольку здесь не только утрачивается полифоничность, но создается новая композиция, лишь в определенных моментах могущая считаться аналогом оригинала.

Работа В. Эльконина — станковый рисунок, выполненный художником в первую очередь для себя, ради усовершенствования своей творческой системы. Вместе с тем рисунку свойственна явная репрезентативность. Это объясняется прежде всего очень серьезным отношением, с которым художник подходит к работе. Несмотря на игровое, «легкомысленное» название, «вольная копия» для него — вполне серьезная творческая проблема. Суть ее можно кратко определить следующим образом: возможно ли творческое прочтение классического произведения на основе индивидуальных средств, но при условии сохранения строгой детерминированности всех элементов построения, без произвольности и «художественного волюнтаризма»? Не поддающийся контролю поток образно-ассоциативных рефлексий, спонтанное «преумножение сущностей сверх необходимости» для художника неприемлемы. Представляется бесспорным, что такая классическая, чуть ли не античная строгость имеет основанием опыт Эльконина как монументалиста, ведь профессионализм в этой сфере предполагает любовь к ограничениям. Требования, налагаемые на художника архитектурной поверхностью, зависимость от материалов и технологий (сроки схватывания штукатурных смесей во фресковой живописи, заданность величины и оттенка цветового пятна в мозаике и т. п.) для мастера-монументалиста не досадные помехи, тормозящие мгновенную передачу твор-

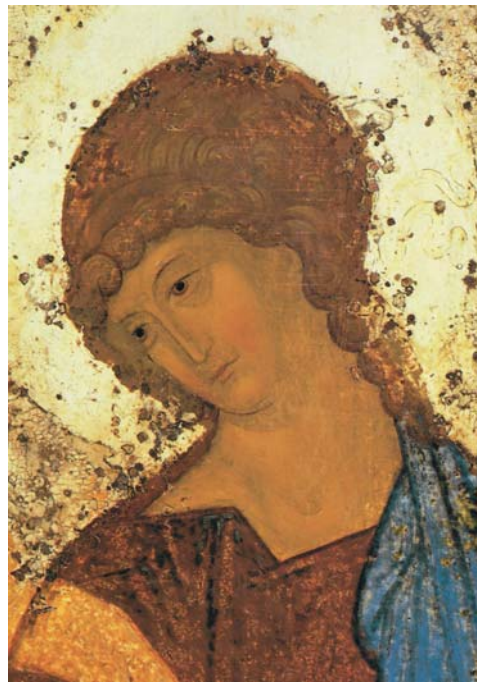
1. Д. Веласкес. Менины. 1565
Прадо, Мадрид

2. П. Пикассо. «Le piano». 1957
Музей Пикассо, Барселона

3. А. Хиросиге. Сливовый сад
в Камейдо. Из цикла «100 знаменитых
видов Эдо». 1856–1858. Ксилография

4. В. Ван Гог. Цветущая слива
Музей Ван Гога, Амстердам

6. В. Фаворский. Ангел из «Троицы» Андрея Рублева. 1950



7. А. Рублев. Троица. фрагмент. XV в. ГТГ, Москва

8. В. Эльконин. С картины Пуссена «Вдохновение поэта»
Из серии «Вольные копии». 1975. ГМИИ, Москва

9. Н. Пуссен. Вдохновение эпического поэта. 1630. Лувр, Париж

5. С. Параджанов. Из серии «Несколько эпизодов из жизни Джоконды»
1988. Коллаж

10. С. Дали. Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера
1940. Музей С. Дали, Сент-Питерсберг

ческого импульса в работу, а источник радости от преобразования косной «хтоничной» материи в космос произведения, основанного на синтезе искусств. И здесь представляется необходимым вновь упомянуть о связи В. Элькони на с В. Фаворским. Творческая и человеческая общность, связавшая двух художников разных поколений, основана именно на совместной работе в области монументального искусства [см: Мастерская...]. При всей близости творческих позиций необходимо отметить и разность подходов к аутентичной интерпретации. Если Фаворский в своих разработках опирается на классическую школу репродукционной гравюры с её значительным опытом «перевода» цветовых сочетаний на язык графики, то Элькони ну ближе взгляд монументалиста, предполагающий при интерпретации усиление акцентов, придание мощности композиционным узлам, а если надо, то и большей обобщенности.

Произведение, основанное на фрагменте рублевской иконы, на первый взгляд эпизодическая вещь в корпусе произведений Фаворского (в сравнении с широко известными работами в книжной и станковой графике), также несет явственные черты «программности». Для мастера эта работа не случайна; вспомним, что одним из учебных заданий, предлагаемых Фаворским студентам ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа, было создание тоновой копии классического произведения живописи в какой-либо технике печатной графики, причем одним из основных требований было — выразить к о л о р и т произведения. По мысли Фаворского, графика способна передать разницу в восприятии, например, зеленого и красного, теплого и холодного цвета. Очевидно, что для мастера цвет условен, он скорее теоретическая конструкция, концептуальная модель, с помощью которой наше у м о - з р е н и е строит пространственную картину мира. Осознав это, мы способны лучше понять, с какими фундаментальными закономерностями вступает во взаимодействие художник, столь необычным и даже экстравагантным образом распределяя штрихи черного и белого в гравюре, создавая графические модели охры, лазури, золота, яри. Во вхутемасовских лекциях Фаворского по теории композиции мы встречаем оригинальные и важные для современного художественного анализа рассуждения о цвете как о форме п р о с т р а н с т в е н н о г о р е л ь е ф а [Фаворский, с. 209]. Художник с великой чуткостью воспринял, а затем развил идеи немецкого скульптора и теоретика искусства А. Гильдебранда, выраженные им в труде «Проблема формы в изобразительном искусстве». Гильдебранд первым из теоретиков предложил понимание рельефа как универсального метода формообразования. Фаворский же построил свою теорию композиции на диалектике двух методов рельефа — объемного и пространственного. Собственно, и весь курс лекций Фаворского более правильно было бы назвать не теорией композиции, а теорией рельефа: именно объемно-пространственному рельефу, взятому как принцип, в ней отводится роль главной универсалии, в то время как композиция — лишь один из методов его организации. Поэтому ангел Рублева — Фаворского — это скристаллизовавшийся смысл, миниатюрная драгоценность, в которой сфокусировалась грандиозная теоретическая концепция, связывающая все элементы пластического искусства в новую совершенную целостность.

Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. [Bernson B. Zhivopistsy ital'yanskogo Vozrozhdeniya. M., 1965.]

Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970. [Zhegin L. F. Yazyk zhivopisnogo proizvedeniya. M., 1970.]

Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. М., 2004. [Itten I. Iskusstvo formy. Moj forkurs v Baukhauze i drugikh shkolakh. M., 2004.]

Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935—1948. М., 1978. [Masterskaya monumental'noj zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR, 1935—1948. M., 1978.]

Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1999. [Nabokov V. V. Lektsii po russkoj literature. M., 1999.]

Никич Г. А. Виктор Эльконин М., 1985. [Nikich G. A. Viktor El'konin M., 1985.]

Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. [Favorskij V. A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie. M., 1988.]

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. [Eko U. Otsutstvuyuschaya struktura. Vvedenie v semiologiyu. SPb., 1998.]

Статья поступила в редакцию 29.10.2013 г.

УДК 75.041.5(470) + 316.343.725 **Э. В. Хасанова**

НЕСТЕРОВСКИЕ ПОРТРЕТЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Дается новое прочтение нестеровским портретам советского времени. Благодаря использованию редких архивных источников и новых изобразительных материалов расширяется представление о круге портретируемых Нестеровым лиц. Анализируя известные портреты художника, автор приходит к выводу, что портреты деятелей советской науки и культуры и религиозные картины Нестерова по духовному наполнению теснейшим образом связаны между собой, более того, составляют единое целое.

Портрет, ставший для Нестерова в советское время единственной легальной возможностью представлять свое творчество широкой публике, воплощал тот же духовно-нравственный идеал, поиску которого было отдано все творчество художника.

Мастер живописи, не только не расставшийся после революции со своей прекрасной религиозной живописью, но и свою портретную живопись насытивший новыми качествами, вырисовывается как фигура целостная и органичная, еще более масштабная, чем это представлялось ранее.

Ключевые слова: портреты Нестерова; трагичность положения религиозного художника; классовый анализ; верность выбранным темам; духовная основа творчества; собирательный образ русской интеллигенции.

До недавнего времени казалось, что к анализу нестеровских портретов

© Хасанова Э. В., 2014