



Вячеслав Михайлович Мошков

заслуженный художник России, кандидат искусствоведения, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ. Окончил отделение монументально-декоративной живописи в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л.Штиглица (бывш. ЛВХПУ им. В.И.Мухиной). Более двадцати лет – руководитель кафедры «Живопись и реставрация», созданной по его инициативе в СПГХПА им. А.Л.Штиглица в 1992 году. Монументальные работы выполнены в Санкт-Петербурге, Петрозаводске, Липецке, Ессентуках, Туле и других городах России. Персональные выставки станковой живописи состоялись в России, во Франции, в Германии, в Австрии, в Китае. Лауреат ряда международных конкурсов, проходивших в России и за рубежом. Имеет более семидесяти научных публикаций.



Татьяна Васильевна Горбунова (Шахнова)

автор проекта; доктор философских наук, профессор, почетный академик Российской академии художеств.



В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН

В Э П О Х У



П Е Р Е М Е Н

НАШИ ЛЕНИНГРАДСКИЕ ХУДОЖНИКИ

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА

В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН
НАШИ ЛЕНИНГРАДСКИЕ ХУДОЖНИКИ

Санкт-Петербург
2017

Альбом «Наши ленинградские художники»
УДК 7.036(47+57)
ББК 85.103(2)6

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художе-
ственно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»

Горбунова Т.В. В эпоху перемен. Наши ленинградские худож-
ники / Татьяна Горбунова; СПГХПА им. А. Л. Штиглица. —
СПб.: Алетейя, 2017. — 223 с.: ил.

В монографическом исследовании рассматривается ряд событий, происходивших в советской художественной практике второй половины XX века. Анализируется творческая судьба художников-монументалистов, которые на рубеже 1960-70-х гг. стали выпускниками ведущих художественных Школ страны и сразу же вошли в новое «художественное пространство», прощавшееся с большими идеями советской эпохи. Эти процессы прослеживаются через творческую судьбу заслуженного художника России Вячеслава Мошкова, выпускника Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица).

Издание адресовано художникам, искусствоведам, культурологам, историкам, преподавателям, аспирантам и студентам гуманитарных вузов, а также тем, кто интересуется творческой практикой российских художников.

This edition traces the events of the Soviet art practice second half of the XX th century. The focus of the analysis is on the destiny of the monumentalist artists who graduated from leading art schools of the country in 1960—1970s and immediately faced a new “art format” characterized by its denial of the Soviet epoch’s Big Ideas. The processes of the “epoch of change” are traced in the creative evolution of the honored artist of the Russian Federation Vyacheslav Moshkov, a graduate of the V.I. Mukhina Leningrad Higher School of Art and Industry (presently Stieglitz Academy of Art and Design).

The edition is intended for artists, art historians, cultural researchers, historians, professors, postgraduate and graduate students, and all those interested in the Russian artists’ creative work.

ISBN 978-5-9500335-2-0

© Т. В. Горбунова, текст, 2017
© В. М. Мошков, фотографии, рисунки,
схемы, живопись, 2017
© ФГБОУ ВО Санкт-Петербургская
государственная художественно-
промышленная академия имени
А. Л. Штиглица, 2017



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМ. А.Л. ШТИГЛИЦА

Татьяна ГОРБУНОВА

В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН

НАШИ ЛЕНИНГРАДСКИЕ ХУДОЖНИКИ

Санкт-Петербург
2017

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ



ВЯЧЕСЛАВА МОШКОВА

1

В е т е р п е р е м е н
(Монументальное искусство)

2

П е р е м е н ы
(Станковое искусство)

3

Диалог с эпохой перемен
(Теоретические опыты)

4

М о м е н т в ы б о р а
(Учитель – Ученик)

От автора:

Мы привыкли к мысли о том, что эпоха перемен пришла к нам в «лихие девяностые». Между тем летопись второй половины XX века, созданная практикой изобразительных искусств, ясно свидетельствует, что эпоха перемен началась в отечественной художественной культуре значительно раньше – уже в середине 1950-х. Политика, экономика, наука пребывали тогда в состоянии уверенной стабильности, но «сейсмографический слух» художников смог уловить гул приближающихся перемен. В череде убыстряющейся смены событий им пришлось откликаться на все новые призывы наступающей эпохи и искать возможного с ней содружества, поэтому каждое десятилетие второй половины XX века стало отдельной главой в их общей творческой судьбе.

Особая судьба сложилась у художников-монументалистов, ибо им пришлось войти в новый «формат» художественной практики, которая отказалась от больших идей советской эпохи, совсем недавно выступавших духовной базой монументальной летописи.

P. S. Весь двадцатый век можно определить как «эпоху перемен». В данном случае речь идет о второй половине этого века, когда исчезновение больших идей большой страны детонировало глубинные сдвиги в отечественной художественной практике.

В Е Т Е Р П Е Р Е М Е Н



МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В начале 1960-х самые разные по образным и пластическим характеристикам сооружения в нашей стране призывали к решению задач художественно-архитектурного синтеза. Страницы ведущих художественных журналов напоминали об идейной силе монументальных работ, выполнявшихся для крупных общественных сооружений. Да и в художественных вузах был тот же оптимистический настрой; ректор Московского высшего художественно-промышленного училища (бывш. Строгановское) в одном из своих выступлений отмечал, что среди дипломных проектов выпуска 1966 года не было ни одного, который не имел бы своего архитектурного адреса [1]. И это было действительно так: в стране по-прежнему строились спортивные стадионы, новые станции метро, дворцы культуры и т.д.

Между тем аскетизм появившегося типового проектирования все чаще определял роль монументального искусства как декоративного дополнения; образный строй декоративных композиций должен был соответствовать стилистической направленности новой архитектуры. К тому же наметившийся «переход» монументальных произведений из экстерьеров крупных общественных зданий в интерьеры гостиниц, фирм, небольших предприятий определил появление запроса на «новую декоративность», требующую соответствующих разработок цвета, формы, возможностей фактуры монументальной росписи.

Ветер перемен последовательно диктовал свои правила игры, в этот момент особенно остро стало восприниматься понимание того, что «декоративны и Матисс, и Дейнека, и древняя икона», и что «декоративность – это особое видение мира, особый способ претворения и преображения реальности в искусстве» [2].

Для художников-монументалистов настало время поиска новых ответов.



В 1960-е годы популярность отделений монументальной живописи в ведущих художественных вузах страны была очень велика, поэтому совсем неудивительно, что Вячеслав Мошков, окончив в солнечном городе Душанбе художественное училище с отличием, а немного раньше вечернюю школу с золотой медалью, поступил в 1963 году туда, куда мечталось, – на кафедру монументальной живописи Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И.Мухиной.

На втором курсе ему пришлось прервать учебу и уйти на военную службу, которая во времени протянулась в три года, а в пространстве пролегла от Молдавии до Заполярья. К моменту его возвращения легкое дуновение ветра перемен, прикоснувшееся уже в середине 1950-х к «эйфории» великих задач монументального искусства, заявило о себе более настойчиво. Тогда-то жизнь и подарила ему встречу с Учителем – Олегом Кузнецовым. Это была поистине судьбоносная встреча с профессионалом, обладавшим большим педагогическим талантом. Он умел филигранно обозначить учебную задачу – от постановки натюрморта до рисунка по памяти, а потом корректно и точно направить учеников к ее решению. Уже постановка натуры воспринималась как очень важная творческая задача; здесь надо было «взять» самое лучшее, найти красивое сочетание пропорций, правильно выстроить композицию в формате. А затем – добиться удачных цветовых решений, которые при верной композиционной находке возникали значительно легче.

Поражала способность учителя ухватить любую ошибку ученика и мгновенно дать совет для ее исправления. Нередко в таких случаях он делал быстрый мазок кистью – и холст преображался, «входил» в нужную цветовую гамму. А потом следовало краткое и емкое объяснение необходимости того или иного цветового приема. Эти занятия превращались в поиск равновесия интуиции и анализа, творческой свободы и строгой дисциплины.

Подобный поиск был определенной реакцией на запрос «новой декоративности», который не мог не найти отклик в образовательных программах вуза, изначально обращенного к проблемам декоративных искусств. Большую востребованность приобрела тогда летняя студенческая практика в Феропонтово, где росписи Дионисия демонстрировали «предельно возможную одухотворенность» {3} и напоминали о том, что для русской живописной культуры всегда было характерно особое декоративное звучание света и цвета.



«Ленин».

Совм. с А.Ларионовым, Н.Морозовым, 3х2м, мозаика, смальта. Экспозиция павильона «Образование», Выставка достижений народного хозяйства СССР, Москва, 1970 г.

Однако это был еще и поиск, уловивший гул надвигающихся перемен. Если совсем недавно монументальное произведение стремилось к полной согласованности с замыслом архитектора, то теперь в размышлениях о судьбах этого синтеза звучали идеи возможного отступления монументальных форм от запросов архитектуры, настойчиво вставал вопрос – должно ли изображаемое пространство звучать в «унисон» с архитектурой [4]. Характерно, что как раз в те годы многие ленинградские художники примкнули к позиции, допускающей возможность отношения к «стене» как к холсту и определенной независимости монументального произведения от архитектуры.

Таким проектом «не для стены» стало мозаичное панно с портретом Ленина (площадью более шести квадратных метров), созданное в соавторстве с Андреем Ларионовым и Николаем Морозовым, который окончил кафедру монументально-декоративной живописи в 1968 году; двумя годами позже именно его дипломный проект (стела для автострады Ленинград – Выборг) лег в основу этого панно.

Портрет Ленина, открывавший экспозицию павильона «Образование» на Выставке достижений народного хозяйства СССР, завоевал бронзовую медаль Главного комитета выставки. Подобная награда была весьма почетной, а для авторов она стала подтверждением того, что пространство «самостоятельного» монументального произведения ими успешно освоено.

Созданный портрет не был для них простой данью официальному понуждению: активные сторонники перемен, они, как монументалисты, воспитанные предыдущими десятилетиями, быстро откликнулись на запрос дня. Тогда ведущие позиции в выставочных залах и на страницах известных художественных журналов заняла лениниана. (Не случайно перед тем, как приступить к большому ленинскому панно, Вячеслав Мошков подготовил курсовые задания на ту же тему). Предтечей ее популярности была атмосфера 1960-х, когда «героический человек» на короткий исторический миг соединился с «человечным человеком». Знаковой, например, стала картина «На защиту революции» известного ленинградского художника-станковиста А. Левитина, создавшего образ «самого человеческого человека»: живописное полотно (где Ленин – главное действующее лицо) вобрало в свое пространство романтическую настроенность и тревожное ожидание. В эти же годы в театре успешно шли постановки чеховских сюжетов, а в станковой живописи рядом со строителями Братской ГЭС жил «простой человек» А. Пластова .



«Вставай, страна огромная».
В. Мошков. Дипломный проект росписи стен мемориального комплекса на Пулковских высотах (рук.: профессора – Г. И. Рублев, Я. Н. Лукин, О. И. Кузнецов), 1971 г.

Запрос на единство «человеческого» и «героического» не мог не воплотиться в монументальной летописи, нашедшей в конкретном образе Ленина подходящий союз этих начал. Если в дальнейшем станковые полотна неслышно отошли от этой темы, то монументалисты еще долго ее не покидали; в начале 80-х журнал «Декоративное искусство СССР» выводил на свои обложки ленинский образ, созданный художниками-монументалистами, а страницы заполнялись публикациями под заголовками «В свете ленинских идей», «Архитектурная лениниана» и т. д.

В 1971 году учеба в вузе подошла к завершению, и для своей дипломной работы Вячеслав Мошков выбрал героическую тему. В это время острая гражданственность монументальных работ все чаще стала оформляться через символическую тематику. Скажем, в работе известных московских монументалистов (Л. Полищука, С. Щербининой), посвященной теме космоса, была представлена не просто фигура космонавта-победителя, но и «наше представление о Вселенной с ее загадочностью и грандиозными масштабами» [5]. Идея грандиозности исторического события стала ведущей и в дипломном проекте Вячеслава Мошкова, выполненном в технике нитроэмалей по металлу и предназначавшемся для мемориального комплекса на Пулковских высотах. Популярный призыв военных лет – «Вставай, страна огромная» – прозвучал здесь через символику сильного героя (удачное решение героического образа было отмечено журналом «Декоративное искусство СССР») [6].

Успешная защита и красный диплом позволили остаться в ассистентуре, а позже начать преподавательскую деятельность в академии. *Шли 1970-е годы, и не будет ошибочным утверждение, что весь дальнейший творческий путь Вячеслава Мошкова – это путь художника, вошедшего вместе со своим поколением в формат новой исторической практики, где художникам-монументалистам предстояло испытать неизбежность эпохи перемен.*

Как художник-монументалист, воспитанный на идеях синтеза архитектуры и искусства, он не мог не стремиться к их реализации. В союз с архитектурой ему удается войти в новом проекте, осуществленном сразу после защиты диплома. Вновь в соавторстве с Андреем Ларионовым они создают композицию «Пионеры звездоплавания» для фасада ленинградского кинотеатра «Космонавт». Картоны для этого панно начали выполняться в 1970 году; работы велись по индивидуальному плану под руководством Олега Кузнецова. В 1971 году композиция была исполнена в материале студентами



«Пионеры звездоплавания».
Совм. с А. Ларионовым, 6 x 15 м, сграффито.
Кинотеатр «Космонавт», Ленинград, 1972 г.



«Пионеры звездоплавания».

Совм. с А. Ларионовым, 6 x 15 м, сграффито.
Кинотеатр «Космонавт», Ленинград, 1972 г.

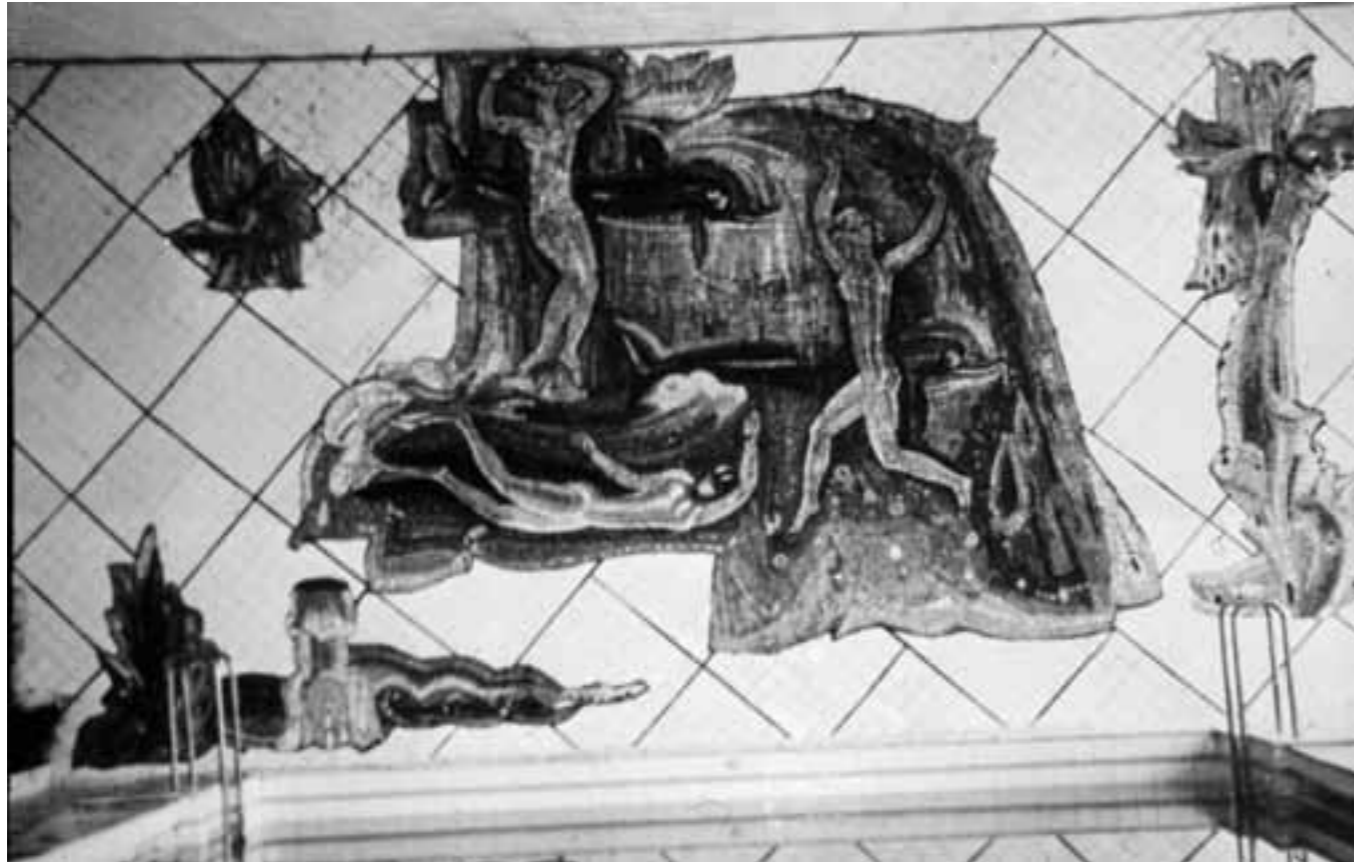
младшего курса (тогда здесь учился и принимал участие в исполнительских работах будущий ректор академии Алексей Талашук).

Выбор техники сграффито определил художественное решение: с ее помощью авторы вводят пластическую композицию в экстерьер, организованный по правилам новой типовой архитектуры. Скульптурный рельеф избегает диктата архитектуры, умело удерживает стену, благодаря чему пластические формы вступают в прочный ритмический союз с конструкцией здания и завоевывают ведущую роль в оформляемом фасаде. Большое монументальное панно, расположенное в одном из центральных районов города, не могло не вызвать комментарии специалистов, поскольку для тех лет это был весьма значительный проект. В отзывах отмечалось, что «благодаря удачно найденному масштабу, ритму фигур и равновесию масс панно органично вписалось в архитектурную композицию здания и улучшило его художественную выразительность» [7].

Однако крупных проектов становилось все меньше, и в 70-е годы главной «средой» выступил для монументалистов общественный интерьер, продиктовавший свои запросы: здесь экстерьерная монументальность уступала первенство интерьерной «лирике», и настенная роспись значительно сдержанней стремилась к идейно-образным решениям.

Теперь монументалисты призваны были преобразовать функциональную архитектуру в «живую среду», превратить пластику внутреннего типового пространства в организованную художественную реальность. Переход в камерное пространство интерьера не стал для них неизвестной страницей: владея богатым арсеналом декоративно-оформительских приемов и технических средств, они могли успешно здесь работать; мозаика, фреска, витраж, панно – все это было хорошо им знакомо.

Вячеславу Мошкову удалось выполнить проект, где самостоятельное авторство должно было ответить на конкретные задачи, поставленные заказчиком. Монументальная работа «Бегущая по волнам» выполнялась для санатория в Ессентуках; ее сюжет, цвет, фактура определили приоритеты применения техник мозаики и смальты и позволили поэкспериментировать. Использование чистых прозрачных цветов предоставило возможность почувствовать «дыхание» световоздушной среды, подарило дополнительный опыт диалога с пространством типового интерьера.



«Бегущая по волнам».
В. Мошков. 6 x12 м, мозаика, смальта.
Санаторий «Центросоюз», Ессентуки, 1975 г.

И все же главной мечтой оставалась настенная монументальная роспись красками. Для изобразительных искусств (как и для кинематографа, театра, литературы) это были годы недолгого «момента истины», когда «человечному человеку» только и могла соответствовать символика «живой среды». Поэтому роспись красками была востребована.

В конце 1970-х интерьер еще нуждался в «живом письме», хотя сюжеты росписей стали формироваться под эгидой идей карнавальности, где вместе с определившимся уходом прежнего героя появились образы другого порядка – символические, стилизованные. Однако тематика монументальных росписей пока еще дарила возможность множественности интерпретаций.

В тот момент Олег Кузнецов получил заказ на роспись актового зала Липецкого пионерского лагеря «Прометей». После подготовки авторского эскиза он пригласил для дальнейшей совместной работы Вячеслава Мошкова. Режиссерская фантазия должна была превратить прямоугольную коробку интерьера в пространство, наполненное праздничным настроением, пионерскими костюмами, многочисленными пионерскими атрибутами и т.д. Была выбрана техника росписи яичной темперой по левкасу, наиболее удобная, по их убеждению, для нахождения той органики цвета, которая смогла бы «скрепить» среду типового интерьера.

Зрительное преобразование пространства актового зала позволяло погрузиться в атмосферу праздника. И хотя «сюжетные ходы» и образы не избежали некоторой театрализации, характерные для художественной практики тех лет, однако в целом роспись смогла подарить залу в двести сорок квадратных метров звонкую цветовую гамму; критики так и назвали эту роспись – «напоенная цветом». (Как и большинство аналогичных монументальных работ, она почти не сохранилась, а фото тех лет не передает богатства ее палитры, поэтому на страницах данного издания она представлена в черно-белом варианте).

В рамках выполненного проекта они поэкспериментировали со станковыми формами, подготовив для других залов несколько серий декоративных эстампов с изображением натюрмортов (яичная темпера). Этот опыт определил на некоторое время творческие пристрастия Вячеслава Мошкова: обратившись к разным техникам, он стал играть цветом в станковых декоративных панно. Вообще говоря, тропинка к станковости пролегла у многих художников-декораторов как раз через жанр натюрморта, популярность которого активно-



«Школьные годы. Костры, цветы и птицы».
Совм. с О. Кузнецовым, Яичная темпера по левкасу.
Детский санаторий «Сухоборье», Липецк, 1977 г.



Декоративные композиции и натюрморты в шпалерной развеске. Совм. с О. Кузнецовым, Оргалит, яичная темпера. Детский санаторий «Сухоборье», Липецк, 1977 г.

высветилась на рубеже 1960-70 гг. благодаря ретроспективной выставке в Русском музее, где были выставлены работы П. Сезанна, И. Машкова, П. Кончаловского, А. Матисса, К. Петрова-Водкина. А затем благодаря появлению талантливых натюрмортов Б. Шаманова, В. Стожарова, Т. Назаренко и других художников.

Обращение к натюрморту сопутствовало ветру перемен, который, не останавливаясь, разжигал костер интереса ко «второй природе». Натюрморт на этом пути стал особо востребован, недаром он смог успешно войти не только в союз с двухмерностью станковых холстов, но и с трехмерностью керамического «натурстиля». Интерьер теперь стремился освободиться от оков архитектурного замысла и сформировать новый образ пространства, где зазвучал запрос на трехмерность прикладных изделий и средовые дизайнерские решения. Когда, например, в ресторане «Аустерия», что в Петропавловской крепости, понадобилось возродить в интерьере убранстве дух петровского времени, то подобную задачу выполнили гобелены Г. Натаревиича и И. Тереховой, изделия из кованого металла В. Смирнова, фаянсовые светильники К. Олевской и т.д. Первенство в организации сценической среды интерьера уверенно переходило в ведение художников-прикладников и дизайнеров, умеющих добиваться содружества художественных стилей. Подобно театральной сцене, интерьер стал искать свои решения.

Между тем сценическая среда обозначилась не только в пространстве интерьера, но и в большом пространстве города. Если театральное действие, по убеждению сценографов, забыло в те годы о рампе, то, в свою очередь, и монументальное искусство покинуло стену и устремилось «к действию» мемориальных ансамблей, расположенных в «больших пространствах», удаленных от сутолоки «большого города» [8]. Новой городской среде в тот момент стала более близка трехмерность скульптурных объектов (выступающих чаще всего символическим обобщением какого-либо известного события, национальных традиций и т.д.), нежели двухмерность настенной росписи.

В таком варианте «большое пространство» ворвалась и в жизнь Вячеслава Мошкова: в 1983 году он приступил вместе с архитекторами В. Апиняном и К. Манукяном к созданию монументального ансамбля «Знаки зодиака» в городе Раздан (Армения). Его авторские мозаики, выполненные из камня, должны были подарить одной из центральных площадей города новый символический образ.



**Мозаичная площадь «Знаки зодиака.
Солнечные часы».**
Художник В. Мошков,
архитекторы С. Апинян, Г. Манукян,
Общая площадь – 400 кв.м,
ЦПКиО, Раздан, Армения, 1983 г.



«Знаки зодиака».
В. Мошков,
диаметр клейм – 5 м, камень натуральной породы,
ЦПКИО, Раздан, Армения, 1983 г.

Вокруг основного центра – архитектурной стелы – горизонтально располагались «солнечные часы», составленные из двенадцати знаков зодиака диаметром в пять метров. Прием параллельного построения разных пространств – в горизонтальных клеймах и в центральной вертикали композиционного центра – создавал для зрительного восприятия возможность объединения «стенности» изображения и трехмерности архитектурной среды. Авторам удалось добиться пластической завершенности ансамбля и подарить площади в четыреста квадратных метров необходимое метафорическое наполнение.

В многосоставной панораме 1980-х это были редкие заказы; они иссякали, не предлагая какой-либо равнозначной замены. Основные же проекты адресовались интерьерам и требовали игры с фактурами и метафорическими формами.

Работы Вячеслава Мошкова, созданные в эти годы, ориентировались преимущественно на интерьерное пространство: серия портретов известных деятелей, а также серия панно «Петербург-Ленинград» в технике травления по металлу для предприятий Ленинграда (совм. с М. Подлесным); эскизы гобеленов для Ленинградского Дворца молодежи, декоративные панно в технике маркетри для кинотеатра в Ленинграде, для театра в Петрозаводске, для ЗАГСа в Выборге.

Монументальными работами в экстерьере стали серии мозаичных панно из стеклопластика, «История техники», для городских фасадов Тулы (совм. с Г. Максимовым); эскизы рельефов для Дворца культуры в Ярославле.

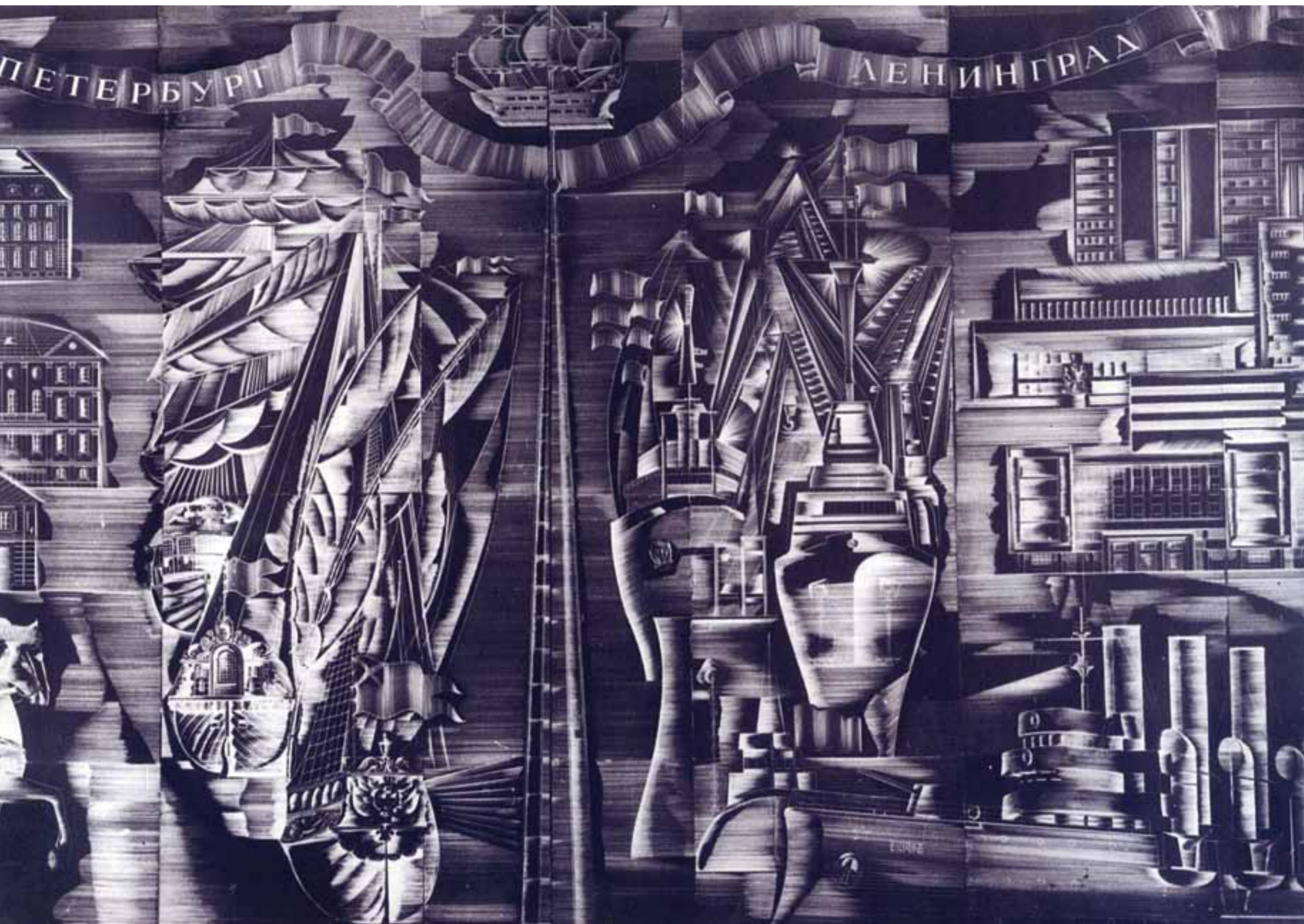
Что же касается настенной росписи, о которой мечталось совсем недавно и к которой Вячеслава Мошкова как художника-профессионала готовила одна из лучших высших художественных школ страны, то востребованность в ее образных и цветофактурных достоинствах была почти исчерпана. Недаром художники в стремлении найти замену прошлым приемам стали все чаще увлекаться «графически-плакатными композициями», где пространство нередко исчезало, и развивался «чистый декоративизм, своеобразная красочная аппликация»[9]. Но самое главное заключалось в том, что в городской среде формировалось новое понимание структуры здания, где «дополнительные художественные акценты не предусматривались, в них не было потребности»; точно также и в интерьере профессиональные наработки монументалистов теперь не срабатывали «перед тем вызовом, который бросало неограниченное и необозримое пространство новой архитектуры»[10].



«Знаки зодиака. Солнечные часы».
Диаметр росписи – 22 м, фрагмент;
камень натуральной породы.
ЦПКИО, Раздан, Армения, 1983 г.

Монументалисты, по образному выражению одного из художников, оказались в новой архитектуре, «как в лесу – так же свободно, как и не защищенно; иди, куда хочешь, горных дорог все равно нет»[11].

Иначе говоря, эпоха перемен, подарившая художникам-монументалистам заказ на «декоративный эксперимент», но отобравшая у них доспехи образа героя, теперь призывала к новым экспериментам.



«Петербург-Ленинград».
Совм. с М. Подлесным.
2 x 4 м, травление по металлу.
Панно для ЦНИИ дизелестроения,
Ленинград, 1980 г.



«Слава русского оружия».
В. Мошков,
2 x 6 м, эскиз панно-макетри для кинотеатра «Победа»,
Ленинград, 1989 г.



«Весна, лето, осень, зима».
В. Мошков,
3 x 6 м, маркетри, панно для театра,
Петрозаводск, 1992 г.

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН



СТАНКОВОЕ ИСКУССТВО

II

Время перемен последовательно «перетекало» из одного десятилетия в другое, однако демаркационную линию между ними провести весьма трудно. Ясно лишь, что в каждом десятилетии формировались свои «идейные акценты», вызывавшие к жизни множество новых поисков и экспериментов.

Опасность потери «героя», центрального образа советского монументального искусства, в середине 1960-х стала обретать зримые очертания. Известный художник-монументалист Юрий Королев с горечью отмечал, что архитектура уже не дает «импульсивной напряженности чувств», и потому вопросы художественно-образные «отстают далеко» [11].

Однако, несмотря на то, что архитекторы стали предпочитать нефигуративную живопись, требовавшую неизобразительных декоративных решений, советская художественная практика не могла допустить быстрой потери героя. К задаче «сохранения героя» подключились уже на рубеже 1950-60х станковые формы: зрители познакомились с работами Г. Коржева, Т. Салахова, а потом с работами П. Никонова, Н. Андропова, Д. Жилинского, П. Оссовского и других художников, предложивших нового героя – уверенного и «крепкого духом». Станковисты стали делить с монументалистами героическую тему, а заодно использовать многие присущие монументальной живописи приемы формообразования, краски, сюжеты. Не случайно же критики в своей трактовке единых черт «сурового стиля» (такое название наиболее уверенно «прикрепилось» к новой героической тематике) отмечали его определенную условность, «жесткость» и лаконичность рисунка, нередкую «безответность» натурным соотношениям; а еще – крупный план, сочетание документальности с образным обобщением и т.п. Эти приемы имели прямую перекличку с приемами монументальной живописи. Однако сам герой был уже другим: как верно заметил один из критиков,

теперь определился герой «с неоприходованным избытком внутренней энергии» [13].

В практике монументального искусства образы космонавта, спортсмена, геолога по-прежнему были монументальны, но обязательные нормы прежних лет (условность, локальность цвета и пр.) постепенно менялись, теперь заходила речь о необходимости поиска индивидуальных черт, душевных движений. Скажем, монументальное панно «Дружба народов», выполненное в 1964 году для центрального павильона ВДНХ, вызвало критические отклики, поскольку инженер, космонавт, рабочий, колхозник выглядели здесь «на редкость безликими» [14].

В эти годы перемены в культурной жизни обозначились более открыто: появились новые голоса в литературе, в кинематографе, в театре. В поэзию «ворвались» Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина. Быстро «повзрослел» театр «Современник»; о претензиях на свое первенство заявил коллектив «Театра на Таганке». Журнал «Новый мир» стал глашатаем культурной оттепели, а журнал «Юность» – главным идеологом молодёжи.

На страницах журнала «Декоративное искусство СССР» все чаще стали выступать ведущие ученые, публицисты, журналисты, которые откровенно заговорили об острых проблемах, наметившихся в художественной культуре и, в частности, о «статусе» и «взаимодействии» монументальных и станковых форм. В эту дискуссию включились известные теоретики М. Каган, В. Прокофьев, Б. Берштейн, А. Иконников и др.

На практике в общем потоке перемен станковые и монументальные формы уже сделали реальный шаг навстречу друг другу. Теперь признавалось, что станковое произведение вполне способно войти в окружающую среду и обрести функцию монументально-декоративного панно; не случайно довольно часто вспоминалась практика А. Матисса, «мыслившего» свои станковые произведения – «Музыку» и «Танец» – именно в интерьере. Пространство общественных интерьеров обратило особое внимание на шпалеру, витраж, декоративно-прикладные изделия, в этом «русле» появились декоративные варианты классических жанров – пейзажа, натюрморта, портрета. Монументалисты были готовы работать в интерьере (Ле Корбюзье верно утверждал, что «гобелен – это кочующая фреска»).

Эпоха перемен подарила монументалистам возможность более широкой апробации их работ в станковых формах, но не сбавляла своих скоростей, и уже в 1970-е годы пути «вхождения» в станковизм прокладывались в условиях, когда

«искусство сломя голову устремилось на поиски неведомой истины, в неизвестные дали, прочь от родного и привычного» [15]. К концу 70-х зазвучали тревожные выводы «о процессе смены пластического мышления «репродукционистским» [16]. Дискуссионное поле сложилось и в области декоративно-прикладного искусства, где виделось нарушение связей «с собственным материалом, собственной функцией, собственной жанровой памятью» [17]. Критика искала и не могла найти «тот самоотжественный внутренний мир художника, ту однозначную личностную позицию, которые отвечали бы ее ожиданиям» [18]. Не случайно именно в лоне критической мысли прозвучал ожидаемый вывод: «Жизнь всех смотала в один узел».

Несколько позже появилось знаменитое словосочетание «двойное бытие», обращенное, прежде всего, к художникам-монументалистам. Это означало, что в монументальных работах они оставались официальными художниками, а в станковых выступали как «неформалы». Кажущаяся двойственность их художественных установок была лишь оформлением противоречивости того «двойного бытия», где жизненная практика потеряла былую идейную опору и не нашла новую.

Эти годы стали «периодом ожиданий», предвещающим перемены, наверно, поэтому рядом с «суровым стилем» получили полное равноправие лирические пленэрные пейзажи, в экспозициях выставок рядом и наравне с монументальными панно располагались произведения прикладного искусства. И все же одним из значительных моментов было то, что для многих художников-декораторов (готовившихся к созданию монументальных произведений) открылась возможность и перспектива более широкой реализации их работ, их профессиональных знаний и опыта в станковых формах.

Р И С У Н О К



Г Р А Ф И К А

***В** своих рисунках Вячеслав Мошков подвергает модель почти незаметным превращениям: свободно брошенные линия и штрих легко и точно входят в завершенность будто случайно найденного характера.*

***Анна Корнилова,**
доктор искусствоведения,
профессор*



Важную роль в жизни Вячеслава Мошкова сыграло путешествие по Северному морскому пути на теплоходе «Вера Мухина» (наверное, не случайно это имя вновь повторилось в его судьбе). Команда теплохода – опытные матросы дальнего плавания, интересный народ.

В этом путешествии он проверил свои силы в рисунке. Начал с капитана. Рассудительный, спокойный капитан был всегда предельно занят, поэтому его образ должен был перейти на чистый лист бумаги почти молниеносно. Выбрал уголь, который, казалось, соответствует мужественности и некоторой угловатости капитана.

Мягкий материал пошел хорошо, уголь позволял легко исправить ошибку, убрать лишнее. Капитану портрет понравился, а ему показалось, что не смог передать самое характерное: немного зачернил, не удалась светотень, не достиг желаемой мягкости в моделировке головы. Во втором сеансе «взял в профиль» – так легче было добиться сходства. На этот раз портрет понравился и самому: увидел достоинство в решительных штрихах, в цельности рисунка.

Для следующего портрета – любимца команды электрика Иванова – выбрал сложную технику: перо и зеленую тушь. Такая техника требовала точного прицела – не сотрешь. Помогла еще и кисть: линия и широкий мазок сделали рисунок смелым и немного спорным, как бы незаконченным. Однако рисунок получился лаконичным, этим и понравился; как показалось, образ морского волка – уверенного и спокойного – все-таки получился. В других рисунках продолжил эксперимент с тушью, пером и кистью; рисовал все портреты на обычной оберточной тонкой бумаге бежевого цвета (на более дорогую не было денег, но главное – нравился ее цвет).

В тот момент не удалось написать портреты всех желающих, поэтому продолжил встречи с ними и позднее. Самое важное было в том, что после теплохода «Вера Мухина» стал смелее рисовать друзей, родных, прохожих; портретные рисунки сопровождали везде и нередко превращались в дневниковые записи прожитого дня. Правда, позднее пожалел, что большинство работ подарил, не зафиксировав их на фотографии.

Однажды к ним в аудиторию (тогда он учился в ассистентуре) заглянула незнакомая студентка, он попросил ее попозировать. Она согласилась, и рисунок пошел быстро, свободно, раскованно. Рисовал угольным карандашом не больше часа. Позже понял, что эта работа углем самая удачная. В другой раз ввел женский портрет в непривычный для себя формат квадрата, где тушь и перо помогли «взять» лицо крупным

В. Иванов, электрик теплохода «Вера Мухина».
70x40, бумага, цветные чернила, перо, мел, кисть, 1974 г.

планом, а свобода кисти подарила незаконченность, к которой он как раз и стремился. Для мужского «портрета с трубкой» выбрал ту же технику, но поискал интересный ракурс, «вылепил» крупную руку.

Уголь нередко помогал построить рисунок «из рубленых линий», это была, скорее, угольная графика, где исчезал объем и появлялась плоскостность изображения; нередко колючесть штриховки господствовала над контуром (на практике прочувствовал мысль Виппера, что «в угле, как инструменте рисовальщика, есть нечто мужественное, монументальное... и немного неотесанное» [19]. Пробовал здесь разные варианты, но в каждом случае увлекала возможность смело «лепить образ» и при этом выявлять выразительные свойства самого материала.

Богатство возможностей рисунка, способного дать волю импровизации, помогало чаще всего в тот момент, когда рисовал портреты: любая из техник становилась здесь помощником в фиксации мгновенного впечатления. Впрочем, это не было для него открытием: еще в вузе на учебных занятиях с Олегом Кузнецовым он мог наблюдать, как рождались рисунки учителя – смело, быстро, неожиданно; тогда-то и раскрылись возможности этого искусства, умеющего «поймать» безграничную неуловимость нюансов.

Преподавательская деятельность позволяла вместе со студентами заниматься рисунком во время учебных занятий. На постановках обнаженной натуры выбрал технику сангины: здесь можно было прорисовать точнее и создать другую пространственность, способную поспорить с двухмерной поверхностью листа. Растушевка сангиной помогала лепить «густую массу», объем, телесность; она дарила возможность тонкой цветовой градации. Это «колебание» между пространственной иллюзией и плоскостью было особенно интересным; по-новому виделись теперь пластика формы, декоративный закон. Здесь подтверждалась еще одна запоминающаяся мысль Бориса Виппера, что в сангине заключена опасность нарушить границы графики, вступить на путь чисто живописных проблем и эффектов [20]. Возможно, сангина стала для него одной из тропинок, ведущих к «чисто живописным проблемам» в станковом искусстве.



А. Хроменко, капитан теплохода «Вера Мухина».
50x60, бумага, ретушь, 1974 г.



Студентка.
80x60, бумага, ретушь, 1973 г.



Саша.
80x60, бумага, ретушь, 1975 г.



Ирина Иванова.
55x40, бумага, карандаш, 2001 г.

Л. Дергачева.
70x50, бумага, тушь, перо, 1976 г.





**В. Лавренко, начальник радиостанции
теплохода «Вера Мухина».**
60x40, бумага, тушь, перо, 1974 г.



В. Шавров.
60x40, бумага, уголь, 1976 г.



Школьница.
70x50, бумага, мокрый соус, 1987 г.

Портрет дочери.
70x50, картон, сангина, 1990 г.





Портрет брата.
30x60, бумага, ретушь, 1992 г.



Б. Назаров, помощник капитана теплохода «Вера Мухина».
50x40, бумага, уголь, 1974 г.

А. Курочкин, ст. помощник капитана теплохода «Вера Мухина».
40x60, бумага, уголь, 1974 г.



В. Шавров.
60x40, цветная бумага, тушь, перо, кисть, 1975 г.



Мужской портрет с трубкой.
30x45, бумага, цветные чернила, перо, 1985 г.



За чтением.
55x40, бумага, тушь, перо, 1984 г.



Вечерний отдых.
60x40, мокрый. соус, 1989 г.



В раздумье.
40x40, бумага, тушь, перо, кисть, 1979 г.



Монолог.
60x40, бумага, ретушь, перо, 1984 г.



Маша.
70x50, бумага, уголь, 1987 г.



Обнаженная.
55x75, картон, сангина, 1992 г.



Натурщица.
75x55, картон, сангина, 1990 г.



Натурщица.
75x55, картон, сангина, 1990 г.



Модель.
50x70, картон, сангина, 1995 г.

Ж И В О П И С Ь



Какая-то особая деликатность и внимательность к холсту и краскам, изысканность в цвете, пластических решениях и фактурных разработках отличает этого художника. Его картины отмечены высокой культурой исполнения, что роднит его творчество с замечательной ленинградской школой живописи 30-х годов.

Борис Шаманов,
*народный художник России,
профессор*

Известный ленинградский акварелист Евгений Малыш рассказывал, что в работах Гогена его неизменно удивлял нереально красный цвет винограда, но однажды он сам увидел в мареве южного обжигающего солнца такой же «нереально красный виноград». Наверно, приверженность к яркой декоративности у художников, познавших цветное изобилие южной природы, чаще всего бывает неизбежным; глаз видит эту красоту, а рука стремится закрепить ее в пространстве «второй природы». Вячеславу Мошкову декоративная красота южной природы была известна и близка. Его родители в 1930-е годы, как и тысячи их соотечественников, оставили свое хозяйство в Саратовской губернии и, исколесив Северные края, остановились в далеком Таджикском крае. Позднее, когда отец пришел с фронта с тяжелыми ранениями, мечтать о возвращении в родные места уже не пришлось. Главной пристанью их семьи стал в те годы Сталинабад (Душанбе) – город, который умел дарить яркие краски восточного базара и заманчивую синеву южного неба. Возможно, поэтому он выбрал для учебы отделение монументально-декоративной живописи Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухоминой: понравились работы студентов этого отделения – яркие, декоративные, напоминающие солнечные краски Сталинабада. Однако где-то далеко (может быть, в закромах его генетической памяти?) хранилась подаренная родителями любовь к исключительной цветовой тонкости среднерусской природы, любовь, напоминавшая о себе во время его обращения к станковой живописи. Народный художник России Алексей Талашук, комментируя персональную выставку Вячеслава Мошкова, отмечал, что для него «обращение к станковым формам – это стремление испытать цвет в новых регистрах, и не только в его декоративности, но и в той тонкости, которую может подарить только поэтика русской природы» [21].

Как художник-декоратор, он знал, что богатство декоративного искусства требует орнаментальной упорядоченности цвета и формы, он знал также, что в станковой живописи значение декоративности уходит на второй план, здесь она может помочь, а может и помешать искомой выразительности. Станковая живопись предлагала другие краски, другое пространство. Однако истина состояла в том, что база, приобретенная в годы профессионального освоения формы, цвета, композиции с учителями высшей художественной школы, открывала множественность возможных путей в творчестве. Станковая живопись не стала для монументалистов «чужой

территорией»; приобретенная профессиональная база способна была поддержать любой значительный эксперимент. Именно это и спасло многих его сокурсников в наступившую эпоху перемен.

...В ранних пейзажах он приглашает к медленной неторопливой прогулке по тем местам, которые ему хорошо знакомы. Профессиональные качества художника-монументалиста, обладающего опытом «строгости расчета», выдают его стремление к «формуле», к строгой конструкции. Однако диалог с пленэром формирует новое отношение к живописному холсту: в конструктивную организованность композиции он вводит декоративность, работающую на лирику пленэра и предоставляющую ей несомненное первенство.

Было и так, что найденный мотив осенних деревенских крыш превращался в многолетний эксперимент, выдававший его любовь к декоративным приемам. Одни крыши «сочные», разноцветные, другие – выстроены на сближенных тонах. Единый сюжет с потемневшим куском опустевшего поля, забирающего передний план у вереницы деревенских домов, варьировался почти постоянно, и даже пустой скворечник каждый раз наделялся новым всполохом света и цвета.

Анализируя его декоративные приемы, петербургский искусствовед Анатолий Дмитренко отмечал, что «это не просто поиск формулы, а расширение представления о том определении декоративности, о котором немало спорили и спорят, но которое в реальной практике оборачивается так, что понятие декоративности применяется к чему-то яркому, броскому, «зычному». А меж тем, это гораздо больше нюансированное и пластически выявленное напряжение, многоплановое по возможностям воплощения» [22].

Стремление находить в станковой живописи оправдание декоративным приемам обнажилось и в больших картинах, где прозвучала далеко упрятанная ностальгия по большим монументальным панно. На Международном конкурсе во Франции (г. Бофор, 1998 год) он представил композицию «Мгновение вечности» и разделил главный успех с художником из Франции. Следующую картину, созданную несколькими годами позже, написал для того же конкурса и привез во Францию уже не как конкурсант, а как почетный гость. Сюжет «Французского карнавала», так называлась новая работа, включал в себя идею карнавальную тему, близкую станковым сюжетам 1970-80-х. Однако его ответ прозвучал на десятилетия позже, и поэтому исходную идею карнавала как игры с каскадом розыгрышей (популярную ранее) он откорректи-

ровал и, отказавшись от карнавальных масок, представил на холсте, скорее, живописные мемуары, которые превзошли рамки жанрового повествования и обратились в рассказ-метафору.

Эти работы как будто спорили друг с другом. В первой известные сюжеты были сведены в единство, способное проявиться как «мгновение вечности», где тайна должна оставаться равной себе. Поэтому и язык был условен, откровенно декоративен, композиционные приемы дарили свободу интерпретаций. А во второй все ушедшее оказалось не только в вечности, но и в дне сегодняшнем, где образы прошлого обрели способность выступить в своем действительном «здесь-бытии». Отсюда другие композиционные и живописные приемы.

Между тем приоритетное начало в его творчестве уверенно занимали небольшие станковые работы, умеющие уловить ценность мига – когда солнечный луч мог проскользнуть мимо откинутой оконной занавески и открыть ту бескрайность, которая способна подчиниться только станковому полотну. Как воспоминание о нежности акварели возникали этюды, написанные во время поездок по Тихоокеанскому побережью, где на горизонте вода сливалась с облаками и неяркий рассеянный свет осеннего пейзажа заставлял почувствовать поэтику «воздуха, воды и камня».

Одновременно по-прежнему влекла декоративность осенней красоты, дарящей на короткий миг свой завораживающий обман. Она не исчезала и из увядающего букета золотых шаров, забытых на подоконнике сентябрьской террасы или из ровно подстриженных разноцветных кустарников Павловского парка – все это «ложилось» на полотно иногда послушно, а иногда сопротивляясь. В одной из рецензий было подмечено, что в его творчестве «установилось своего рода пульсирующее равновесие между двумя линиями авторских поисков, идущих либо в сторону большей стилизации формы, либо «возвращения к природе», не исключаяющего ее аналитического постижения»[23]. Это «пульсирующее равновесие» неизменно находило своего зрителя: скажем, в отзывах прессы на его персональную выставку, проходившую в Вене, отмечалось, что она «была одной из самых успешных за последние годы»[24].

Народный художник России Борис Шаманов был совершенно прав, отметив близость его станковых работ «с замечательной ленинградской школой живописи 30-х годов».

Правда была в том, что вместе со своими ровесниками Вячеслав Мошков смог войти в пространство эксперимента, начавшего переключку с отечественной практикой 30-х годов, в пространство, где станковая картина нередко могла брать «на себя функции оттесненной монументальной живописи»[25]. Художники-монументалисты – ровесники второй половины XX века – подарили станковым полотнам дополнительное разнообразие фактур, цветовое и световое пространственное богатство.

...Станковая живопись определила многое в стратегии творческого пути Вячеслава Мошкова, но главное – она «помогла любить то, что можно было потерять».

В эпоху перемен станковая живопись стала для многих художников-монументалистов пристанью, где они смогли сохранить бесценный профессиональный опыт, замешанный на прошлых привязанностях и идеалах.



Осенний берег.
60x80, холст, масло, 2012 г.



Миражи Екатерининского парка.
45x55, холст, масло, 2010 г.

Золотые шары.
80x50, холст, масло, 1997 г.





Цветные крыши.
50x70, холст, масло, 1983 г.



С птичьего полета.
50x70, холст, масло, 2000 г.



Берег, камни.
40x60, холст, масло, 1981 г.



Мгновение вечности.
250x300, масло по вину, 1998 г.



Осень в парке императора Павла I.
60x75, холст, масло, 2010 г.



Сентябрьские цветы.
70x50, холст, масло, 2003 г.

Церковь в Лисино-Корпус.
60x70, холст, масло, 1995 г.

Летний полдень.
70x100, холст, масло, 1982 г.





Леночка и Настя на даче.
50x70, холст, масло, 2001г.



За околицей.
40x60, холст, масло, 1989 г.



Натюрморт с самоваром на берегу Волхова.
80x100, холст, масло, 1999 г.



Деревенские крыши в ожидании зимы. Сумерки.
100x150, холст, масло, 2002 г.



Стога под Новгородом.
50x70, холст, масло, 2006 г.



Берег Волхова
60x80, холст, масло, 2008 г.



Дачный сезон.
40x60, холст, масло, 2004 г.



Дом царской охоты в Лисино-Корпус.
50x70, холст, масло, 1995 г.



Предзимье в доме отдыха под Петербургом.
70x100, холст, масло, 2007 г.



Осенний беспорядок.
60x90, холст, мало, 2010 г.



Французский карнавал.
250x300, холст, масло, 2008 г.



Завтрак на веранде.
70x55, холст, масло, 2005 г.

Стеклянный натюрморт.
50x90, холст, масло, 2007 г.



Зимняя аллея.
70x50, холст, масло, 2009 г.



Ретро-натюрморт.
55x80, холст, масло, 2000 г.



Калина красная.
40x60, холст, масло, 2007 г.



Леночка спит.
40x60, холст, масло, 2000 г.

Ромашки на окне.
60x40, холст, масло, 2000 г.

На прогулке.
60x80, холст, масло, 2005 г.





Деревенские крыши в ожидании зимы.
Полдень.
100x150, холст, масло, 2002 г.



Грибное лето.
50x70, холст, масло, 1995 г.

Зеленое и белое.
60x40, холст, масло, 2012 г.

Осенний пляж в доме отдыха под Петербургом.
50x70, холст, масло, 2007 г.



Золото осени.
55x70, холст, масло, 2008 г.



Листопад.
60x80, холст, масло, 2013 г.

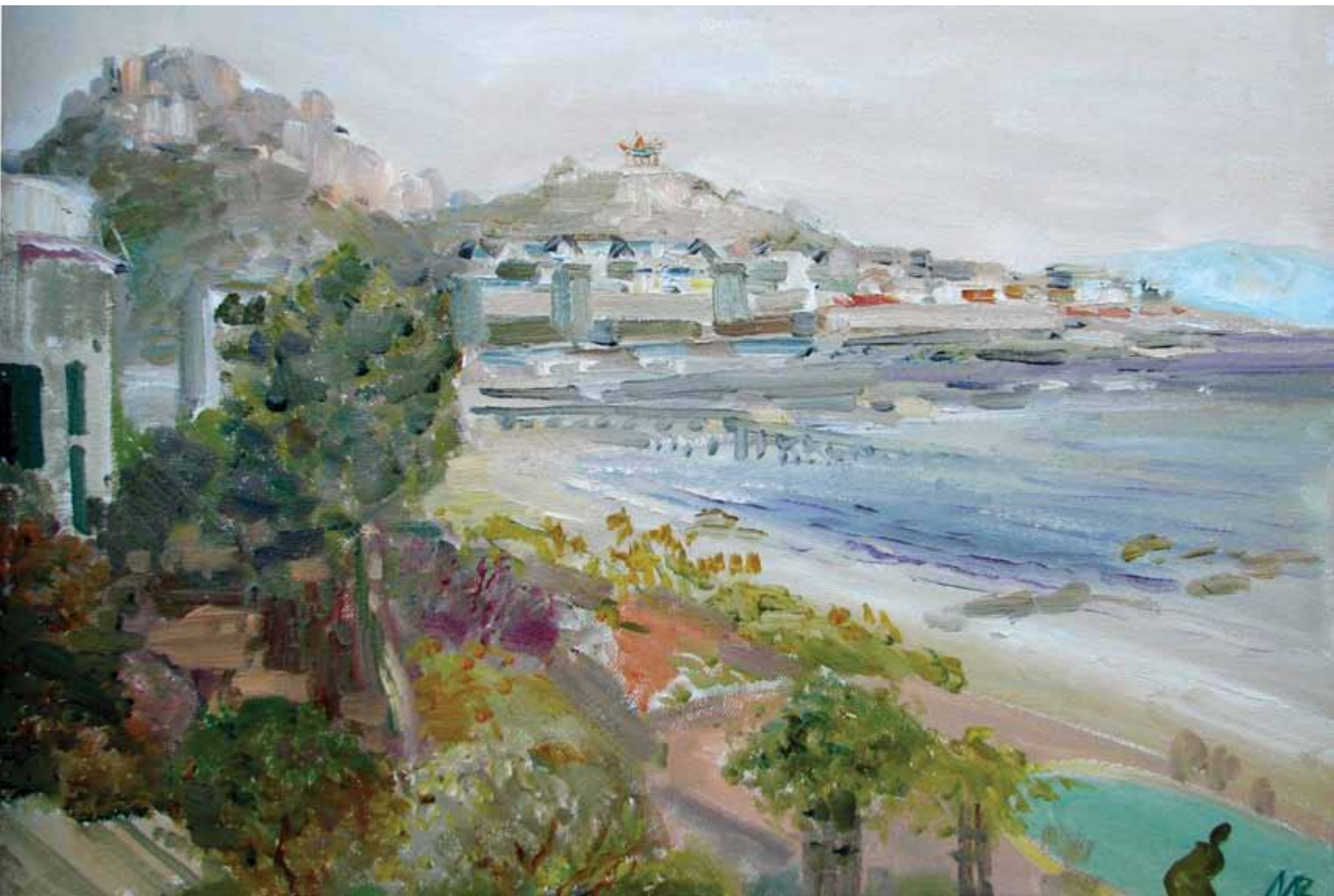


Беседка на берегу океана.
50x70, холст, масло, 2008 г.

Сбор моллюсков после отлива.
50x60, холст, масло, 2008 г.

Уголок виллы.
50x70, холст, масло, 2008 г.

Пагода в китайском квартале.
50x50, холст, масло 2008 г.



Лазурный берег на Тихом океане.
70x50, холст, масло, 2008 г.



Праздник в Бофоре (Франция).
50x60, холст, масло, 2009 г.



Улица в Бофоре (Франция).
45x60, холст, масло, 2009 г.



Прогулка по Неве.
80x115, холст, масло, 2010 г.



Березовая роща.
60x40, холст, масло, 2013 г.



Пасмурный день в Гатчинском парке.
60x80, холст, мсло, 2014 г.



Последние листья.
60x40, холст, масло, 2015 г.



Овраг в Гатчинском парке.
30x50, холст, масло, 2014 г.

ДИАЛОГ С ЭПОХОЙ ПЕРЕМЕН



ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ

Вячеслав Мошков смело осуществляет анализ композиционных проблем синтеза искусств. Такого рода исследования позволяют надеяться, что теория композиции в изобразительном искусстве сможет встать вровень с теорией архитектуры.

М. Казан,
доктор философских наук,
профессор

Объединить в строгой последовательности судьбу художника и ураган культурных событий второй половины XX века – задача весьма сложная. «Лозунг» 1970-х – «жизнь всех смотрала в один узел» – позднее был откорректирован другим: «художники стали существовать как-то порознь». Новый лозунг, казалось бы, спорил с предыдущим, но, пожалуй, именно через свое единство они предельно откровенно раскрывали культурную атмосферу тех лет, ибо подобное сосуществование определилось в самой жизни, которая свела в одном времени и пространстве «горячку экспериментов» станковизма и «холодную поступь» дизайна. В художественной практике 1970-х подобная одновременность вылилась, скорее, в скрытое противостояние мятежного поиска станковых форм и конструктивной упорядоченности дизайнерских проектов. Острота распутицы во многом определялась как раз этим моментом.

К концу 70-х эта ситуация приняла новые очертания. Эстетика дизайна набирала обороты, а типичный заголовок на страницах ведущего художественного журнала гласил: «Художник обязан быть конструктором». На обложке того же журнала размещался знаменитый «знак» Леонардо да Винчи с изображением человеческой фигуры в круге, квадрате и т.д. Критики и публицисты уверенно утверждали, что ритм и стиль индустриальной эпохи «приближаются к точности математической формулы», что «дух рационалистической ясности» становится новым маяком, где пространство понимается как нечто более глубокое, чем просто «форма». Слово «конструкция» «стало в 70-е годы применимо к самому характеру творчества» [26], где «мир не изображается, а конструируется и моделируется» [27].

Интересно, однако, что подобный запрос эпохи перемен не вызвал у художников-монументалистов какого-либо неприятия, наоборот, он был принят ими. В одной из дискуссий по поводу перспектив монументального искусства Андрей Васнецов (известный художник-монументалист), обсуждая тему сохранения и развития «сложно-композиционного» пространственного мышления, заметил, что не только он, но и многие его коллеги, «в своих монументальных и, что еще важнее, станковых работах, пытаются по мере сил разрабатывать пространственную структуру и композиционные проблемы» [28].

«Суперпространственность» монументального искусства стала объектом исследовательского интереса, свидетельствующего, что решение монументальной мозаики или роспи-

си не только может, но и должно быть обосновано, что оно «подчинено логике, которая не менее строга и диалектична в своих законах, чем логика научная». Действительно, монументалистам были хорошо знакомы законы гармонии цвета, приемы достижения выразительного сочетания масс плоскостей, объемов и т.д. В их творческом процессе всегда присутствовал строгий профессиональный расчет, «примиряющий» живописную идею и конструктивный разум архитектуры; этот опыт не мог быть забыт и при переходе к свободе станковизма.

Одновременно подверглись аналитической проверке известные закономерности монументальной живописи: масштабность пропорций, симметрия, архитектоника композиции, цветовой строй, смысловая нагрузка и пр. У многих художников аналитический расчет вошел в «ткань» их станковых работ и определил там стремление к нахождению союза «конструктивного начала» и «человеческой гармонии мира».

У Вячеслава Мошкова такой союз определился иначе: через лирику станковой живописи он обратился к поиску человеческой гармонии мира, а через теоретические исследования – к нахождению его математической завершенности. Станковые формы с их магической мимолетностью, космической необъятностью соединились в его судьбе с прагматизмом и «холодным расчетом» теоретических разработок. Между тем ничего неожиданного здесь не было, ибо «схождение разных биоритмов» существовало уже и в самой жизненной практике, предложившей художникам ответить на ее призывы.

Если городская среда сделала заявку на «конструктивность» дизайна, то художнику-монументалисту оставалось лишь искать возможность гармоничного союза архитектуры, дизайна и монументального искусства. В тот момент он обратился к трудам Р. Арнхейма, Б. Раушенбаха, Л. Жегина, Н. Волкова и других исследователей, изучавших композиционные законы изобразительного искусства. Авторская концепция формировалась не один год при поддержке научного руководителя – педагога и ученого Евгения Николаевича Лазарева. В первых же теоретических разработках он отметил, что, «подобно стихотворному размеру, подобно тектонике музыкальных форм, композиционные структуры являются непреложным условием всякой сколько-нибудь организованной формы» [29].

На повестке дня стоял вопрос о законах синтеза монументальных искусств и архитектуры. В русле общего поиска «самодостаточности» монументального искусства подобная тема приобрела острую актуальность. Не случайно Андрей

Васнецов в упомянутом выше выступлении утверждал, что, «только овладев пониманием масштаба пространства и пространственных взаимодействий.. мы будем иметь моральное право работать в архитектуре»[30].

Защита кандидатской диссертации, признание научной общественностью его концепции – все это стало достоянием его творческой биографии. Изучение законов синтеза монументального искусства и архитектуры выступило первым этапом теоретических опытов, а в 90-х годах он обратился к композиционным законам пластического рисунка, иконописи, станковой живописи.

Можно, конечно, предположить, что научная деятельность отняла у его «практической живописи» дни и часы, которые могли бы быть посвящены только ей, но в конкретной судьбе Вячеслава Мошкова запрос эпохи «явил себя», помимо прочего, через аналитический поиск законов изобразительного искусства. Этот поиск уверенно вошел в канву его профессионального пути как художника и педагога.

Далее представляем часть материалов из опубликованных трудов Вячеслава Мошкова (подбор и систематизация Т. В. Горбуновой). Используются материалы следующих публикаций: «К вопросу о формальных структурах в композиции монументально-декоративной росписи»; «Синтез дизайна, искусств и архитектуры: масштабно-тектонические факторы»; «О живописно-пластическом модуле»; «Пластическая основа композиции (проблемы синтеза искусств)» в соавт. с О. И. Кузнецовым; «Тектоника как гармоническая основа композиционного строя картины»; «Об особенностях тектоники плоскостного изображения»; «Пластический рисунок Матисса», «Геометрия и тектоника в композиции фресок Дионисия»; «О законах колорита в живописи»; «Композиционно-тектонические особенности иконописи»; «О пропорционально-ритмических зависимостях в монументальной живописи»; «Законы изобразительного искусства в концепциях XX века».

В. Мошков

Тектоническая основа композиционного и гармонического строя иконы, картины, росписи.

Художник завершает работу над картиной. На обороте холста он ставит свое имя, пишет название композиции и отмечает размеры картины (высоту и ширину). В таком порядке обычно содержится в каталогах первичная информация о произведении изобразительного искусства. Традиция установила именно такую очередность: означает ли это, что формат действительно входит в число «главных» параметров произведения? Или здесь важен только физический размер?

Значение формата осознавалось художниками и скульпторами, скорее всего, в связи с архитектурными объектами, будь то рельефы в храмах или росписи в гробницах: здесь архитектура определяла и задавала размеры изображения, его конфигурацию, пропорции и масштаб. Зависимость монументальной живописи от архитектуры вполне естественна, и закономерности формата здесь исследовались много и плодотворно. Но вот насколько свободен художник, когда имеет дело с самостоятельным форматом картины?

Если архитектура синтеза архитектуры и живописи может рассматриваться в контексте внутренних композиционных закономерностей, то в картине акцент ставится на самостоятельности и равноправии, которыми наделила европейская культура этот вид искусства. Знаменательно, что понятие «композиция» в применении к живописи появилось первоначально в трактате Альберти, поскольку возрожденческая практика видела актуальность своего новаторства на уровне именно композиционных решений. Живой пластический организм картины представал как результат организации и упорядоченности, как художественное выражение «композиционной формулы». Скажем, в византийской живописи широко использовались, по мнению известного российского исследователя искусства В. Н. Лазарева, «немногие композиционные формулы». А в живописи Возрождения богатство

линейных, тоновых, цветовых и других отношений выступило как закономерность расположения изобразительных элементов на плоскости и стало условием достижения единства композиции.

Известно, что выбор формата плоскоости для изображения был неизменно важным моментом в организации композиционного строя живописного произведения. Уже здесь проявлялась определенная «заданность» выбора: скажем, наиболее всего была распространена конфигурация прямоугольника (горизонтального и вертикального), а также квадрата. Реже художники обращались к кругу и овалу или к сложным фигурам, состоящим из простых форм (например, из полукруга и прямоугольника и др.). Кроме того, давно замечено, что организация изображения в разных форматах имеет свою особую специфику; М. Алпатов утверждал, что мастера Возрождения хорошо знали, что сама картинная плоскость – это как бы поле, заряженное внутренними силами и в этом смысле обладающее своей композицией. Затрагивая тему композиционных закономерностей, он писал, что «такие принципы композиции, как требование единства или расчленения, начала симметрии и ритма, присущи всем видам искусства» [1]. В свою очередь, известный американский исследователь Р. Арнхейм вышел к модели «силового поля» квадрата, представляющего собой структуру пересекающихся диагоналей, вертикалей и горизонталей. В центре максимального пересечения силовых линий – наиболее уравновешенная точка формата. По мысли Арнхейма, это есть именно динамическое равновесие, и любая линия, любая наипростейшая форма подобны камню, брошенному в пруд, – все это нарушение покоя, мобилизация пространства [2].

Для художественной практики «структурный план» Арнхейма можно считать первичной моделью формата изображения; он выступает как «расшифровка» силового поля любого формата. Все композиционные построения в формате стремятся сложиться в уравновешенную структуру динамических напряжений; если цель достигнута – тогда композицию можно считать формально завершенной, «решенной», как говорят художники. Последний «аккорд» – это рама, подчеркивающая замкнутость композиции, ее автономность и независимость от окружения, в этом суть станкового произведения. Свободной, «направленной» структурой может обладать композиция монументальной росписи, обусловленная архитектурным окружением, для станкового произведения «направленность» исключена, ибо здесь неуравновешенность

в формате есть незавершенность композиции.

Наряду с «геометрической заданностью» существуют и устойчивые образные предпочтения: изображения, вытянутые вертикально, создают ощущение стройности и возвышенности; горизонтальный продолговатый формат настраивает на «эпический» лад; круг и овал чаще всего предполагают камерность изображения и т. д. Известно, что Леонардо считается автором пирамидальной композиции, то есть, иными словами, композиции в треугольнике; давно утвердилось понятие «композиционная диагональ» барокко, а Вильям Хогарт считал волнистую линию, S-образную схему основой гармонии в композиции картины. Альбрехт Дюрер любил напоминать о том, что наиболее богато и разнообразно измерение используется в искусстве живописи, которое нуждается не только в геометрии и арифметике, но гораздо больше, чем какое-либо другое искусство, зависит от перспективы, катоптрики, геодезии.

В таком контексте неизбежно встает вопрос: может ли здесь существовать некая открытая и совершенствующаяся система закономерностей? Думается, что именно сегодня, когда количество исповедуемых художественных концепций выстраивается в бесконечный ряд, достаточно общей концепцией с необходимым качеством конкретности выступает концепция композиционных закономерностей, концепция формообразования. Принципиальное значение имело в свое время исследование Л. Ф. Жегина, предложившего интересную (хотя и не бесспорную) систему «дешифровки» изобразительного языка древнего искусства. Несколько позднее свою трактовку этой проблемы предложил известный художник и исследователь Н. Н. Волков, определив общее понятие композиции, описав ее плоскостные факторы, раскрыв иерархию композиционных задач. Особое внимание он обратил на то, что никакая иллюзорность изображения не сможет помешать фиксации точек плоского поля [3], иначе говоря, зритель воспринимает, прежде всего, композицию плоскостную, композицию формата (возможно, и не задумываясь об этом).

В концепции композиционных закономерностей можно выделить разные грани изучения: одна из важнейших – тектонические зависимости (тектоника – организация и упорядоченность, наглядное проявление конструкции, строения, их художественное выражение). Вряд ли найдется художник, который не придавал бы значения линейным, тоновым, цветовым и другим отношениям, выступающим условием достижения единства композиции. Организованность компо-



Ил. 1



Ил. 2

зиции может, конечно, достигаться чутьем, «на глазок». Но ведь и это чутье неосознанно базируется на знании приемов упорядочения композиционных структур. Художник должен прежде всего разместить на плоскости те изобразительные элементы, между которыми и образуются смысловые пространственные отношения, становящиеся составной частью художественного образа. Эти элементы, размещенные в формате, выстраиваются в простые геометрические фигуры или же в сложные, которые складываются из простых фигур, стремящихся к кругу, овалу, квадрату, прямоугольнику, треугольнику и т.д. «Треугольник в этом важном случае, – писал В. Кандинский, – не есть вспомогательное средство гармонизации группы, но громко выраженная художественная цель» [4].

В данном случае мы поведем речь о формальной композиции, об уровне ее геометрического синтаксиса: здесь закладывается фундамент, конструкция, композиционный «скелет», который затем начинает обогащаться свободой пластики, богатством цвета и в конце концов обретает свою неповторимую жизнь. Однако рождение этой неповторимости обусловлено крепко «сколоченной» композиционной структурой, для которой характерны ясная тектоника и гармоничная соразмерность основных форм.

Чтобы тектоническая основа художественного произведения стала для нас «прозрачнее», попробуем систематизировать богатство тектонических особенностей и условно разделим их на *композиционные* и *гармонические*.

Композиционный строй

Икона, станковая картина, монументальная роспись каждый раз высвечивали новые грани масштабных тектонических закономерностей, открывали новые возможности их применения.

Как известно, *икона* в истории живописи – прямая наследница монументальных росписей, поскольку иконостас всегда выступал продолжением и частью архитектуры храма. В силу традиционности даже отдельная икона сохраняет архитектурный характер своего композиционного строя: это, прежде всего, – ясность, четкость, стройность и завершенность структуры. Пожалуй, именно поэтому наиболее распространенным стал в иконописи *прямоугольные* (вертикальные и горизонтальные) композиционные структуры. Так, в житийных иконах вокруг средника с фигурой святого изображались главные события его жизни, которые располагаясь в четком



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 4 а

ритме *по горизонтали* (вверху и внизу) и вертикально (по бокам) (ил. 1).

Вертикально-горизонтальный строй был характерен для икон-миней, где изображались святые и праздники в порядке следования дней и месяцев года. Внутренне всякое изображение по месяцам, однако «годовое изображение» (называемое также минеей Всех Святых) – это неповторимый тектонический хорал, это сложная ячеистая структура, где вертикальные по форме иконы располагались несколькими горизонтальными ярусами и могли напоминать композиционный строй настоящего иконостаса.

Близки к прямоугольным построениям разноуровневые (многоярусные) композиции. Так, в известной иконе «Битва новгородцев с суздальцами» (к. XV в., ГТГ) стройные храмы и башенные укрепления, конные дружины, лес копий, чередование вертикальных белых и красных ритмов создают многоярусный строй, определяют строгую тектонику этого шедевра (ил. 2).

Помимо вертикального и горизонтального строя для прямоугольного формата иконы характерна *осевая симметрия*, точнее, дисимметрия, которая прослеживается в отдельных образах («Спас на Престоле») и во многих сюжетных иконах («Успение», «Распятие», «Вознесение»), особенно в многофигурных, «хоральных» композициях. Наиболее знаменито «Распятие» Дионисия, где композиционный строй достигает максимального впечатления уравновешенности, статичности (ил. 3).

Сделаем еще один акцент на важнейшем моменте иконописной истории: несмотря на диктат канонов, здесь оставались немалые возможности для творческой свободы. В частности, имели значение временной и региональный факторы. В многофигурных сюжетах Вознесения, Успения часто уменьшались размеры парящих в небе ангелов, и это воспринималось, видимо, естественно. Уменьшалась и фигура Христа в круге славы (рядом с ангелами). Такой эффект «дальнего плана» использовался в сюжетах, где подчеркивалась разница между местом или временем действия. Например, в иконах с сюжетом Рождества Христова варьировались размеры групп пастухов, волхвов и ангелов. В иконах «Воскресение. Сошествие во Ад» художники дополняли основное событие (по краям формата) сценами из евангельской истории в уменьшенном масштабе (ил. 4). Определенная свобода могла быть в цветовых решениях и в живописной трактовке: не случайно здесь существовали разные школы, периоды и выдающиеся мастера.



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8

По мере эволюции европейской *станковой и монументальной живописи* традиции применения прямоугольной композиционной структуры не исчезли; их проявление знакомо любому историческому периоду. Скажем, композиция картины «Распятие» А.Мантеньи выстроена почти архитектурно: точная симметрия крестов подчеркивается горизонталями облаков и плитами мощения, «уравновешенность» группы плакальщиц и римских воинов дополнена «куполом» Голгофы, вымощенным геометрически правильными каменными плитами (ил. 4а).

В *S-образных* построениях конкретный сюжет, как правило, определял тектонический строй изображения. Диапазон возможностей здесь весьма значителен. В. Хогарт видел в змеевидной волнистой линии основу гармонии и секрет красоты в изобразительном искусстве. Почти в любом изображении (в той или иной мере) мы найдем *S-образные* линии, причем, найдем их в самых разных вариациях, в любых величинах и масштабах. Примеров *S-образных* композиционных построений множество; они «работают» в любых условиях и ситуациях, утверждая принципом своего существования и развития «контрапункт» (или «контрапост») – динамическое напряжение.

S-образные и дугообразные тектонические построения распространены в сюжетных иконах весьма широко. Здесь они поистине универсальны, дополняя и обогащая прямоугольный строй композиции: архитектура сменяется пейзажем, фигуры относительно друг друга выстраиваются дугообразно, цветовая композиция причудливыми построениями и сочетаниями рождает неповторимую оригинальность каждой иконы. Так, образ Крещения во многих иконах наиболее естественно выстраивается по принципу *S-образной* композиции, которой вторят изгибы реки Иордан, фигуры Иоанна Предтечи и ангелов, а также «растущие», почти живые, горки. Лишь изображение Христа не подчинено этому ритму: прямая поза подчеркивает напряженность изображенного момента (ил. 5).

А вот в *станковой и монументальной картине* *S-образные* и дугообразные построения рождают свою «ауру». Так, в мозаике «Смерть Девы Марии» (церковь Марторана в Палермо) можно увидеть пересечение диагоналей, *S-образную*, дугообразную, симметричную композицию (ил. 6). Наиболее показательны в этом отношении многофигурные композиции. Так, у С. Боттичелли в «Клевете» персонажи группируются по классической *S-образной* линии. У Н. Пуссена в «Царстве



Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11

Флоры» две группы изображенных персонажей объединяются линией, превратившейся в «восьмерку».

S-образную композицию мы видим и в «Музыке» А.Матисса (ил.7). Но один из наиболее ярких и наглядных примеров проявления *S-образного* построения – «Явление Христа народу» А.Иванова (ил. 8).

Арсенал «композиционного оружия» составляют также и *композиционные схемы*. В организованной композиции можно обнаружить множество простых и сложных схем самого разнообразного характера. Например, простая схема композиционного ромба возникает тогда, когда художник срезает (замыкает) четыре угла формата. Так, Леонардо в «Битве при Ангиари» очень точно уравновесил всю композицию, «сковав» ее, по меньшей мере, двумя ромбами и кругом.

В совершенной композиции частные схемы не нарушают целого; большое разнообразие схем, органично укладываемых в композицию, свидетельствует о сложности и композиционном совершенстве картины, росписи и пр. В. Кандинский утверждал: «большая композиция, разумеется, может состоять из меньших замкнутых в себе композиций, которые могут быть даже враждебны друг другу и все же «служить» большой композиции (в этом случае именно своей враждебностью). Эти меньшие композиции состоят из единичных форм, также внутренне различно окрашенных» [5].

В иконописи можно найти любые из них: от простейших, диагональных, до сложносоставных. Здесь всегда можно выделить главную схему, которая определяет характер композиции, ее узнаваемость. Так, композиция иконы «Жены-мироносицы у гроба» (XIV в., Кириллов) четко диагональная (соотнесена с расположением гроба). В изголовье – ангел-благовестник на фоне высоких гор. Простота и ясность композиции, основывающаяся на четкой геометрической (главной) схеме, часто бывает предпочтительней для художественного «качества» произведения иконописи (ил. 9).

Целый ряд композиционных схем в иконописи применялся наиболее часто. Это, например, композиционная схема *пересекающихся диагоналей* («андреевский крест»), которую мы находим в известной иконе «Чудо Георгия о змие» (XIV в., ГРМ). Диагональный удар копы под прямым углом пересекается с осью вздыбленного скакуна (ил. 10). Развешивающийся плащ Георгия и поверженный змий изображены параллельно оси коня. Кроме того, параллельно копы направлен взмах руки Георгия и напряжена его нога в стремени. Все эти парал-



лели усиливают порыв коня и диагональный удар копья. Для этого сюжета весьма характерен предельный лаконизм схемы пересекающихся диагоналей.

Другая композиционная схема – *пирамидальная* – при всей каноничности могла с течением времени выбирать неодинаковые художественные решения. Так, на иконе Феофана Грека «Успение» (к. XIV в., ГТГ) пирамидальная схема стремится к овалу: фигуры полны экспрессии, мандорла в виде колокола будто вибрирует, звоня по усопшей (ил. 11). А в более поздних иконах того же сюжета основная изобразительная масса строится по точной пирамидальной схеме; общий настрой спокоен и статичен. Пирамидальной (треугольной) схеме отвечают также сюжеты Распятия и Снятия с креста, центральная или нижняя часть Преображения.

По *верообразной* схеме строится «Сошествие Св. Духа на апостолов» (XV-XVI вв., Новгород). Эта простая и выразительная композиция была выработана еще в Византии.

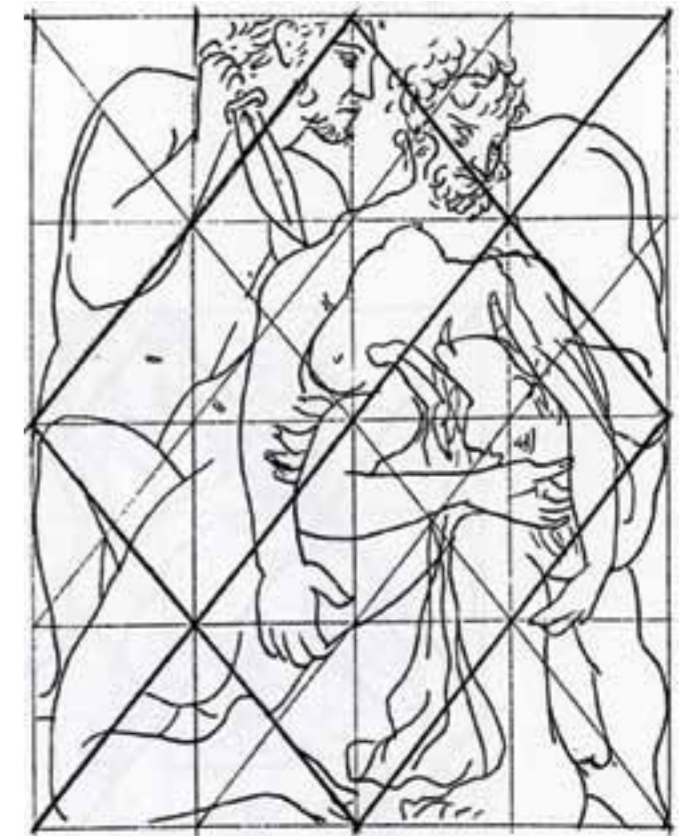
Во многих композициях можно увидеть *дугобразные* схемы и ритмы: в Рождестве Христовом, Сретении, Входе в Иерусалим и др. Один из наиболее ярких сюжетов, использующих дугобразную схему, мы находим в иконе «Оплакивание. Положение во гроб» (к. XVI в., ГТГ). Над телом Христа склоняются плакальщицы: Богородица, Иоанн, Никодим. Над ними – по дуге того же радиуса – изображены Иосиф с Марией Магдалиной и другими женщинами. Выше поднимаются горки в несколько рядов (по тем же дугам). Повторяющиеся дугобразные ритмы как будто вторят скорби прощания (ил. 12).



Ил. 13

Заметим, что в иконописных изображениях пейзажа (тем более когда нет архитектуры) всегда присутствуют «горки» – яркий и специфический по тектонике мотив. И хотя похожие горки можно увидеть в произведениях других культур, феномен русской иконной горки – особый. До сих пор нет убедительных объяснений формирования и значения этого феномена, однако «вздыбленные» каменно-кристаллические волны вряд ли являются простым, без внутренних смыслов и подтекстов, изображением земли или даже скал – слишком много внимания и значения уделено им в иконах. Иконные горки – живые участники событий, в сюжете они, пожалуй, активнее архитектуры. Это, скорее, священная живая Земля, точно также и одежда Святых – это «священные доспехи»: настолько чеканна и совершенна тектоника тех и других.

Что же касается композиционных схем в *станковой картине* и *монументальной росписи*, то практика выявила и здесь целый ряд широко используемых построений, которые тоже могут быть выражены геометрически. В истории искусствоведческой мысли не раз предпринимались попытки определения тех геометрических форм, в которые облакали свои изобразительные решения гениальные художники и скульпторы.



Ил. 14

К. Юон писал: «опыт прошлого в виде отдельных композиций можно было бы переводить в наглядные схематические таблицы для демонстрации композиционных приемов, направленных на получение определенных эффектов» [6].

Разработанная нами типология композиционных схем [7] включает наиболее часто используемые художниками простые геометрические формы, например, прием *скоса угла* (или «замыкания», «закрепления»). Чтобы избежать однообразия, закрепление угла достигается различными способами: тональной, цветовой и ритмической нагрузкой или, наоборот, отсутствием любой нагрузки. В случае замыкания четырех углов картины получается *композиционный ромб*: его можно найти в работе Леонардо «Битва при Ангиари» (ил. 13).

В офорте П. Пикассо (из иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия) сильные диагональные ритмы объединяются в границах ромба основной изобразительной массой; произведение отличается высокой плотностью изображения в картинной плоскости и с минимальным количеством фона (ил. 14).

Все ромбические композиции довольно симметричны, от них один шаг до структуры с осью симметрии. «Закрепление» угла обычно многослойно – от небольшого скоса до середины всей картинной плоскости; здесь она превращается в диагональ, соединяя противоположные углы.

Как пример плавного перехода одной схемы в другую можно назвать картину Боттичелли «Рождение Венеры», где обозначены четко срезанные углы и «нечеткие ответы» в нижних углах, которые строят ромб с осью симметрии – фигурой стоящей Венеры. Линия закрепления верхних углов, опускаясь вниз по фигурам аллегорий ветров, изображенных слева, и по фигуре, изображенной справа, превращаются в боковые грани треугольной композиции (ил. 15).

Широко известна схема *наложенных клиньев-треугольников*. Это излюбленный прием ренессансных художников; мы находим его, например, в росписях Франческо при изображении столкновений групп воинов. Во фрагменте росписи Джотто «Бегство в Египет», расположенной в Капелле дель Арена (Падуа), можно четко увидеть систему композиционных треугольников; «активный», направленный треугольник уравновешен здесь статически (движение «остановлено» также и фигурой Иосифа у края композиции) (Ил. 16). Свою систему клиньев-треугольников предлагает Брейгель Старший в картине «Охотники на снегу – январь».

Родственная разновидность «клиньев», *веерообразная композиция*, очень «значительная» и «торжественная». Мощный



Ил. 15

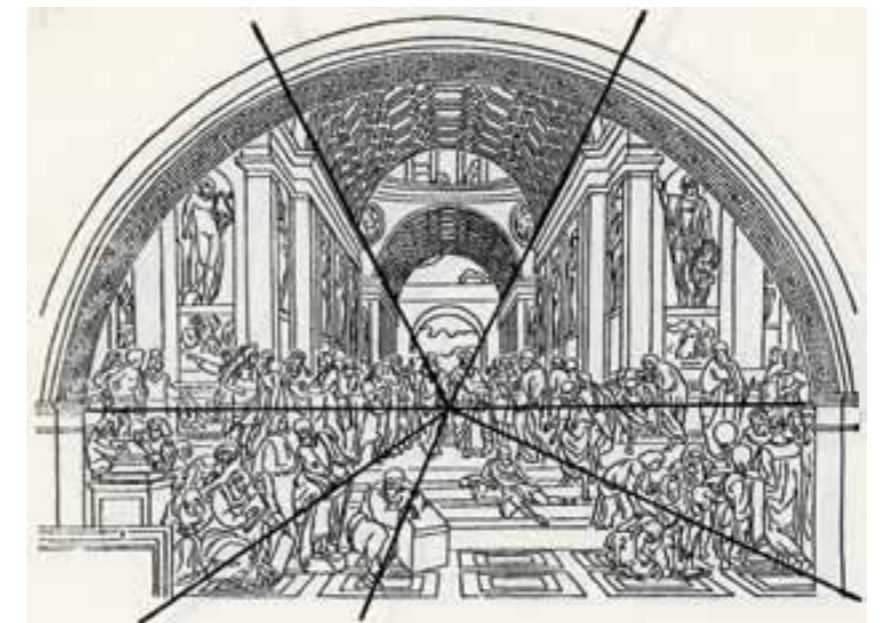


Ил. 16

потенциал этого приема может звучать не только как праздничный апофеоз, но и как трагедия. В монументальном панно (смонтированном в 1918 году на Кремлевской стене) С. Коненков разместил в виде лучей солнца надпись – «Октябрьская революция 1917», а Гуттузо применил эту схему в своей картине «Распятие».

Перечисленные примеры не исчерпывают всего масштаба композиционных схем хотя бы потому, что на практике широко распространено свободное заполнение, без видимых особых схем. Тем не менее и здесь изображение организовано, скомпоновано и может быть определено как композиция со слабо выраженной структурой.

Тектонические особенности обусловлены и *перспективными системами*. Как известно, в иконописи в основном использовалась аксонометрия. Изображения архитектуры и ее элементов, предметов обихода, столов, сидений, утвари и предметов культа построены по правилам изометрии. Однако нередко встречаются примеры употребления усиленно-сходящейся перспективы, придающей значительное своеобразие изображению, обогащающей тектонику. Здесь можно даже найти элементы, тяготеющие к сферической и прямой перспективе. Так или иначе, но особый неповторимый тектонический и стилистический характер древнерусской иконописи видится



Ил. 17

в применении *обратной перспективы*.

В станковом и монументальном искусстве *перспективные системы* выступают мощным упорядочивающим композиционным фактором. Наиболее широко используется итальянский вариант *прямой перспективы*, где очень устойчивы основные параметры: линия горизонта чаще всего располагается ближе к середине картинной плоскости, точка схода стремится к центру картины – благодаря этому формируется жесткая система композиционной упорядоченности. Нередко здесь возникает схема «жука» как вариация расходящихся из точки схода лучей-конструкций (например, мы видим это в «Афинской школе» Рафаэля) (ил. 17). Схему «жука» находим и в картине И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (ил. 18).

Из перспективных композиций, рождающих определенные тектонические структуры, надо назвать еще *параллельную и усиленно-сходящуюся*. Последнюю мы можем видеть, например, у А. Матисса в его натюрморте «Золотые рыбки». Характерная особенность параллельной, или изометрической, перспективы – многослойность глубины: изображение строится здесь планами – передние, средние, дальние. Масштабная разница между планами, как правило, небольшая. Этот вид перспективы прекрасно формирует плоскостное изображение и хорошо сочетается с пластически-плоскостным изобразительным принципом.

Гармонический строй

Что же касается гармонической соразмерности основных форм, то художник каждый раз ищет в формате свой вариант, зная при этом, что гармонический строй произведения обусловлен *пропорциональными и ритмическими отношениями*. Заметим, что первая мысль о гармоническом формате заставляет вспомнить «золотую пропорцию», где высота и ширина (или длина) формата должны быть между собой в «золотом отношении». Однако все не так просто. Многие исследования показали, что большинство шедевров станкового изобразительного искусства имеют форматы, далекие от золотых отношений [8]. Гармония «не лежит» на поверхности. Даже у Леонардо (который как раз и назвал пропорцию деления отрезка в крайнем и среднем отношении «золотым сечением») из полутора десятков картин, дошедших до нас, лишь две по формату близки к золотой пропорции. Однако это не опровергает позиций защитников золотого сечения: их исследования подтверждают определенную значимость золотой про-



Ил. 18



Ил. 19

порции в искусстве [9]. Вопрос лишь в том, исчерпывается ли гармоничная соразмерность законом золотого сечения.

Художники, архитекторы, дизайнеры, инженеры используют самые различные системы *пропорциональности*, не останавливаясь на применении только золотой пропорции. Даже в произведениях изобразительного искусства (не говоря об огромном многообразии объектов, которые человек стремился облагородить) золотое сечение не превалирует. Существует множество систем пропорциональности и, соответственно, теорий, доказывающих приоритет одной из них. Достаточно интересна позиция петербургского архитектора и теоретика Я. Гликина, который, подвергнув анализу все известные исторические и современные системы пропорциональности, предложил универсальную систему, состоящую из двадцати шести взаимосвязанных пропорциональных рядов [10]. По сути, он объединил все системы в одну для удобства пользования ими. Подобное исследование стало еще одним подтверждением того, что все пропорциональные системы обладают своей ценностью, а искусство их применения состоит в уместности выбора, в точности его соответствия конкретной ситуации.

Хотя однозначных данных о *пропорциональных канонах в иконографии* пока не существует, однако необходимость определения здесь модуля все же обрела свою общезначимость. Чаще всего в качестве модуля упоминается нимб или лик (голова), а геометрические исследования, в свою очередь, подтверждают неслучайность композиционных построений в иконе.

Так, анализ размеров изображения в знаменитом «Чудо Георгия о змие» (XIV в., ГРМ) с помощью модуля, равного по размеру голове святого, показал следующее. Формат иконы равен 15 на 10 модулей (М), фигура Георгия равна 7 М, конь по высоте и ширине – по 9 М, змий по ширине – 7 М, по высоте – 3 М, то есть данное изображение – модулировано или, иными словами, изображение соразмерно выбранному модулю (ил. 19).

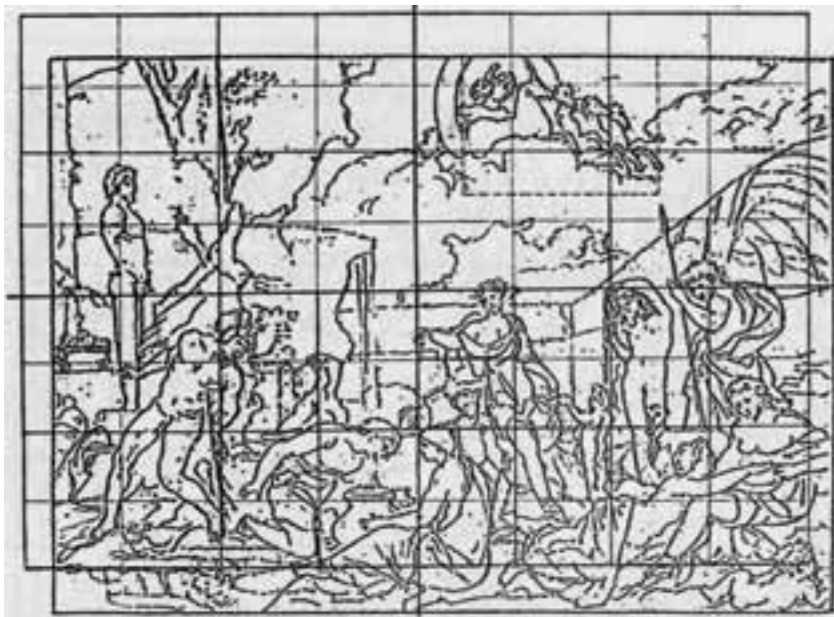
Исследование по другой методике дает следующие результаты. На ил. 19 модульная сетка расчерчена на основе формата иконы. Для большей наглядности проявлений соразмерности сетка сдвинута по отношению к формату вправо и вниз на модулированные величины. Характер распределения и размеры изобразительных масс прослеживаются на рисунке довольно четко, анализ показывает, что фигура Георгия по высоте равна М 1 (половине М – размера формата), развewa-

ющийся плащ (с торсом) по ширине – М 1; торс коня по длине – М 1, длина от копыт до копыт – М-М 3, змий по длине – М 1+М 3, по высоте – М 2. Можно продолжать измерение более мелких членений более дробными модулями, важно главное: подтверждается четкая модулированность изображения, его внутренняя соразмерность и пропорциональность.

Далее обратимся к пропорциональным композиционным отношениям в картине, выберем произведение Н. Пуссена – яркого представителя классицизма – и проведем анализ живописно-тональных масс в его работе «Царство Флоры» (по системе изобразительных модулей) [11].

На *ил. 20* модульная сетка для большей наглядности сдвинута (на модульные величины) влево и вверх: это необходимо из-за постоянно соблюдаемого художниками принципа, предполагающего, что закономерности должны быть «зашифрованы», «нарушены», что гармония не может быть явной. Именно этим и достигается большая естественность в композиции: неявная гармония действует на восприятие постепенно и глубже переживается.

На *ил.20* продемонстрировано закономерное распределение изобразительных масс как по горизонтали, так и вертикали. Нижний ряд, ограниченный утолщенными линиями по горизонтали, включает группы сидящих персонажей: в центре –



Ил. 20



Ил. 21

Нарцисс и нимфа, справа – пара Крокуса и Смилаки. Второй ярус фиксирует уровень стоящих фигур, а вертикальные ряды ограничивают изображение фигур по краям (Аякс, Гиацинт, Адонис) или осям (Флора, Клития, Нарцисс, герма Приапа).

Размеры, выраженные в модулях, показывают, что изображение Флоры с танцующими Амурами и группой из четырех фигур (справа от нее) в целом равны М 1(М – размер формата), колесница Аполлона, обнесенная пунктиром, равна М 2, бюст Флоры с поднятой рукой равен М 3 и т.д. Визуально понятна модульность других фрагментов – нам важно здесь отметить соразмерность изображения формату и подчеркнуть существование самой системы внутренней соразмерности.

Еще раз напомним, что в самом общем виде можно назвать несколько видов тектоничности: прямоугольный строй икон (вертикальный и горизонтальный), S-образная линия, перспективный строй итальянских ведут. Внутри этих видов существует многообразие разновидностей [9], начиная с пирамидальной схемы, приписываемой Леонардо да Винчи.

В свою очередь, основные тектонические формы разрабатываются и дополняются *ритмическими* отношениями (где ритмика – более тонкий слой, обогащающий композицию бесчисленными нюансами, рождающий специфическую ритмоинтонацию образного начала). Подчеркнем, что ритм – как чередование элементов в определенной последовательности – значительно различается в своем проявлении в архитектуре и в изобразительном искусстве. В произведениях строительного искусства мы чаще сталкиваемся с метром – чередованием элементов через равные промежутки: ритмом колонн, оконных проемов, ритмом ступеней и т.д. В изобразительном искусстве ритм проявляется и как чередование интервалов и элементов, и как отношение различных частей (как упорядоченность), и как совокупность различных форм и размеров. В произведении могут одновременно взаимодействовать несколько различных ритмических разновидностей: предметная, цветовая, тональная, световая (свет и тень), а также теплые и холодные живописные тона. Эти разновидности, «перекрещиваясь», рожают новые дополнительные эффекты, своеобразный «муар», ритмоинтонацию. Поэтому вполне правомерно утверждение, что тектоника характеризуется ритмическими формами на всех уровнях структуры: как основном композиционном, так и на уровне мелких деталей – «отделочном».

Выше мы рассмотрели основные ритмические формы в тектонических построениях. Проанализируем еще одну очень

распространенную в иконописи ритмическую форму – *форму круга*. Вспомним сюжет Троицы: здесь внимательный взгляд увидит, что ритмический рисунок фигур, их позы, взаиморасположение, аксессуары – все подчинено круговым, концентрическим ритмам. Или другой сюжет – «Рождество Христово» (XV в., ГТГ). (ил. 21). Здесь построение композиции довольно симметрично: в центре – фигура Богородицы, окруженная разновременными сюжетами с участниками событий; сверху (по центральной оси иконы) «спускается» луч Вифлеемской звезды. В целом здесь превалирует диагонально-ромбическая структура: сильно «закреплены» углы формата; внизу изображены повитухи и Иосиф с пастухом, слева вверху – волхвы, а справа – группа ангелов. Разделительные ритмы горок складываются в четкие ромбы: налицо изображение, развернутое по законам аксонометрии. Пространственные планы логично сменяют друг друга, крупные фигуры на переднем плане уступают место (наверху) более мелким.

Позы и направление движений соответствуют изометрии. Основные структурные ромбы поддерживаются дополнительными ритмами и производными мелкими фигурами.

Но этим не исчерпываются ритмические закономерности данной композиции. На *ил. 22* представлен анализ ритмики с помощью концентрических кругов. Система кругов совершенно преображает уже изученную картину и показывает новые зависимости. Ритмика сюжетных групп и отдельных



Ил. 22

персонажей соответствует окружностям: буквально по кругу идут очертания пещеры, крыльев ангелов (слева), наклон их голов, границы фигур пастухов (справа); вдоль кругов «укладываются» травы и т. д.

Можно отметить и буквальное соответствие осей фигур ангелов (сверху справа) радиусам окружностей; такое же совпадение демонстрируют вертикальные оси изображенных повитух. Подчеркнем, что наклон голов ангелов (слева) равен прямому углу от радиуса, то есть наклон выбран опять же не случайно.

Можно найти и другие соответствия, но важно то, что мы вполне отчетливо видим при наложении кругов: все «вращается» вокруг центра, и вскрывается основная семантическая идея композиции, предстает главное событие христианской религии, с которым все связано, которым все обусловлено и наполнено смыслом. Композиционно-ритмический прием действует не прямо, он зашифрован, но благодаря этому впечатление и восприятие могут быть еще глубже.

В *станковой и монументальной живописи* форма круга распространена очень широко и имеет достаточно длинную историческую судьбу. Так, пластически-плоскостное изображение на мозаичных полах в термах (Херсонес, II в. до н.э.) дарит мягкую ритмическую композицию, замыкающуюся в круг (*ил. 23*). Необычайной популярностью на протяжении многих веков пользуются у художников спиральные и круговые ритмы. Так, в картине П. Веронезе «Похищение Европы» изображение группы персонажей в разных ракурсах и движениях напоминает «затянутую» пружину. Очертания хорошо укладываются в большой круг. Однако, начертив несколько



Ил. 23

уменьшающихся – концентрических – кругов с одним центром, мы обнаруживаем, что все сложные ритмы фигур (а также голов, рук и ног, разнообразных и выразительных складок одежды) определенным образом соразмерны и соритмичны – и эта соразмерность выявляется и подчеркивается концентрическими окружностями. В картине – еще несколько «пучков» активных диагональных ритмов; их соединяет мощный спиральный «замок» основной группы.

Гармонию сюжета «Царство Флоры» Н. Пуссен выстроил с помощью нескольких концентрических групп. На *ил. 24* показаны два организующих композиционных круга: основной и половинный. Их ритмику строят две группы окружностей, центры которых расположены на линии горизонта.

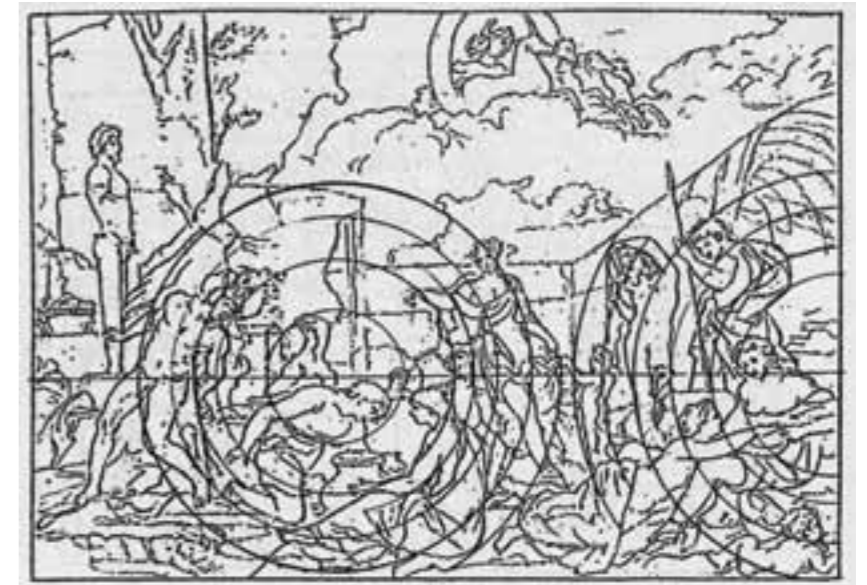
На *ил. 25* демонстрируется основной композиционный и ритмический центр, объединяющий все действующие лица, все сюжетные линии «Сада цветов» единым смыслом; малые и большие круги символизируют идею круговорота в природе. Здесь не случайно объединены три божества: Аполлон (бог солнца, источник жизни), Приап (бог изобилия и плодородия) и Флора (богиня весеннего цветения) – «изменяется все, но не гибнет ничто» – декларирует Н. Пуссен, великий писатель пластической гармонии.

Завершая обращение к тектоническим закономерностям, вновь подчеркнем: их изучение и освоение шлифует художественно-композиционное мышление и выступает для художника тем профессиональным началом, каким для поэта служит стихотворный размер, а для музыканта нотная грамота.

Мы обратились в основном к классическим произведениям – к их простоте, ясности и рациональности. Далее неизбежно более скрупулезное обращение и к другим стилям и эпохам. Однако всегда следует иметь в виду, что разработка тектонических закономерностей должна выступать «не как сумма установленных правил, но как логика художественного развития» [12]. Проблемы изучения композиции можно отнести к числу «вечных», они никогда не исчерпываются, а лишь высвечиваются новыми гранями, пополняются новым опытом.

Примечания

1. Алтатов М.В. Композиция в живописи. М., 1940, С. 50.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, С. 28.
3. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977, С. 41.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1990, С. 32.
5. Там же. С.24.
7. Юон К.Ф. Об искусстве. В 2-х томах. М., 1959, т.1, С.227.
8. Мошков В.М., Кузнецов О.И. Пластическая основа композиции. СПб., 1994, С.72.

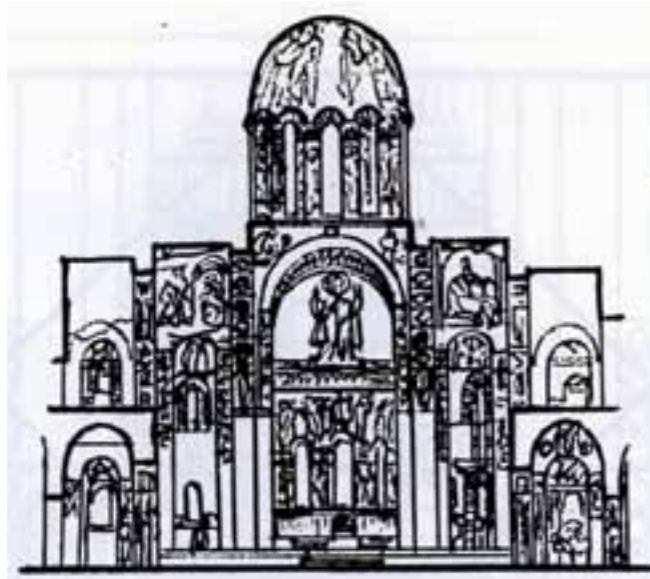


Ил. 24

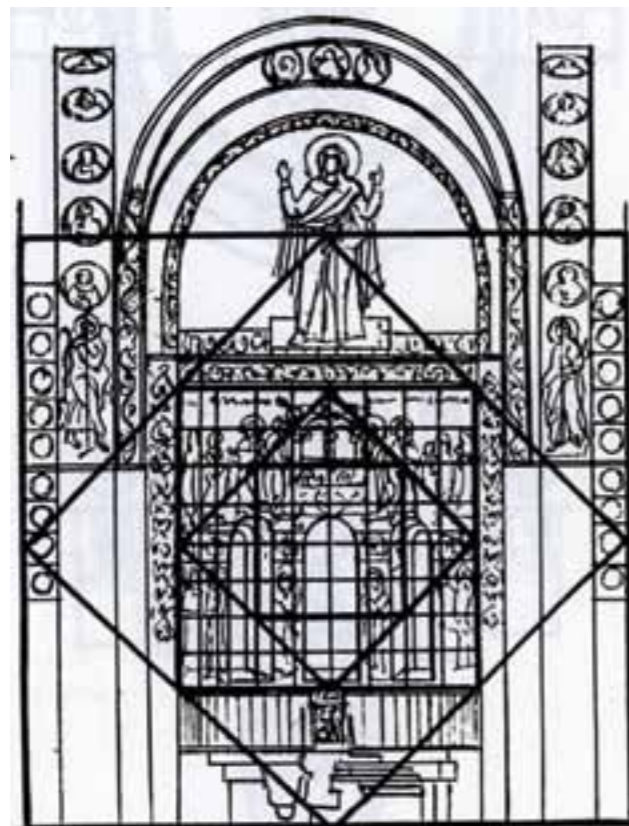


Ил. 25

9. См.: Петров В.М. Количественные методы в искусствоведении. Вып.1, М., 2000.
10. См.: Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М., 1990.
11. См.: Гликин Я.Д. Методы архитектурной гармонии. Л., 1979.
12. Мошков В.М., Кузнецов О.И. Указ.соч. С. 36-51.
13. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Л., 1986, С.9.



Ил. 26



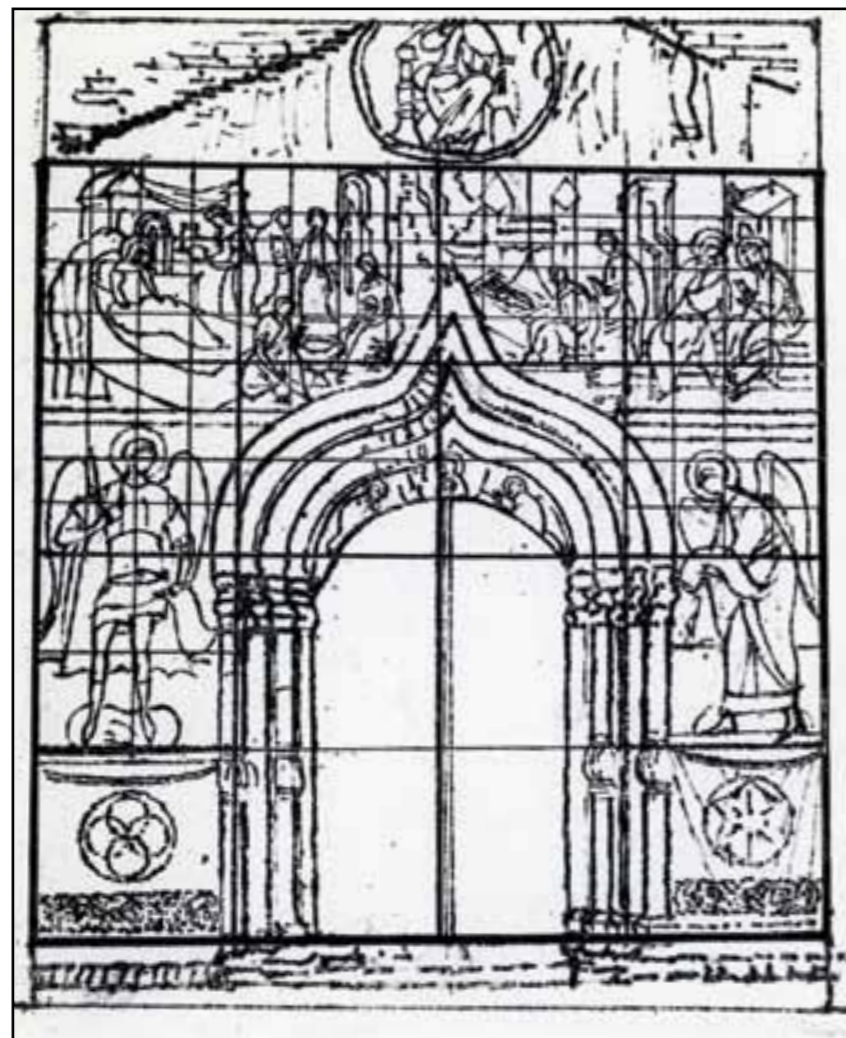
Ил. 27

В истории развития архитектуры и монументального искусства совершенные образцы синтеза, шедевры мирового искусства демонстрируют тесные масштабные, тектонические, ритмические связи монументальных произведений и архитектурного сооружения. И даже в наиболее свободных от тектонического влияния произведениях монументальной живописи, скажем, эпохи барокко, неизменно присутствуют определенные зависимости, которые делают роспись или скульптуру принадлежностью именно данного интерьера, именно данного здания, это масштабно-пропорциональные закономерности.

Роспись собора Рождества Богородицы Феропонтова монастыря – одна из вершин не только древнерусской, но и мировой живописи. Фрески Дионисия в Рождественском соборе оставляют впечатление необыкновенной стройности, легкости и органичности существования в архитектуре. Интересным, с этой точки зрения, представляется изучение тектонических особенностей фресок во взаимодействии с архитектурой, а также некоторых закономерностей внутреннего строения росписей.

Исследователи отмечают [1], что Дионисий часто варьирует одну и ту же композиционную схему в сходной архитектурной ситуации и в одном тематическом цикле, например, в Богородичном поясе на южной стене в «Похвале Пресвятой Богородицы» и на северной стене «О тебе радуется»; в композициях, посвященных Василию Великому, Григорию Богослову и Иоанну Златоусту. Вообще единый принцип композиции просматривается во всех Вселенских соборах – в росписях на сводах, где много сцен с композиционной овальной схемой, а также во множестве сюжетов с двумя фигурами.

В данном случае в росписях достаточно много симметричных композиций, обусловленных как сюжетом, так и архитектурой. Наиболее яркий пример – «Богоматерь с младен-



Ил. 28

цем на троне» в конхе центральной апсиды, где изображение строится чуть ли не математически. Богоматерь с младенцем Иисусом и ангелы по бокам, а также фигуры отцов церкви в нижнем ярусе размещены строго по радиусам конхи. Эти особенности естественно и безусловно создают ощущение композиционно-тектонического единства и стройности, притом вариации настолько многообразны, что зритель постоянно получает новую информацию при восприятии росписей в движении и с меняющимся освещением.

Известно, что в отношении частей и целого архитектурного сооружения, в их координации и пропорционировании важнейшую роль играет *модуль* как средняя величина, кратная размерам целого. Отмечая принципиально важную роль модуля в архитектуре, совершенно закономерно поставить вопрос о модульном эквиваленте, об отражении модульной архитектурной системы в монументально-декоративной росписи и скульптуре. Эту систему принципиальной соразмерности можно назвать по аналогии с архитектурной – «модульной» [2].

При строительстве древнерусских храмов пропорционирование осуществлялось системой взаимоописанных квадратов (так называемый «вавилон»). Естественно, что композиционный строй живописного заполнения основывался на этом же принципе; исходный изобразительный модуль был равен подкупольному квадрату – архитектурному модулю всего сооружения. На *ил. 26* изображен общий вид «А» – система размещения мозаик в Софийском соборе в Киеве, и «Б» – фрагмент центральной апсиды. Исходный модуль на фрагменте выделен сеткой (*ил. 27*).

Интересно проследить за проявлением в Рождественском соборе именно изобразительного модуля. Здесь исходному модулю – подкупольному квадрату – соответствуют по горизонтали росписи, расположенные между несущими столбами, – «Собор Богоматери», «О тебе радуется» и др. В росписи сводов, в частности, в росписи южной люнеты «Собора Богоматери», модуль равен радиусу арки, т.е. половине основания люнеты (или половине стороны подкупольного квадрата).

В свою очередь, более подробный анализ функционирования изобразительного модуля на примере порталной росписи (*ил. 28*) показывает, что исходный модуль (расстояние между пилястрами центрального нефа) равен квадрату, описанному вокруг подкупольного квадрата.

Квадрат (исходный модуль М) включает (сверху вниз) почти несохранившийся деисус, сюжеты, посвященные Рожде-



Ил. 29



Ил. 30



Ил. 31



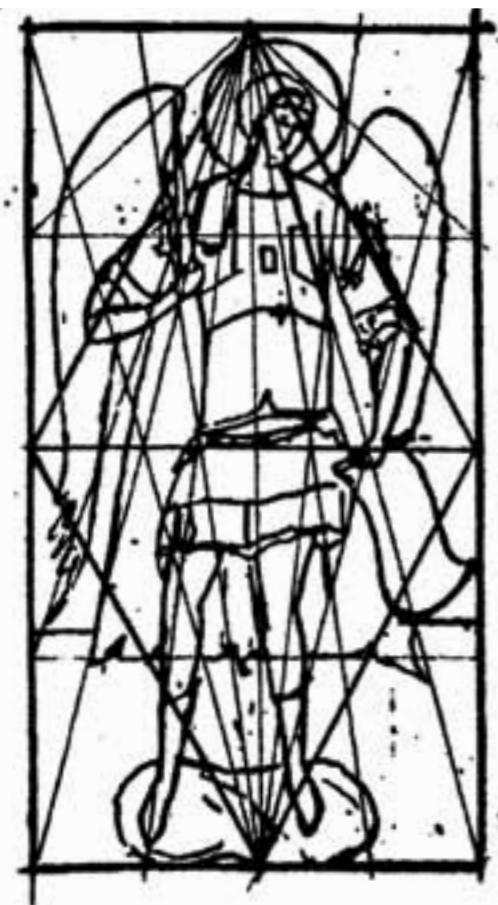
Ил. 32

ству Богородицы, и архангелов. Ширина дверей с рельефным обрамлением и длина сюжетных композиций верхнего яруса равны первому производному модулю M_1 (полученному членением исходного по горизонтальной и вертикальной осям). Высота яруса с архангелами равна M_1 , уменьшенному на четвертый производный модуль ($M_1 - M_4$). Высота деисуса и яруса полотенец равны второму производному модулю M_2 , высота сюжетного яруса равна $M_1 + M_4$; $M_2 - M_1$ – ширина клейм архангелов, M_4 – нимбы архангелов, M_5 – размер голов в сюжетных клеймах.

Не менее интересно строение отдельных росписей с точки зрения *тектоники*. Анализ ритмического построения сюжета Рождества Богородицы порталной росписи (ил. 29, 30) показывает, что здесь характерно овальное по горизонтали построение композиции, плавность и музыкальность рисунка. Сюжет распадается на два: «Анна на ложе» (левая часть ромба) и «Женщины, купающие младенца», что четко видно на обоих вариантах. Последние демонстрируют определенную автономность каждого действия, но также их ритмическую и тектоническую слитность. Первый уровень тектонического анализа – это определение композиционных схем произведения. Как правило, их всегда несколько. Здесь – композиционный круг, ромб, но главная схема – это овал, правильный и симметричный.

Если внимательно рассмотреть еще более правильную, симметричную центрально-осевую композицию (ил. 31, 32). «Четвертого Вселенского собора» (роспись западной стены), то станет ясно, что размеры росписей на тему соборов – с третьего по шестой – практически равны квадрату, вписанному в подкупольный квадрат собора. Композиционные схемы – это круг с боковыми подкружками и пирамида, но главная – это пересечение S-образных диагоналей. Вариант с модульным анализом обнаруживает еще одно интересное крестообразное пересечение: минимальное вертикальное с максимальной горизонтальной изобразительной насыщенностью.

А теперь вернемся к порталной росписи и рассмотрим ритмический анализ фигуры Архангела Михаила (ил. 33). Для сравнения проанализируем также фигуру воина на восточной грани юго-западного столба (ил. 34). Анализ с помощью взаимных диагональных пересечений «собирает» основную изобразительную массу в ромбы, показывает одинаковый принцип основных членений фигур по вертикали и подчеркивает соответствие и сходство ритмической организации форматов.



Ил. 33



Ил. 34

В данном случае мы рассмотрели росписи, расположенные в различных местах собора, но, прежде всего, нас интересовали порталные фрески, которые принадлежат, по общему убеждению, кисти самого Дионисия. Можно предложить и другие варианты композиционного тектонического и ритмического анализа, которые дадут более полную картину композиционно-пластических особенностей фресок Рождественского собора. Важно отметить, что все варианты анализа выявляют и подчеркивают тектоническое и ритмическое совершенство росписей Дионисия и дают дополнительные возможности в изучении и освоении бесчисленных «тайн» древнерусского изобразительного искусства

Примечания

1. См.: Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., Искусство, 1970.
2. См.: Мошков В.М., Кузнецов О.И. Пластическая основа композиции. Проблемы синтеза искусств, СПбГУ, 1994.

В. Мошков
Пластический рисунок А. Матисса

В конце XIX – начале XX веков стремление профессиональных художников создать единую художественную систему закономерностей выступило своеобразным детонатором, повлиявшим на художественные процессы целой эпохи. Впрочем, и теоретическая мысль не осталась в стороне. Так, П. А. Флоренский – известный философ, математик, теоретик искусства – преподавал курс «Анализ пространственности в художественных произведениях» во ВХУТЕМАСе; красной нитью проходит в его трудах мысль о том, что «вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве», что художественное формообразование способно выявить глубинные основания искусства [1]. Однако знаменательно, что наиболее громко заявили о необходимости создания единой художественной системы закономерностей именно профессиональные художники. Например, В. Кандинский в период своей преподавательской деятельности в БАУХАУЗе разработал систему экспериментальных упражнений, увязав их с логически-структурным анализом произведений изобразительного искусства [2].

Последовательный колористический поиск начала XX века остро проявил стремление многих мастеров к ограничению изображаемой глубины пространства, а затем – и к *плоскостности изображения*: это хорошо видно на примере творчества фовистов, особенно Матисса. Вообще творческий поиск этого художника предстает во многом как эпохальный для анализа художественной практики того периода. Известно, например, его необычайное увлечение древнерусским искусством; художник часто признавался, что иконопись оказала на его творчество глубокое и сильное влияние. Это не случайно. С плоскостной изобразительной системой легко согласуются закономерности декоративной живописи. Формообразующие находки русской иконописи были близки и органичны для творчества Матисса.

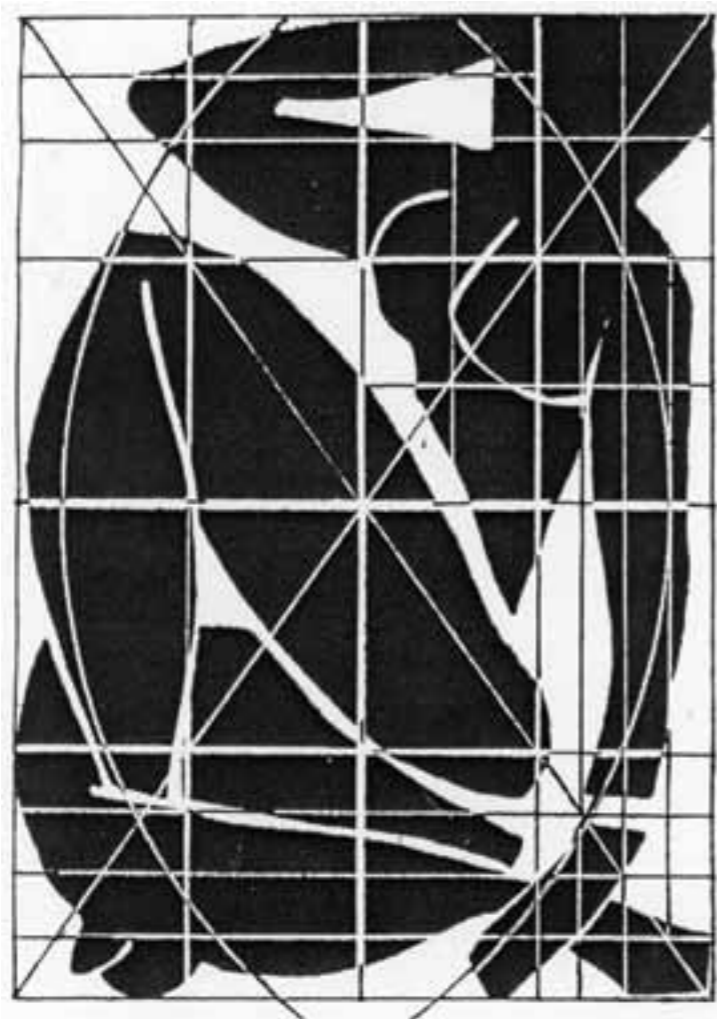
Художник, несомненно, находил в плоскостном изображении наиболее глубокий и разнообразный уровень *текто-нической организации*; уровень, который определял *ритмо-интонационный* строй произведения. Последний наиболее удобно и наглядно можно увидеть в произведениях с четкой геометрической структурой – такой структурой как раз и обладают древнерусские иконы. Например, композиционные ритмы образа «Рождество Христово» в основном горизонтальные, округлые: они повторяют ритмы фигуры Богоматери, склоненных ангелов и т. д. Тем самым создается атмосфера покоя, умиротворения, тихой радости. Совсем другой сюжет – в образе «Преображение»: ему соответствуют резкие зигзагообразные ритмы.

На контрастных цветовых отношениях и принципах пластически-плоскостной изобразительности базируется и народное искусство всех континентов и эпох. Различные силуэтные изображения, разнообразные аппликации и т. п. – вот шкала плоскостных пластических изображений, весьма характерная для народного орнаментального искусства. Великая простота и гениальная выразительность народного искусства обусловлены именно сущностными свойствами плоскостного изображения колористических отношений.

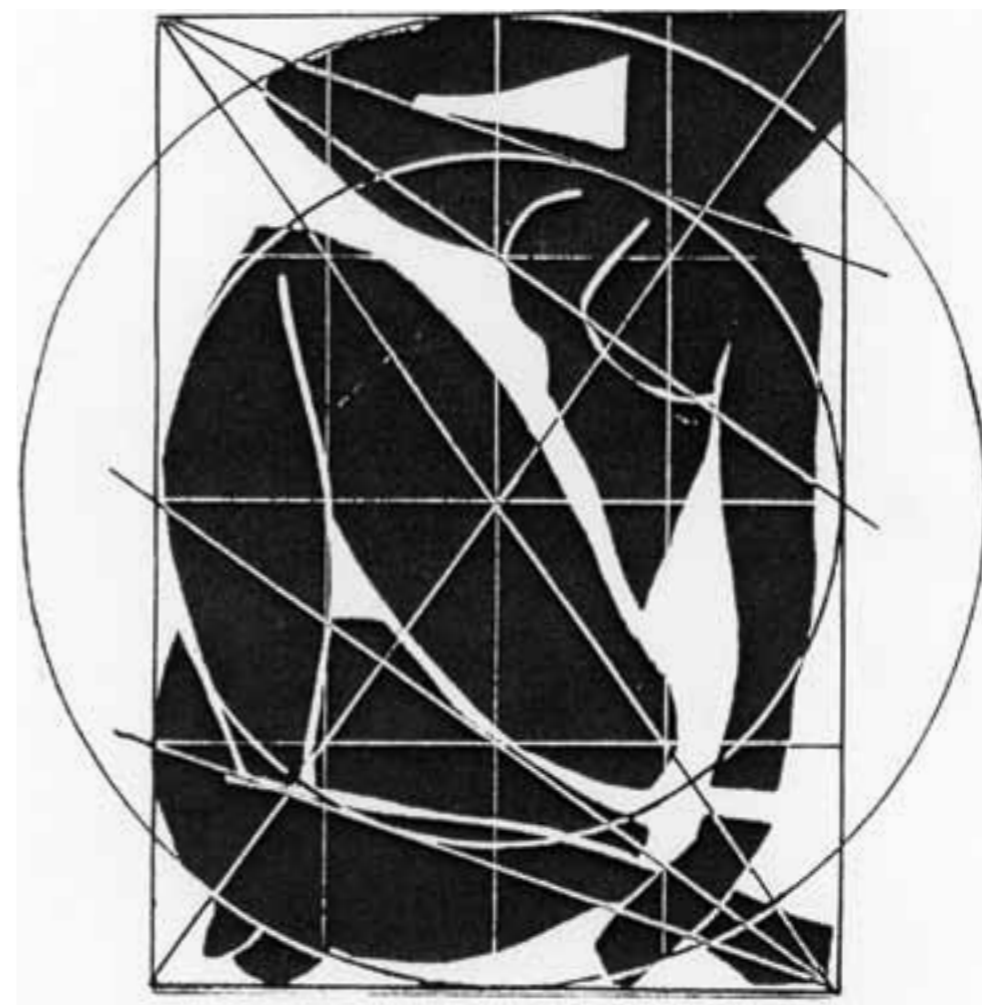
Следует подчеркнуть, что плоскостные изображения всегда стремились к простым ортогональным проекциям, избегали ракурсов (особенно сложных), сводились к статичным позам. Если изображалось движение, то обычно фиксировался переходный момент от одной позы, одного направления движения к другому, т. е. выбирался опять-таки статический момент. Эта промежуточная фаза любого движения – «застывшее движение» – весьма характерна для пластически-плоскостного принципа.

Но кроме пластического эффекта важной была и семантическая сторона «застывшего движения», несущая печать «несиюминутности», вечности. И, конечно, эти изобразительные приемы находили максимальную реализацию в определенные эпохи.

Пластически-плоскостной изобразительный принцип стал основным в творчестве А. Матисса. *Классическим образцом освоения этого принципа можно считать рисунки художника*. Опубликовано немало его высказываний о работе над рисунком, а также значительное число воспоминаний и свидетельств; есть интересные исследования отечественных и зарубежных ученых. Художник придавал рисунку огромное значение, он считал, что «рисунок отражает меру освоения художником вещи» [3].



Ил. 35



Ил. 36

Само по себе мнение гениального колориста о приоритете рисунка необычайно знаменательно. С этим совпадает и свидетельство Г. Аполлинера, который считал, что главная цель творчества А. Матисса – «пластическое выражение» (пластическое, пластика здесь и далее – качество художественной формы в гармоничном развитии).

Матисс разделял *линейную* и *скульптурную* пластику, утверждая, что рисунок зависит либо от линейной, либо от скульптурной пластики. Если сравнить в целом характер рисунков Матисса и Пикассо, то можно увидеть, что при широком диапазоне изобразительных трактовок к скульптурной пластичности склонялся Пикассо, а к линейной – Матисс.

Нам, конечно же, не дано знать, что и как оценивали Матисс и Пикассо, показывая друг другу свои работы. Обычно Пикассо приносил свои последние рисунки (Матисс, как известно, был ограничен в движении), и обсуждение продолжалось часами. Опубликовано высказывание Пикассо, в котором он утверждал: «когда один из нас умрет, то оставшийся в живых уже не сможет ни с кем так поговорить» [4].

Эти два гения выделяли друг друга среди остальных художников. Пикассо, по его собственному выражению, изображал мир большей частью не таким, каким он его видел, а таким, каким мыслил. Матисс же неустанно работал и с натуры и с натурой, доверяясь своему чувству. О капелле в Вансе он говорил: «Мне потребовалась работа всей жизни, чтобы прийти к такой простоте: минимумом линий попытаться дать максимум чувства!» [5].

Дело в том, что линейным рисункам Матисса всегда предшествовала длительная и кропотливая работа с натуры с разной степенью моделировки формы; отрабатывалась поза, «движение» модели, характер, индивидуальные особенности. Легкость, точность и выразительность рождались как результат напряженной работы. «Я всегда старался скрыть свои напряженные усилия, мне всегда хотелось, чтобы мои произведения выглядели по-весеннему легко и радостно, – писал художник, – ведь весна никогда не позволяет догадываться о том труде, которого стоило ее появление» [6].

В рисунках обнаженных фигур мастер ищет смысл движения – чтобы линия была живой и подсказывала зрителю предыдущий и последующий моменты, вызывала представление о «перемещении» в пространстве. В человеческом лице его интересует своеобразие и «чисто пластическая привлекательность»; портретное сходство достигается через выявление его специфической асимметрии. По утверждению худож-

ника, главное, к чему он стремился, – это выразительность, которая заключалась для него во всем построении картины: учитывалось место, которое занимают тела, пространство, окружающее их, пропорции, все было важно. Соответственно, построение изображения, то есть композицию в формате, Матисс советовал начинать с разделения листа сверху донизу вертикальной линией и поперечной горизонтальной, поскольку, по его мнению, все ритмы архитектурно соотносятся с этими направлениями и создают устойчивую конструкцию.

Художник понимал и ценил важность пропорций в композиции. Еще раз подчеркнем, что он работал долгими месяцами, чтобы добиться уравновешенности в построении композиции. Нагляднее всего это можно проследить на примере декупажей – совершенных по ритму и пластике созданий мастера.

На *ил. 35* представлен анализ композиции «Голубой обнаженной», где формат изображения разделен нами вертикальной прямой и поперечной горизонталью; образовавшиеся четыре подобных прямоугольника тоже разделены по этому принципу. В результате образовалась сетка с определенным «модулем», в который вполне органично вписываются части фигуры, подтверждая совершенство найденных Матиссом пропорций.* Массы тела четко модулируются: голова с торсом, бедро и голень равны двум основным вертикальным модулям; лежащая нога по горизонтали равна трем основным модулям; поднятая рука (от плеча до локтя) по толщине равна половине основного модуля, от локтя до кисти – четверти основного модуля и т.д.

Модулированность величин есть прямое доказательство соподчиненности пропорциональной гармонии.

На *ил. 36* прослеживается тот «логический ритм линий», которого художник упорно добивался в своих работах. В целом фигура «голубой обнаженной» практически идеально вписы-

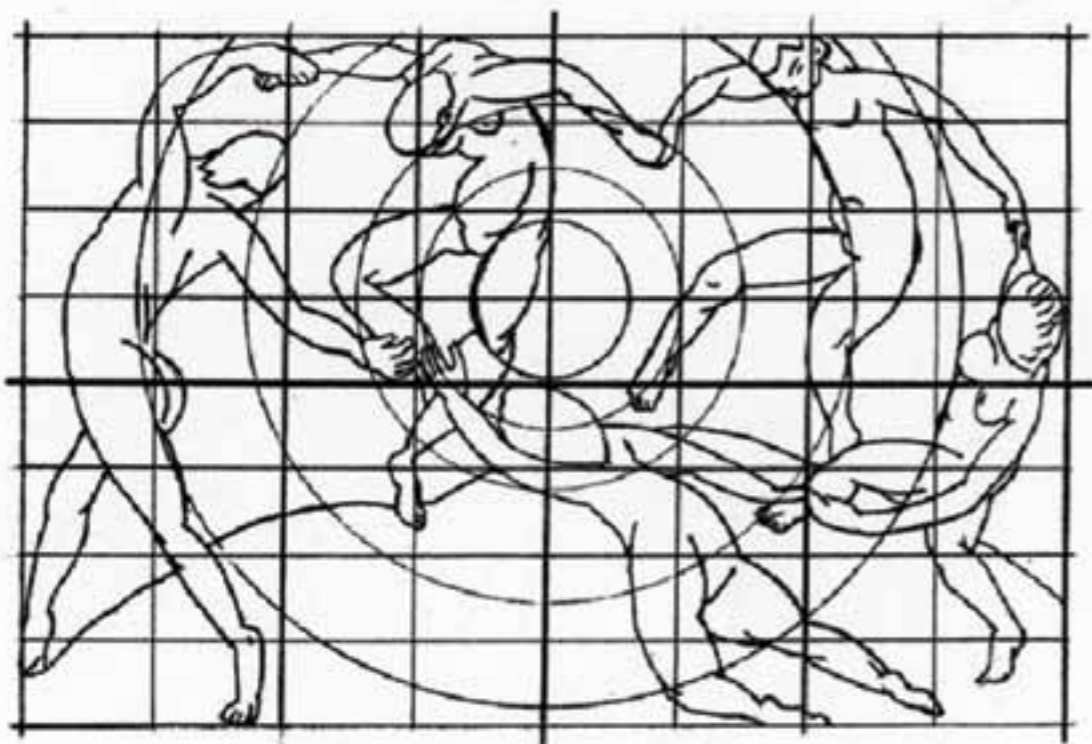
*По словам самого Матисса, «арабеск организуется как музыка». Безусловно, это поэтическое сравнение. Тем не менее, интересный факт: каждый «модуль» на схеме, разделенный далее вертикалями и горизонталями, представляет собой (один-два) двутакт – единицу формы. В каждой строке по два удара, четыре строки дают обыкновенный восьмитакт, который лежит в основе всех классических музыкальных форм.



Ил. 37



Ил. 38



Ил. 39

вается во внешнюю и внутреннюю окружности, а диагональное ритмическое построение почти с математической точностью образуется двумя пучками линий из верхнего левого угла (вниз) и правого нижнего (вверх).

На ил. 37 модульный анализ женского портрета «Цветок» выявляет ясное пропорциональное решение: верхняя половина – голова, нижняя – торс; большие и малые модули зрительно точно соответствуют зрительным членениям масс в рисунке.

На ил. 38 «Цветок» – феномен концентрических кругов, где основные ритмы головы с прической и платьем практически идеально вписываются в концентрические окружности.

Приведем еще одно наше исследование знаменитой картины «Танец». На ил. 39 представлен модульный и ритмический анализ, который показывает, что крайняя левая фигура соответствует всей высоте формата, то есть равна двум основным модулям по вертикали; остальные четыре фигуры практически «укладываются» в основной модуль по высоте. Анализ концентрическими кругами подтверждает совершенное ритмическое построение композиции.

В данном случае важно подчеркнуть вывод, полученный в результате множества подобных опытов: формат определенным образом влияет на пропорциональное решение композиции. Или еще точнее: формат определяет пропорциональность в композиции, сохраняя свободу абсолютных размеров частей изображения. Модульную композиционную закономерность можно назвать *универсальным пропорциональным феноменом*. Свойства концентрических кругов, выявляющие в композиции ритмические качества и зависимости, также подтвержденные творческим поиском этого мастера, а позднее – множеством исследований, можно назвать *универсальным ритмическим феноменом*.

А. Матисс утверждал: «мне кажется, в рисунке я смог сказать кое-что новое; недаром же я так много над ним работал» [7]. Это новое выступило как обогащение пластического рисунка, его значения в искусстве. Матисс, несомненно, внес бесценный вклад в разработку основных принципов пластического рисунка. Это, прежде всего, *принцип решения формата*. Матисс стремился доказать, что композиция – это умение декоративно распределить различные элементы картины, позволяющие максимально выразить свои чувства, а картина – координация управляемых ритмов. На приведенных иллюстрациях показано, что он весьма искусно владел различными ритмами, создавая целостный образ: «для меня... ни одна ее часть (картины – В. М.) не важнее другой, а важна лишь

композиция»[8].

С помощью модульной сетки нами было показано гармоничное соотношение частей и целого в рисунках художника – от крупных членений изобразительных масс до самых второстепенных деталей.

Сюда же следует отнести *пластически-плоскостную трактовку*. Как известно, последняя позволяет изображать довольно сложные ракурсы, позы и движения, не переходя грань объемно-пространственного моделирования. При пластической трактовке происходит уплощение формы, разворачивание ее на плоскость, распластывание. Этими качествами и свойствами обладает и обратная перспектива. При известной специфике этот способ изображения отличается необыкновенной выразительностью. Удобнее всего проиллюстрировать эту трактовку на примере «Танца» Матисса: при общей плоскостности изображения каждая фигура имеет здесь свою степень сложности в ракурсе, живя в разных поворотах. Верхняя фигура в середине – в самом сложном ракурсе – изображена практически анфас, но при этом видна спина: здесь буквальный пример обратной перспективы.

Наконец, достаточно точно и глубоко Матисс почувствовал *стилистическую трактовку*, где степень условности изображения, уровень обобщения, возможно, более актуальны, нежели в других вариантах трактовок. Не случайно считается, что линейный рисунок обретает здесь статус высшего достижения; совсем не случайно в этом контексте часто упоминаются арабески: ведь чем меньше модулируется объем в изображении, тем строже отбор деталей, их стилистическая окраска.

Таким образом, творческая практика А. Матисса наглядно и убедительно демонстрирует характерные моменты того экспериментального поиска, который осуществлялся многими ведущими художниками и известными исследователями в конце XIX – в первые десятилетия XX вв. А еще категоричнее можно утверждать, что пластический рисунок Анри Матисса позволяет более точно сформулировать целый ряд выводов и обобщений, способных пополнить и обогатить общую теорию композиции, разработку которой предстоит продолжить в XXI веке.

Примечания

1. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Комментарии. М., Прогресс, 1993. С. 297
2. Кандинский В. в 1911-1912 гг. опубликовал в Германии первую работу «О духовном в искусстве», где изложил свои основные теоретические позиции
3. Анри Матисс. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Сост. Е. Георгиевская. М., Искусство, 1993. С. 241.
4. Там же. С. 316.
5. Там же. С. 325.
6. Там же. С. 326.
7. Там же. С. 254.
8. Там же. С. 29.

М О М Е Н Т В Ы Б О Р А



У Ч И Т Е Л Ь - У Ч Е Н И К

Все начиналось почти четверть века назад. Роскошный (после реставрации) зал Людовика был отдан только что открывшейся кафедре живописи и реставрации. Стояли светлые прохладные осенние дни; первый набор талантливой молодежи знакомился с творческими планами заведующего кафедрой – Вячеслава Михайловича Мошкова. Никто не замечал прохлады нетопленого зала, всех согревала новизна задач, стоящих перед коллективом единомышленников.

Александр Злобин,
профессор кафедры
живописи и реставрации

Событийность происходящих процессов не утихала, однако что же было главным моментом в 1970-80-е? Этот вопрос лейтмотивом зазвучал в 80-е, как будто ответ на него мог распутать «клубок перемен», одетый «лесами» художественных поисков, идей, надежд, разочарований. Во второй половине 80-х настойчивость вопроса стала исчезать, наступало затишье, определявшее момент равноправного сосуществования разных художественных идей и теоретических размышлений. В конце 1980-х прозвучал новый вопрос: грянут ли перемены? Юрий Лотман обозначил эту ситуацию как «момент выбора» и констатировал: «Клио вышла на перепутье»[31]. Мысль Лотмана приобрела значение своеобразного лозунга, ибо в минуту почти равноправного сосуществования разных художественных идей и направлений по умолчанию должна была начаться апелляция к прогнозам будущего и одновременно к экспериментам прошлого, но даже не столько отдаленного прошлого, сколько к практике предыдущих десятилетий.

Культура начала 1990-х, формируя через диалог «напластованных значений» свои стратегические позиции, подводила итоговую черту под недавними поисками. Уже очень скоро «момент выбора» стал ведущим лозунгом 1990-х, неким «контрапунктом» тех перемен, начало которых пришлось еще на середину 1950-х.

«Момент выбора» пришел к Вячеславу Мошкову в начале 90-х неожиданной тропой благодаря обстоятельству, произошедшему двумя десятилетиями раньше, но тогда не повлиявшему на его главные творческие интересы. Случилось так, что в череде заказов, без которых прожить в 70-80-е годы было чрезвычайно трудно, появился запрос на реставрацию части нарушенного живописного холста. Он сомневался в успехе, поскольку подобных заказов раньше не выполнял. «Если ты профессионал, значит, сможешь», – был уверен заказчик. Спорить не стал: попытка войти в нишу смежного жанра представлялась интересной.

Поначалу рабочий процесс показался сложным, но потом все изменилось – открылись возможности ранее малоизвестных профессиональных навыков. Опыт художника-монументалиста стал подспорьем и здесь. Однако он не мог предугадать, что подобный эксперимент сначала выльется в многолетний опыт, а затем станет совсем другой историей в его жизни.

Дело в том, что к началу 1990-х деятельность по воссозданию и реставрации памятников отечественной истории и культуры стала представлять не столько как ремесло, сколько как



Портрет М.И.Кутузова
В.Мошков,копийная работа.
110x90, холст, масло, 2000 г.



искусство, опирающееся на синтез разных художественных практик. Выпускники Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии (в том числе и те, кто учились у Вячеслава Мошкова) были активно задействованы в «реставрационном поле» не только Петербурга, но и России. Стало очевидным, что высшая полихудожественная Школа способна готовить художников-реставраторов, используя весь масштаб своих специализаций. Подобная деятельность уже имела свою историю: в 1945 году здесь была организована подготовка реставраторов для возрождения и реставрации культурных ценностей Петербурга и его пригородов. Между тем образовательные программы были освоены на отдельных выпускающих отделениях, но самостоятельной кафедры не сложилось.

К тому времени за плечами у Вячеслава Мошкова был уже двадцатилетний опыт преподавания. Он знал, что главное в любой образовательной деятельности – это базовая концепция, которая должна быть представлена к обсуждению. Он понимал также, что предложение о создании новой кафедры реставрации может не получить поддержки, поскольку в случае положительного решения вуз примет на себя дополнительные финансовые расходы и обязательства, что для вузовской системы тех лет было весьма обременительно. Свою концепцию он озвучил на одном из заседаний Ученого совета; главное доказательство опиралось на то, что опыт реставрационного дела, как в России так и за рубежом стал ощущать острую необходимость в реставраторах, обладающих самым широким спектром профессиональных знаний и навыков (в частности, умеющих решать проблемы не только реставрации, но и реконструкции памятников).

Поддержка была получена, и начало организации специализированной кафедры стартовало. Правда, это был пока только старт, а все трудности таились впереди. Как известно, попытки открытия новых вузовских кафедр в те годы лишь начинались, поэтому пришлось преодолевать осторожность министерских чиновников, брать барьеры оформления несметной документации, а главное – добиваться личной подписи вице-президента Российской академии художеств Л. Е. Кербеля, согласие которого было в то время обязательным.

Потом стартовал новый этап, на котором ему, как автору проекта, пришлось обозначить главную цель деятельности кафедры – подготовку выпускников, способных войти в жизнь не просто в качестве мастера-реставратора, а прежде всего, в качестве художника-реставратора (не случайным

было и первоначальное название кафедры – «Живопись и реставрация»). Эти позиции требовали усилий разных профессионалов, обеспечивающих объединенный курс реставрации темперной, масляной живописи, стенописи в единстве с авторскими программами по специальным циклам – живописи, рисунку, композиции, по материаловедению, физико-химическим и биологическим исследованиям и др. Он обратился к известным реставраторам, художникам, ученым: начались встречи, где его идеи чаще всего находили понимание. Это и определило, в конечном счете, успех создания кафедры.

В 1992 году кафедра приняла первых абитуриентов; для занятий был предоставлен только что отреставрированный зал Людовика. В ситуации, когда в академии давно сложилась большая востребованность в учебных аудиториях, приобретение целого зала стало настоящим праздником. Занятия студентов с ведущими реставраторами начинались рано утром, затем следовали занятия по живописи, рисунку, композиции, перетекавшие в формы обсуждений, дискуссий, экспериментов. Между тем в стране шли «лихие девяностые», и трудности возникали на каждом шагу: зал Людовика плохо отапливался, там было чисто, красиво, но холодно. Реставрационное дело требовало дисциплины температурного режима, поэтому нередко приходилось приносить отопительные приборы, чтобы добиться необходимого комфорта. Помогли энтузиазм и убежденность в своей миссии первопроходцев.

Опираясь на свои теоретические разработки, Вячеслав Мошков сформировал авторские методики проведения занятий по композиции, живописи, рисунку; он был убежден, что при подготовке художника-реставратора следует шире использовать курс основ теории композиции, устанавливающий общие пути к нахождению контакта между разными видами и жанрами искусств. Масштаб и пропорции, ритмический строй, тектонические закономерности, цветовые и тональные отношения – это тот самый минимум основ композиции, без знания которых не будут поняты пластика и колористическое звучание произведений искусства. Эта система взглядов начала формироваться еще тогда, когда он, будучи учеником своего учителя – колориста и мастера композиции Олега Ивановича Кузнецова – выполнял его задания по живописи, рисунку, композиции. А теперь в своей педагогической практике он знал, как важно показать ученикам, что конструктивная и ритмическая организованность композиции – это «срежиссированная работа», которая никак не мешает нахождению равновесия между импровизационной



свободой и строгой дисциплиной, а, напротив, дарит удачу.

В ткань своего авторского курса «Цветовая композиция в формате» он ввел цветовой и тектонический анализ шедевров мировой живописи, а в практические упражнения – апробацию тренировки композиционных навыков.

Но главное, ему сопутствовала удача как руководителю творческого коллектива педагогов. Реставраторы, художники, ученые, имевшие немалый педагогический опыт, предложили свои авторские образовательные программы и с первого же дня активно включились в учебный процесс. Известный реставратор, лауреат Золотой медали Российской академии художеств Рудольф Петрович Саусен; ведущие реставраторы Русского музея – Ирма Васильевна Ярыгина, Марина Даниловна Урюпина; заслуженный художник России, профессор Дмитрий Александрович Шувалов, а несколько позднее – народный художник России, профессор Борис Иванович Шаманов; кандидат технических наук Диана Александровна Рожкова и многие другие педагоги определили успешную жизнедеятельность новой кафедры.

В апреле 1998 года в академии состоялся первый выпуск художников-реставраторов. Дипломные работы были выполнены по четырем специализациям: реставрация монументальной, масляной и темперной живописи, а также реставрация золоченой резьбы и скульптуры. В высшей художественной школе России этот спектр специализаций был освоен впервые. В последующие годы было много новых событий: в дипломные проекты стали включаться прикладные специализации, утвердились тесные контакты с Эрмитажем, Русским музеем и со многими музеями России; учебная практика стала проходить не только в Петербурге, но и в Москве, Ярославле, Костроме, Рязани и т.д.; студенты осуществили реставрационные работы в Большом Кремлевском дворце, храме Христа Спасителя, Эрмитаже и пр. За два с лишним десятилетия было выпущено более двухсот художников-реставраторов, многие из которых вошли в когорту ведущих реставраторов России.

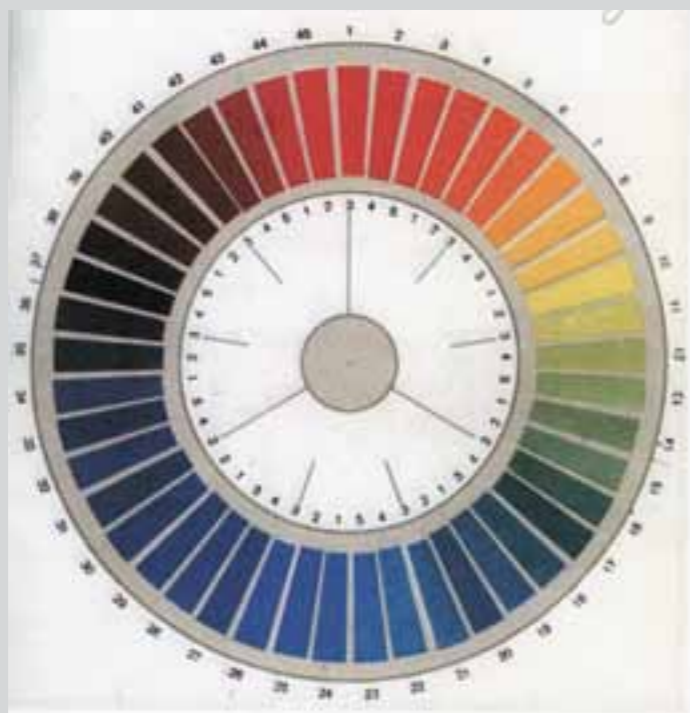
И все же для него те минуты и часы, когда успешно шли защиты дипломных работ первого выпуска художников-реставраторов, стали моментом истины, подтверждающим, что идея создания новой кафедры была верной.

Преподаватели и студенты кафедры живописи и реставрации, 1999 г.



**«Композиция в живописи.
Цветовая композиция в формате»**

Краткая программа



Тема 1. Вводная лекция. Общие положения.

Темы 2-4. Лекции: «Закономерности формата», «Закономерности тектоники», «Закономерности колорита»

Тема 5. Практическое задание. Учебный натюрморт. Цветовое решение формата. «Цветовая раскладка». Красный, синий, белый, черный натюрморт.

Тема 6. Практическое задание. Цветовая композиция в классических натюрмортах. Цветовая раскладка. Голландский, итальянский, французский, русский натюрморт.

Тема 7. Практическое задание. Цветовая композиция в классической малофигурной картине (три фигуры); четыре варианта. Цветовая раскладка. Черно-белая (графическая) раскладка.

Тема 8. Авторская (самостоятельная) композиция из трех фигур. Цветовая и графическая раскладка.

Тема 9. Авторская (самостоятельная) композиция из пяти фигур в интерьере.

Тема 10. Многофигурная (самостоятельная) композиция в экстерьере.

Далее (на 4 и 5 курсах) – практическое задание: цветовая композиция на плафонах прямоугольной, квадратной (графическая раскладка), круглой, эллипсовидной формы.

Тема: «О законах формата»



Мы знаем, что формат – это главное «поле действия» европейских художников в отличие от художников Востока, где «полем действия» выступает свиток, практически неограниченный по длине. Надо помнить также, что формат – это и стена, и картина, и иллюстрация в книге, и дизайн-проект; во многих случаях это плоскость декоративно-прикладного изделия, а для зрителя – это сцена, ограниченная порталом, не говоря о киноэкране, экране телевизора или компьютера.

Значение основных закономерностей формата – тектонических, пропорциональных, ритмических и цветовых (цветотональных) – можно проследить и понять на базе изучения богатого историко-культурного материала – от древнего искусства до современности. Попробуем систематизировать тектонические закономерности по ряду оснований и прежде всего выделим по принципу равновесия две основные композиционные системы – *замкнутые* и *свободные*.

Замкнутый характер композиции предполагает ее устойчивое равновесие (или симметричность), завершенность; создается впечатление закономерной связанности, целостности; произведение предстает как некое нерасторжимое единство. Выдающийся историк и теоретик искусства М. Дворжак считал, что в живописи непреложность замкнутого объема обусловлена «тектоническими праэлементами», благодаря чему художник умеет дисциплинировать хаос явлений.

Классическое искусство строилось только по принципу замкнутой структуры, где каждая форма как бы замыкалась в себе. В то же время частное приводило к целому, а целое отзывалось в частном. Замкнутая композиция предполагала тесное единство цвета и освещения.

Формализуя эти характеристики, можно утверждать, что замкнутый характер композиция приобретает тогда, когда все главные смысловые точки стремятся к центру и находятся на определенном отдалении от границ формата, то есть когда основные пересечения разных схем, наиболее важные «силовые поля» располагаются ближе к центру. В монументальном искусстве это прежде всего плафонные и геральдические композиции.

Любимый композиционный прием художников итальянского Возрождения строился на основе центральной (так и названной «итальянской») перспективы: например, в «Афинской школе» Рафаэля точка схода выбрана чуть ли не в идеально математическом центре росписи, а изобразительные массы слева и справа полностью уравновешены. Важная характерная черта замкнутой композиции – уравновешенность (продуманное распределение «веса») в формате.

Неуравновешенная композиция смотрится как фрагмент, она может быть оправдана лишь в архитектурной ситуации – в монументальном панно, клейме и др. А всякая станковая композиция всегда уравновешена (для ее завершения также служит рама, замыкающая формат). Основные требования сбалансированности – наличие равных напряжений масс, уравновешенных «по правилу рычага». Простой вариант равновесия – симметрия, точнее, диссимметрия, нередко применяемая в композициях. Иллюстрацией «структурного плана» может служить композиционное решение О. Горманом сплошного мозаичного декора университетской библиотеки в Мехико, где четкий принцип центральной симметрии осуществлен по изобразительным массам. Симметрия здесь, можно сказать, зеркальная, начиная с кругов со знаками зодиака, картушей, лент и т. д.

Равновесие силовых линий, тональных, объемных, цветовых масс нарушается в композициях свободного (направленного) характера. При их восприятии возникает желание вывести взгляд за пределы композиции. Этот композиционный прием несбалансированности используется при создании скульптурных, монументальных, станковых произведений. Причем каждый раз могут устанавливаться свои правила, своя степень завершенности. В любом случае свободную структуру можно представить как часть уравновешенной регулярной композиции, а значит, важно иметь в виду, что при

соблюдении определенных закономерностей свободная структура может перейти в замкнутую: это и составляет сущность композиционной организации. Так, фланкирующие скульптурные группы в ансамбле памятника героическим защитникам Ленинграда (скульптор М. Аникушин, архитекторы В. Каменский, С. Сперанский) несут в себе направленное незавершенное движение, что усиливает динамику архитектурного решения: группа направлена навстречу въезжающим в город. И лишь при одновременном восприятии обеих скульптурных групп, а также центральной группы с обелиском, композиция приобретает замкнутый характер. Здесь фланкирующие скульптурные группы заключают в себе направленное незавершенное движение

По способу использования перспективы можно выделить три основные композиционные системы: композиция с использованием перспективных систем; фронтальная композиция (с предполагаемой линией горизонта); собственно пластическая композиция (без использования перспективных систем).

Известно, что, например, присутствие в композиции линии горизонта чаще всего ограничивает возможности показа места и времени действия, и в некоторых системах перспективности это ограничение весьма значительно. В то же время здесь увеличивается определенность, ориентированность в пространстве различных элементов композиции. Таким образом, перспектива диктует композиции свои законы, выступая как мощный упорядочивающий фактор. Так, композиция «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи обусловлена тем, что фреска должна была смотреться естественным продолжением трапезной. Леонардо поместил в перспективную точку схода на фоне окна голову Христа; перспективное изображение потолка и настенных ковров как бы «продлевают» пространство трапезной за фигурами апостолов. Перспектива выступает здесь как упорядочивающий фактор, диктуя фреске исполнить роль естественного продолжения трапезной.

Широко применяется в изображениях и другой вид линейной перспективы – аксонометрия, называемая еще изометрической или параллельной. Встречаются также выражения «аспектива», «кубическое пространство». Если прямую перспективу называют «итальянской», то параллельную можно было бы назвать «восточной»,

ибо на ее применении строится изображение в китайском, японском, персидском искусствах.

Способом параллельной перспективы передается глубина пространства и его различные планы без нарушения плоскостности: большое количество планов, слоев глубины «не разрушают» плоскость. Другой яркой особенностью изометрической перспективы является наличие в изображении преимущественно одного масштаба. В прямой перспективе могут органично существовать любые масштабные перепады, в изометрии другой масштаб смотрится композиционной точкой.

В современном искусстве аксонометрия применяется не так часто (как этого можно было бы ожидать), несмотря на то, что она объединяет возможности многих видов перспектив, практически без деформации в органичной пластически-плоскостной трактовке изображает человека в пространстве.

В XX столетии очень популярной становится *сферическая перспектива* – наименее исследованный и разработанный способ изображения и передачи пространства. Элементы сферичности встречались и раньше, например, в произведениях художников северного Возрождения – в Нидерландах, Германии – они проявлялись в виде выпуклости или вогнутости пространства, чашеобразности. Отмечают сфероидное видение пространства у Поля Сезанна, однако осознанное исповедание «планетарной пространственности» появляется лишь у К. Петрова-Водкина. В 1910-х годах художник разработал самостоятельную систему восприятия и оригинальный метод преобразования пространства при передаче его на плоскости. Он заложил в основу своего метода мысль о взаимозависимости законов видимого нами микромира и законов макромира вселенной. Названная сферической перспективой эмпирическая система изобразительных приемов помогала художнику через частное передать всеобщее, в конкретном сохранить «планетарное».

В произведениях современных художников сферическая перспектива нередко «стремится» передать любую степень глубины пространства, утверждая совершенную органичность обоих подходов. Очень сильно подкупает при этом сохраняющееся ощущение космичности и даже фантастичности изображаемого. По всей вероятности, применение этого вида перспективы будет расширяться.

Необычайный интерес к древнерусскому искусству стимулировал изучение *обратной* (названной так в противоположность прямой) перспективы. Теория обратной перспективы интересовала многих исследователей: от философа П. Флоренского до исследователя космоса академика Б. Раушенбаха.

Обратная перспектива «оправдывает» множественность точек зрения – прямая же фиксирует одну зрительную позицию; прямая перспектива уменьшает предметы при их удалении – обратная приближает; первая создает открытое вдаль пространство – вторая замыкает пространство в формате, спрессовывая его, приближая к двухмерной плоскости. Однако в обратной перспективе предметы не просто «сплющиваются» – они «разворачиваются» на зрителя, «распластываются» на изобразительной плоскости. Изображения в системе обратной перспективы одновременно сочетаются с применением усиленно-сходящейся перспективы (где точка схода гораздо ближе линии горизонта).

В европейском изобразительном искусстве, особенно средневековом, мы найдем множество примеров применения обратной перспективы. Однако только в древнерусской живописи обратная перспектива нашла свое совершенное выражение. Изучение и освоение обратной перспективы показывает, что при известной жесткости и сложности система приемов этого способа изображения обладает необыкновенным разнообразием и красотой, специфическими свойствами и качествами, убедительностью и завершенностью в композиции, особой архитектурностью.

Минимальное присутствие перспективности (где она лишь угадывается) обнаруживается во *фронтальной композиции*. Люди в ней всегда «твердо стоят на земле», но земля лишь обозначена и не отвлекает на себя внимания. В такой композиции нет большого запаса ракурсов, а изображаемые фигуры, как правило, расположены по одной линии. Ярким примером служит произведение «Битва при Сан-Романо» П. Учелло. Здесь фронтально-профильный вариант построения, изобретательная и энергичная тектоническая организация – настоящий гимн победе. Ботичелли в картине «Весна» смягчил фронтальность легким поворотом «в три четверти». Фронтальное построение Ботичелли применял во многих своих картинах.

Ярким примером могут также служить фризовые композиции. Заметим, что ограниченные возможности этого типа композиций не мешают их широкому распространению. Возможно, этому способствует необычайная изобретательность, проявляющаяся в применении неисчерпаемого числа аксессуаров, которые в определенной мере компенсируют минимальное присутствие перспективности.

Собственно пластическая композиция свободна от всяких перспективных систем и, значит, приобретает способность использования плоскости целиком (в равной степени и всех ее сторон). Во все времена существовали, а в изобразительном искусстве последнего столетия превалировали произведения без всяких признаков перспективности, точнее, без определенных признаков. Если композиция декоративная, она при некоторых условиях может быть названа орнаментальной, если неизобразительная – абстрактной, если же присутствует изображение – пластической. Одновременно пластическая композиция теряет глубинность, объемность и материальность изображаемых объектов. Этот род композиции самый древний, но современные художники применяют его довольно часто, открывая богатые возможности плоскостного изображения.

Следующий принцип разделяет композиционные построения на *одномасштабные, разномасштабные и на композиции с двумя (резко отличающимися один от другого) масштабами*. Этот принцип наиболее ясен при обращении к монументальным произведениям. В станковых произведениях он тоже работает, однако наиболее последовательно его можно проследить на примере монументальных произведений, зависящих от законов архитектурного сооружения. Во-первых, масштаб определяется месторасположением произведения (в экстерьере или интерьере): масштабный диапазон может быть значительным. Во-вторых, важен характер основных архитектурных членений: крупные членения преимущественно увеличивают масштаб изображения. В-третьих, стилевые особенности зачастую могут существенно влиять и на масштаб: брутальность архитектуры в состоянии подавить мелкий масштаб изображения. Второстепенные факторы в определенных ситуациях также могут быть не менее значительны.

Одномасштабные композиции относятся преимущественно к пластически-плоскостному принципу формообразования. Задача монументального изображения состоит здесь, в частности, в том, чтобы преобразовать архитектуру, сыграть роль указателя масштаба. Варьирование размеров изображений в пределах одного масштабного строя (на разных высотах) может значительно увеличить действительную высоту сооружения. Так, масштабно несравнимо значительней становится интерьер храма, покрытый росписями. Там же, где их нет, эту роль в определенной степени выполняет иконостас.

Разномасштабная композиция характеризуется «многослойностью», при которой каждый «план», или «слой», отличается от других своим масштабом. Чаще всего разномасштабность – это следствие применения перспективных систем, при которых размеры изображений последовательно соотносятся между собой. От характера перспективных построений зависит степень разномасштабности. Сикейрос, применяя в своих росписях прямую или даже усиленно сходящуюся перспективу, использовал практически неограниченную шкалу масштабов. В станковой живописи (чаще большого формата) – те же взаимосвязи. Так, Никола Пуссен в произведении «Отдых на пути в Египет» дает плавно перетекающие друг в друга разные масштабы, при этом передний и дальний план гармонично соединены.

Композиции с двумя масштабами чаще всего применяются в экстерьерах или в интерьерах, имеющих значительные размеры. Это позволяет воспринимать произведение с различных расстояний, каждый масштаб рассчитан на рассмотрение с определенного, соразмерного этому масштабу, расстояния.

В случаях, когда преимущественно изображается одна фигура большого размера в контрастном отношении с другими фигурами, мы имеем дело с так называемой «египетской композицией».

В заключение необходимо подчеркнуть, что любые «композиционные формулы» неизбежны как в монументальных, так и в станковых произведениях; любое художественное произведение требует композиционной определенности, даже самой малой.

Тема: «Цветовая композиция в формате»



Мир прекрасен: розовый рассвет и красный закат, лазурь неба и зелень деревьев – днем, фиолетовая земля и серебряная луна – ночью. Осень – это золото листьев, зима – белизна снегов. Мир окрашен в разные цвета: подавляющую часть информации об этом мире мы воспринимаем зрительно, и практически вся визуальная информация – «окрашена».

Художники всех времен стремились переложить краски природы на краски картины. Значение и проявление цвета, законов колористики, цветовой композиции в живописи невозможно переоценить. Действительно, трудно назвать вид искусства, который обходился бы без цвета. Правда, в некоторых визуальных искусствах цвет применяется не всегда (графика, черно-белое кино), но, строго говоря, здесь тоже есть цвет – только ахроматический. Проблемами собственно цвета в его физическом варианте занимается живопись. Можно ли представить живопись без темы, сюжета, без конкретного изображения? Можно – это абстрактная живопись. Постараемся представить живопись без цвета: даже если это будет всемирно известный шедевр – без цвета мы увидим шедевр композиции, рисунка, трактовки формы и образов, шедевр графики, но не живописи. Цвет – главное существенное свойство и качество живописи, без цвета этот вид изобразительного искусства трансформируется в другой.

Обращаясь к истории мирового искусства, мы видим, что в океане живописи традиционного «плоскостного» характера обособлен материк нового европейского (со времен Ренессанса) видения: объемного, интересующегося глубиной пространства и рассыпающегося множеством красок. Если вечные истины традиционной

Задание по композиции:
анализ классических картин
(способ цветовой раскладки ограниченным количеством колеров)

живописи всех народов несли сдержанность, ясность, покой и мудрость откровений, то новая эпоха начала покорять ранее неизвестные вершины живописных решений. Однако следующая эпоха напомнила европейским художникам о колористических завоеваниях традиционных культур Африки, Древней Америки, Китая, Индии, не говоря о Ближнем и Дальнем Востоке.

Особый интерес вызвала уже в начале XX века древнерусская живопись, которая стала одним из удивительных открытий мировой культуры, продемонстрировав уникальное видение цвета сквозь призму православного откровения.

Аккумулируя богатство мировой художественной культуры, профессиональные художники рубежа XIX–XX веков по-своему увидели задачи освоения цвета на пленэре. Э. Делакруа считал, что цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают; хорошо известно его знаменитое изречение: «дайте мне грязь, и я напишу вам солнце» [1]. Он «один из первых стал изучать это оптическое явление, – свидетельствует Б. Виппер, – и положил начало новому пониманию колорита. В своем дневнике он рассказывает такой случай. Он долго бился над тем, как ему ярче изобразить желтый занавес, и решил пойти в Луврский музей поучиться у старых мастеров. На улице он подозвал кучера. Когда к нему подъехал экипаж, выкрашенный ярко, в желтый цвет, Делакруа сразу понял, как добиться максимальной яркости желтого цвета: он увидел рядом с экипажем фиолетово-синюю тень, своим контрастом усиливающую желтый цвет экипажа – одна краска поджигала другую» [2].

По мысли Н. Волкова, «в развитии французской пленэрной живописи XIX века страстный поиск правды цвета привел к революции в способе видения, к осознанию неизбежности новой цветовой концепции» [3]. Работая на пленэре в условиях постоянного изменения освещенности, цветовых, тональных и других визуальных особенностей пейзажа, импрессионисты очень остро почувствовали необходимость постижения тайн теплохолодности. Как известно, «impression» означает «впечатление», то есть сиюминутное состояние природы, индивидуально увиденное и выраженное живописцем. Для художников-пейзажистов, особенно внимательно работающих с цветом, главной составляющей в живо-

писи стала задача передать «неуловимость» этого состояния – постепенно сформировалось убеждение, что тонкие живописные решения без верно найденной теплохолодности недостижимы.

Поэтому, говоря о значении цвета, невозможно не коснуться краеугольного понятия *теплохолодности* в искусстве живописи, которое наиболее полно было раскрыто как европейской, так и русской художественной практикой XIX–XX веков. Простая формулировка теплохолодности может звучать так: гармоничное соотношение в картине теплых и холодных тонов. При отсутствии подобной гармонии возникает дисгармоничный баланс: если он склоняется к теплым тонам, то художники обычно говорят: «перетеплил», «пережарил», а если к холодным – «захолодил», «заморозил» и т.п.

Надо заметить, что при дисбалансе не имеет принципиального значения гамма (красная, синяя или желтая). Можно «заморозить» красную гамму и «перетеплить» синюю (хотя это и редкий случай). «Непопадание» в гармонию теплохолодности рождает многочисленные колористические срывы, ошибки и недочеты. У живописцев даже существуют профессиональные термины по этому поводу, например, говорят: «свежо начал, потом засушил». Подобный вывод может относиться и к технике письма – к изобразительной трактовке, но чаще всего это оценка неудачного цветового решения.

Есть и более категоричное сленговое определение – «тухлая» живопись. Наиболее распространенными стали выражения: «загрязнил», «грязца пошла», более мягкое – «замутил». Идеал в живописи – прозрачность, свежесть, чистота цвета, его звонкость; здесь не имеют особого значения недостатки собственно красок (хотя художники предпочитают лучшие сорта и марки). Главная проблема – отношения цветов в картине, их гармоничность.

Теория цветоведения предлагает различные варианты гармонии спектральных цветов, однако не раскрывает суть феномена «теплохолодности»; здесь художники руководствуются собственным опытом. Матисс создал на основе «трехцветки» свои известные панно, не декларируя этого. Между тем современная культура, активно осваивающая через практику визуальных искусств, в том числе и дизайна, богатство новых колористических решений, настоятельно заявляет о необходимости осо-

нания и систематизации тех богатых колористических наработок, которые сложились в истории мировой живописи. Повторим, что одной из ведущих в этом контексте, несомненно, выступает проблема теплохолодности.

Основное понимание теплохолодности заключается в следующем. *Во-первых*, необходимо в данном случае иметь ясное представление о роли «трехцветки», то есть об участии в гармонических отношениях трех групп цветов: красных, желтых, синих, из которых и состоит цветовой круг. Номинально «трехцветка» известна еще со времен И. Гете, однако ее значение для колорита, ее приоритет были осознаны и в полной мере разработаны в эпоху импрессионистов. Среди наших соотечественников следует вспомнить В. Кандинского, который, исходя из теории «трехцветки», осуществлял преподавание в знаменитом Баухаузе, а также К. Петрова-Водкина – горячего поклонника этой теории, активно утверждавшего ее своим творчеством. Прославившая художника картина «Купание красного коня» стала подтверждением концепции «трехцветки»: золотые всадники и красный конь на фоне бирюзовых волн сумели «выстроить» лаконичные колористические отношения.

Художественная практика доказала, что использование в живописи всех трех групп цветов есть обязательное условие достижения гармоничного, полнокровного колорита. Возможна гармония двух дополнительных тонов цветового круга, однако эта сложнейшая задача требует особого рассмотрения.

К «трехцветке» все чаще обращаются декоративные искусства и современный дизайн, хотя этот путь масштабно пройден пока только живописью.

Несовершенный колорит в живописной работе – это результат нарушения гармоничного функционирования трех групп цветов, где одна из них либо недостаточно представлена, либо отсутствует вовсе, либо подавляет две другие и т. д. Бывает и так, что все три группы представлены одинаково активно, но гармонии не добиться, поскольку цвета «спорят» между собой.

Поиск гармоничного диапазона, помогающего художнику приблизиться к полнокровному колориту, а также верно почувствовать теплохолодность, предполагает *учет второго важного условия*, заключающегося в том, что наилучшие гармонические диапазоны трех групп цветов заключены в «золотых отношениях» между собой (то

есть первая группа по отношению ко второй, а их сумма – в отношении к третьей группе). Исследование шедевров мировой живописи не противоречит этим выводам и убедительно подтверждает их. Скажем, в начале XX века Матисс создал известные картины-панно «Танец» и «Музыка», цветовое решение которых можно назвать «формулой» колорита: розовые фигуры вместе с фоном зеленой травы и кобальтового неба складываются в абсолютную цветовую гармонию.

Эти два важнейших условия, влияющие на успешное решение задач теплохолодности в искусстве живописи, требуют не только более детального исследования, но и более широкой практической проверки. Вероятно, объединение усилий исследователей и художников смогут способствовать сложению более тонкого понимания природы цвета в живописи и выступить серьезной фундаментальной базой для развития визуальных искусств и дизайна.

В процессе изучения и освоения тайн цветовой композиции формата мы сможем убедиться в правомочности применения этих положений.

Примечания

1. См.: Дневник Делакруа. В 2-х т. М. Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
2. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М. Изд-во В. Шевчук, 2008. С.206.
3. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи. М. Искусство, 1984. С.247.

Методические пояснения
к практическому заданию.
Цветовое решение формата.
Цветовая раскладка.



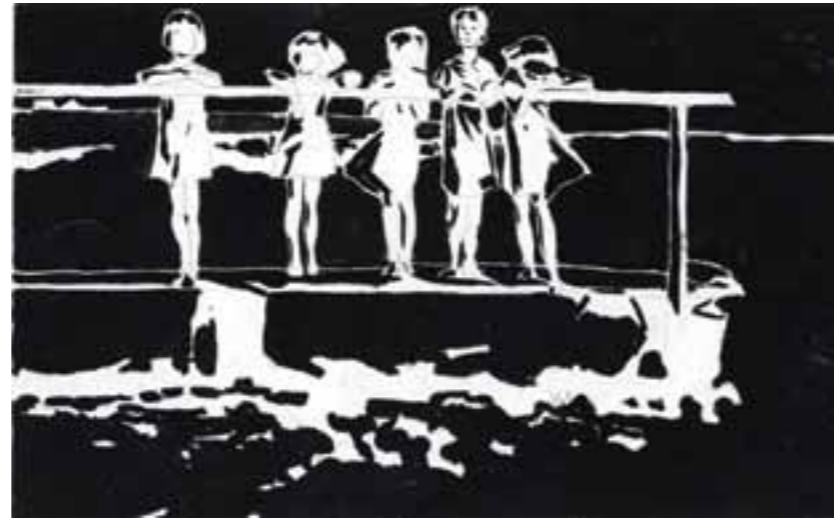
Задание по композиции: анализ классических картин
(способ цветовой раскладки ограниченным количеством колеров).

Изучая цветовые композиции в картинах разных мастеров, мы вновь и вновь убеждаемся, что, как правило, они лаконичны. Основных цветов, которые строят, определяют колорит, «держат формат», немного; главное, они должны быть гармоничны между собой и по цвету (качеству), и по массе (количеству). Всегда в небольших количествах бывают и дополнительные цвета, они обогащают и разнообразят колористическое решение, но не имеют ведущего значения.

В данном случае для нас важна, прежде всего, способность оперировать, то есть искать и находить гармоничные сочетания цветов. Вспомним «число Мюллера», которое гласит, что человек лучше всего воспринимает, запоминает и оперирует семью элементами (точнее, 7 ± 2). «Плюс-минус два» - это поправка на индивидуальные особенности. Примем за аксиому, что живописью занимаются люди не случайные, а имеющие определенные способности и опыт. Поэтому мы берем «семь плюс два равно девяти».

Девять – это число колеров, которые составляют (и уточняются) на основе форэскиза и натурального натюрморта. Из цветоведения мы знаем, что цветовой круг делится на три группы цветов: красные, синие, желтые. Несовершенный колорит в живописной работе – результат нарушения гармоничного функционирования этих трех групп цветов, где одна из них либо недостаточно представлена, либо отсутствует вовсе, либо подавляет две другие и т.д.

Высшие достижения живописи – это тонкие, гармоничные отношения цветов, где главную роль играет теплохолодность. Полнокровная живопись включает все три группы цветов, значит, эти три группы должны быть найдены в гармоничных



Задание по композиции:
анализ натюрморта, пейзажа, многофигурной композиции
(способ цветовой раскладки ограниченным количеством колеров).

пропорциях. Постараемся определить эти пропорции.

Наилучшие гармонические диапазоны трех групп цветов заключены в «золотых отношениях» между собой, (то есть первая группа по отношению ко второй, а их сумма – в отношении к третьей группе).

Поиск колеров начинаем с определения объемов цветовых групп. Если натюрморт поставлен в «горячей» гамме, значит, большее количество колеров будет состоять из оттенков красного. Затем надо определить количество синих и желтых. Предположим, что синих больше, чем желтых. Общее количество колеров – 9; делим его на три неравные части: 4, 3, 2 – в сумме 9. Итак, у нас получилось четыре оттенка красных, три – синих, два – желтых. Далее мы уточняем колера таким образом, чтобы четыре красных оттенка отличались друг от друга по насыщенности и по тону. Таким же образом обрабатываем синие и желтые колера.

В процессе уточнения колера нужно сверять с натурным натюрмортом. Он может иметь более девяти цветовых пятен. В этом случае надо применять колера «переходных» цветов, то есть такие, которые могут заменить два близких цвета. Хорошим подспорьем послужит следующее упражнение: найденные колера можно расположить в одну линию по тону – от темного до светлого (и наоборот), одновременно выверить эту «гармошку» и по теплостудности, чтобы она выглядела красивой в цвете.

После получения девяти разных колеров делаем из них аппликативный эскиз натюрморта. Будем при этом помнить ценное наставление известного исследователя Николая Волкова, утверждавшего, что каждый новый цвет, положенный на плоскость картины, меняет соседние цвета и тем самым меняет общее цветовое равновесие. Каждый новый цвет может разрушить гармонию и завершить ее, погасить сильное пятно другого цвета и зажечь это пятно.

При выполнении данного задания для нас важно, прежде всего, искать и находить гармоничные сочетания цветов.



Задание по композиции:
творческая композиция.



Задание по композиции:
анализ натюрморта, пейзажа,
многофигурной композиции
(способ цветовой раскладки
ограниченным количеством
колеров).

Об авторской методике
Вячеслава Мошкова
(говорят педагоги и выпускники кафедры
живописи и реставрации)

Анна Данилова, выпускница 2005 года,
преподаватель кафедры живописи и реставрации
СПГХПА им. А. Л. Штиглица

**От учебного натюрморта
к авторской композиции**

На первом курсе мы сначала делали обычные эскизы цветом с учебных натюрмортов (формат А3 или А4). Цель – проработать несколько вариантов цветовых и тональных решений натюрморта, проследить, как меняется композиционный строй в зависимости от перемены тональности и колорита. Задача студента – как можно разнообразней подобрать гаммы натюрморта. Это мог быть один натюрморт, решенный в холодной или теплой гамме, на цветовом или тональном контрасте. Как правило, первые эскизы делались цветом (как в натюрморте), все последующие выполнялись колерами, которые студенты подбирали самостоятельно.

Дальше – работа с цветовой композицией натюрмортов, созданных мастерами изобразительного искусства (преимущественно голландскими мастерами; у них наиболее четко выстроена композиция и цветовые отношения). На этом этапе делается колористический анализ произведения, обобщаются оттенки, находятся основные несколько цветов, которые и составляют колорит картины. Подбирается шкала примерно из пяти-семи колеров, с помощью которых выполняется «цветовая раскладка» натюрморта.

Такое задание способствовало анализу цветовых и тональных отношений, формировало умение обобщать и компоновать форму, силуэт, цвет, чувствовать ритм и пропорции.

На втором курсе мы переходили к цветовому анализу пейзажа или многофигурной композиции с опорой на произве-

дения мастеров разных периодов истории изобразительного искусства (как правило, за основу выбирались образцы классического периода). Принципы работы над композицией основывались также на колерном подходе и обобщении.

Работа над композицией через цветовой анализ классических произведений готовила студентов к созданию своей самостоятельной композиции. Предварительно проанализировав законы теплостойкости, цветового и тонального контраста, усвоив понятие сближенной цветовой гаммы, студенты могли переносить этот опыт на работу над собственным произведением. Через эти задания они осваивали понимание гармонических сочетаний цвета, чувства меры, а также таких ключевых для композиции элементов, как ритм, пятно, силуэт, масштаб, пропорции, пространство и плоскостность (многоплановость композиции).

Кроме того, это задание далее помогало при работе над копированием произведения или при подготовке к монументальной росписи.

С каждым курсом занятие усложнялось за счет увеличения количества колеров и размеров самого композиционного эскиза. Таким образом, студенты проходили путь от простого реального натюрморта, через анализ произведений изобразительного искусства, к самостоятельному творческому произведению.

Дмитрий Еремин, выпускник 2001 года,
преподаватель кафедры живописи и реставрации
СПГХПА им. А. Л. Штиглица

От пятна

На первом курсе, после того как студенты сделали эскиз цветом с учебного натюрморта, ставилась задача анализа классических произведений с целью выяснения гармонических отношений в формате листа.

В. М.: Подход следующий: вы обобщаете пятна, чтобы добиться больших отношений основных пятен. Очищайте композицию от случайных пятен. Сделайте хорошее, запоминающееся пятно!

Студенты показывают первые варианты сделанных листов-раскладок.

В. М. Посмотрите теперь, от какого пятна можно отказаться.

Затем идет работа в развитие пятна: улучшение в тональном и цветовом отношении. По ходу работы – пояснение:

В. М. Любое произведение можно рассматривать как тональную и как цветовую «ситуацию». В тональном анализе изучается силуэт, нагрузка листа (распределение тона), а также ритм (вертикали, горизонталы, диагонали, лучи). В цветовом анализе основная цель – гармоничная пропорциональность цвета (насыщение). В каждом классическом произведении присутствует «цветовой тройник»: синий, красный, желтый, но в разных пропорциях. Поищите эти пропорции. Цвета по силе должны звучать на равных.

На заключительном этапе Вячеслав Михайлович напоминает:

В. М.: Изучая гармонию, вы можете пойти по пути максимального или минимального насыщения цветом. При максимальном насыщении гармонии добиться гораздо труднее, чем при минимальном. Но это благородная задача.

После цветового анализа студенты выполняют авторские варианты тонального и цветового решения классического произведения, вплоть до «полярного» (негативного).

В. М.: Не бойтесь сделать неправильно. Пусть это будет неправильно, но пусть это будет Красиво! А если это Красиво, то это – Правильно!

Затем студенты переходят к авторской композиции.

В. М.: Будем помнить о замкнутой и свободной композиции. Отдельное самостоятельное произведение всегда имеет замкнутую композицию. Свободная композиция характерна для цикла (диптих, триптих, полиптих), а также – решения ансамбля (в интерьере или экстерьере).

Соразмерность частей и целого в композиции формата – это «тонкая» сфера пропорциональных и ритмических отношений. Надо постараться сделать так, чтобы, как и в работе с «пятном», ничего нельзя было «ни убавить ни прибавить».

Вадим Лихачев, выпускник 2013 года,
преподаватель кафедры живописи и реставрации
СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Цветовая раскладка

Прежде чем приступить к заданию по композиции, мы работали с репродукциями натюрмортов, созданных преимущественно в конце XIX – начале XX веков. Надо было выстроить шкалу (так называемую «гармошку») из пяти – семи колеров, которая соответствовала бы цветовым и тональным отношениям натюрморта, найти гармонию теплых и холодных тонов.

Вячеслав Михайлович сразу уточнял: «Оптимальное количество колеров – не больше семи; если сложно, то берите девять колеров, но только на начальном этапе, а затем переходите к семи. Это как в музыке, где есть лишь семь нот, восьмая уже повторяет первую».

В процессе работы с натюрмортом необходимо было найти тонкие отношения соседствующих цветов. В зависимости от освещения, положения, настроя мы стремились составить шкалу и объединить цвета по теплохолодности так, чтобы они мягко сочетались друг с другом. На начальном этапе позволялось «взять» больше тона, чтобы найти более мягкие отношения, можно было даже обесцветить, вывести в «разбел», но затем – искать разнообразную цветовую гамму, совершенствовать «цветовую раскладку».

Вячеслав Михайлович часто повторял, что цветовой гармонии можно добиться только тогда, когда, цвета «не спорят» между собой («не рвут» – это его ключевое слово – друг друга). По мере выполнения первого задания по классическому натюрморту мы убеждались, что нарушение гармонии трех основных групп цветов, где одна работает либо недостаточно, либо подавляет другие, становится причиной несовершенного колорита.

В следующем задании (цветовой анализ сюжетных многофигурных композиций) выдерживался тот же принцип: работа начиналась с изучения цветовой гаммы произведений известных мастеров, с раскладки всех основных цветов. Но здесь задача усложнялась: по сравнению с натюрмортом нужно было найти более насыщенные цвет, тон («меньше тона, больше цвета»). Кому-то это удавалось легче, кому-то труднее. Студенты предлагали свою цветовую композицию, а Вячеслав Михайлович помогал увидеть важные нюансы, от-

толкнуться от найденного доминирующего цвета. Профессиональная подсказка была здесь необходима; вместе мы стремились «не упустить» каждую удачную находку.

Анализируя ход работы каждого из нас, Вячеслав Михайлович подсказывал: «Главное – сохранить найденную цветовую гармонию, оставить цвета, которые будут работать. Выстроить от темного к светлому. Или наоборот. Как удобно. Важна последовательность». Особо удачные находки он хвалил: «Каков умелец!»

По мере освоения композиции цветовые раскладки обогащались, усложнялись. Мы учились работать тонкими оттенками, использовать красоту всех оттенков. Если доминировал синий цвет, то нужно было почувствовать весь диапазон его богатейших вариантов.

Вячеслав Михайлович требовал усиливать цвет, считая, что в нашем вузе ведущее значение имеет декоративное искусство, поэтому мы «идем от цвета» в отличие от «репинцев», которые «идут от тона».

Эти методические приемы он вводил и в учебный курс по живописи. Иными словами, занятия по композиции и живописи существовали для нас как единое целое, в общей системе учебных заданий. На занятиях по живописи мы тоже сначала учились «видеть пятном», поэтому первый формат мог быть малого размера. На этапе «разбора пятен» мы не уходили в детали, в рисунок; если цветовая гамма в композициях старых мастеров предлагалась уже готовой, то здесь мы должны были найти сугубо свою «цветовую раскладку». Затем можно было либо увеличить формат, либо оставить прежний, так как не всегда удавалось сразу найти тонкое сочетание цветов. Но все же с каждым новым эскизом глаз видел точнее.

Вячеслав Михайлович советовал: «Можете сделать масштабную сетку и перенести найденную цветовую гармонию в большой формат, где сразу же начинайте работать смелее; пишите кистью, а не карандашом».

Независимо от того, был ли перед нами учебный натюрморт или натуральный портрет и т. п., предварительные эскизы с цветовой раскладкой были во всех случаях обязательны.

Людмила Кирсанова,
доцент кафедры живописи и реставрации
СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Изучение классической композиции

Несколько лет назад мне посчастливилось начать преподавательскую деятельность на кафедре живописи и реставрации. Вячеслав Михайлович стал моим наставником и помог понять специфику преподавания живописи и композиции будущим художникам-реставраторам. Я стала свидетелем того, с каким огромным тактом, спокойно и уверенно он раскрывал перед студентами тайны профессиональных приемов, знаний и умений. Я слушала его так же внимательно, как и студенты. Артистично объяснить будущим художникам их ошибки, просто и легко произнести несколько точных фраз, чтобы не почувствовалось никакого давления, мог только сам Вячеслав Михайлович. На его занятиях у студентов никогда не прерывался творческий настрой, работы буквально «светились».

Уникальная методика преподавания Вячеслава Михайловича основана прежде всего на изучении произведений мирового искусства. Он уверен, что для получения опыта создания собственных произведений студенты уже с первого курса должны начать изучение профессиональных тайн мировой живописи и продолжать это всю жизнь. На его занятиях такое изучение начиналось с анализа классического произведения живописи; сначала это была композиция с одной фигурой, затем, в следующие семестры, увеличивалось количество фигур до многофигурной и более сложной композиции.

По его убеждению, курс композиции должен выступать той профессиональной базой, которая необходима студентам для обретения статуса квалифицированного специалиста, ведь выпускники кафедры реставрации призваны не только обладать нужными компетенциями в сугубо профессиональной сфере, но и уметь реализовывать творческие идеи в своих авторских художественных произведениях. А это значит, что в рамках выполнения учебных заданий будущему художнику-реставратору необходимо освоить все этапы создания классического живописного произведения и тем самым сделать собственные аналитические и практические выводы. Внимательный анализ шедевров мирового культурного наследия, осуществляемый по методикам Вячеслава Михайловича, способен был выступить базой формирования соб-

ственного творческого метода для любого художника.

Сегодня в рамках вузовских дисциплин по изобразительно-му искусству студенты имеют возможность пользоваться музейными экспонатами, каталогами, ресурсами интернета, но главное, – они могут обращаться к опыту и интеллекту таких замечательных мастеров, как Вячеслав Михайлович Мошков.

Светлана Сими́на,
профессор кафедры живописи и реставрации
СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Об авторском методе В. М. Мошкова

Концепция подготовки современного художника-реставратора, предложенная Вячеславом Михайловичем Мошковым в период создания кафедры «Живопись и реставрация» (начало 1990-х гг.), включила в себя не только задачи формирования программ по реставрации, но также и программ по живописи, рисунку, композиции. Их сложение происходило с учетом специфики профессиональной деятельности художников-реставраторов.

Не будет преувеличением утверждать что авторская программа по композиции, составленная В. М. Мошковым, – поистине уникальна. Построенная на глубоком знании законов формальной композиции она позволяет осуществлять многоплановый анализ произведений искусств разных эпох и народов, находить «контакт» между разными видами и жанрами искусства. Студенты изучают природу плоскостного изображения на примере чернофигурных греческих ваз; полуобъем на плоскости (своего рода рельеф) они рассматривают на примере анализа иконы, узнавая при этом, что на плоском фоне лики и руки святых могут быть объемны. А объемное изображение они исследуют на основе художественных произведений Ренессанса. Особое внимание уделяется на занятиях изучению открытий в изобразительном искусстве начала XX века.

Масштаб и пропорции, цветовые и тональные отношения раскрываются на занятиях в процессе анализа композиционного строя классических произведений, постижения их конструктивной и ритмической композиционной организованности. Здесь важный момент связан с освоением таких ключевых для композиции элементов как тон, ритм, силуэт, цветовая раскладка, цветовая гамма, количество и качество

цвета. Все это накладывается как «сетка» на конкретное произведение искусства и помогает понять и освоить его пластику и колористическое звучание.

Большое внимание в методике Вячеслава Михайловича уделяется работе с «цветовым пятном», введенной на начальном этапе создания того или иного эскиза. Это помогает перейти – в процессе более сложных заданий – к тайнам теплохолодности, гармоничной пропорциональности цвета и далее к работе с творческой композицией.

Авторский метод Вячеслава Михайловича получил многолетнюю успешную апробацию и стал базовой основой преподавания живописи и композиции на кафедре живописи и реставрации, однако следует признать, что эвристический потенциал этого метода позволяет адаптировать его ко всем уровням и специализациям художественного образования.



Кафедральный обход
 Перед ректорским обходом
 После ректорского обхода

Защита дипломов
 Преподаватели кафедры живописи и реставрации

Художники-монументалисты – ровесники второй половины XX-начала XXI веков – встретились с действительно вулканическими переменами. Известно, что изначальное назначение монументального искусства всегда оказывалось двойным: «изображение принадлежало предметно-пространственной среде, создававшейся средствами архитектуры, одновременно оно было изобразительным прообразом идеального мироустройства» [32]. Однако в обозначенные десятилетия этот прообраз «идеального мироустройства» все реже пробивался в пространство городской среды; идеи синтеза монументального произведения и архитектуры, как и идеи монументального героя, стали терять свои авангардные позиции. Критическая мысль видела причину начавшихся перемен в несовершенстве нового синтеза изобразительных искусств и архитектуры. В те годы критика пока не была готова связать происходящий процесс с глубинным моментом нашей истории – с наметившейся потерей больших идей советской эпохи.

О том времени хорошо сказали сценографы, посчитавшие, что к середине 70-х они «оказались в пустом зале наедине со сценической коробкой»; в новом пространстве им была предоставлена возможность «всю жизнь не находить диалога, но надеяться, ждать или смириться» [33]. Это утверждение в определенной мере можно было отнести и к практике художников-монументалистов, которые остались наедине с «интерьерной коробкой», строившейся не для Героев.

«Сегодня архитектура оказалась вне искусства» [34] – такая мысль прозвучала на страницах ведущего художественного журнала в преддверии 1990-х, в дни проведения VI съезда архитекторов. Но это было скорее констатацией текущего момента, свидетельствующей, что при создании новой городской среды архитектура начала позиционироваться прежде всего как союзник дизайна. Именно тогда приоритетными выступили идеи, утверждавшие значимость «декорирования цветом больших плоскостей»; программные публикации посвящались пространственно-динамической активности цвета, выступающего в роли «конструктивного элемента градостроительных композиций» [35].

Что же касается героических образов и цветофактурных возможностей монументальной живописи, то в пространстве экстерьера их востребованность уменьшилась. Да и запрос общественного интерьера стал сокращаться; хотя простор для авторского эксперимента оставался, но процесс разрушения былых связей напоминал о себе уже потому, что все чаще были востребованы росписи, «создающие некий плоскоотно-пространственный переходный слой, по существу не принадлежащий ни стене, ни пространству интерьера» [36].

Однако самое главное состояло в том, что художники-монументалисты не прекращали активного поиска и действовали. Их судьба складывалась из неожиданных и одновременно вполне ожидаемых творческих находок, установок, экспериментов. Последовательность их самоопределения инициировалась установкой эпохи на *универсальную личность*. «Сейсмографический слух»

профессионалов, воспитанных ведущими художественными Школами страны, уловил этот призыв. Ответ обнажился с неодинаковой степенью откровенности через творчество выпускников разных художественных Школ, но озвучивался он в едином русле их вхождения в диалог с эпохой перемен, которая с настойчивой и весьма жестокой последовательностью меняла изначально намеченную стратегию их творческого пути. Это было трудной, но, как показала практика, преодолимой задачей. Монументальные идеи и связанные с ними наработки, конечно же, не исчезли, но более активное притяжение многих профессионалов (по сравнению с предыдущим периодом) к станковым и прикладным формам стало очевидным.

Выпускники Мухинского училища смогли быстро откликнуться на новые призывы прежде всего потому, что в годы студенчества их «монументальное зрение» складывалось в тесном единстве с освоением богатств декоративной живописи – с ее законами, возможностями, спецификой. В начале 1970-х, сразу после окончания учебы, они оказались в эпицентре запроса на новую декоративность – запроса, который, несмотря на потерю Героя, вселял надежду и расширял диапазон возможного применения их профессиональных наработок. Мозаика, роспись, витраж, гобелен, энкаустика и т. п. не ушли из профессиональной практики Светланы Пономаренко, Алексея Талащука, Василия Гусарова, Андрея Ларионова, Валентина Леканова, Виталия Смагина и других монументалистов – выпускников выпускников Мухинского училища рубежа 1960-70-х.

Одновременно зазвучали их станковые произведения, в лоно которых вместе с тонкостью акварели пришла декоративная многоцветность русского лубка, композиционная завершенность витража и т. д. Их выход к смежным видам и жанрам высветил генетическую связь с предыдущей эпохой рубежа XIX-XX веков. Тогда многие «штигличане» (предшественники «мухинцев»), готовившиеся к карьере художника-декоратора, открыли в станковой живописи и в других видах и жанрах изобразительного искусства тропу новых возможностей (достаточно вспомнить хотя бы творчество К. Петрова-Водкина). Случайно ли такое историческое совпадение? Конечно, нет. Ведь в России в XX веке притяжение художников к разным «художественным ипостасям» по-

зволяло, как известно, глубже почувствовать общность своей судьбы с уникальностью нового момента истории. Поэтому каждый лист авторской летописи, написанный художниками – ровесниками второй половины XX века - был результатом их напряженной душевной жизни, которая инициировала непрерывный профессиональный поиск и открывала простую и одновременно вселенскую истину, гласящую о том, что единство любого поколения - в единстве «своего времени»..

..В начале XXI века события предшествующих десятилетий сменились другими событиями, которые вошли в следующую главу монументальной художественной летописи, и теперь ее контуры становятся ясны с позиций новой исторической дистанции.



P. S. Может быть, не так уж и опасно родиться и жить в эпоху перемен? Она трудна и непредсказуема, однако способна дарить (или диктовать?) возможность пробы сил в разных ипостасях. В любом случае в ее закромах есть шанс, позволяющий испытать судьбу и себя на прочность.

Примечания

1. *Кравченко К.* Новый отряд художников-монументалистов // Искусство. 1966. № 11. С. 39.
2. *Нариманбеков Т.* Особое видение мира // Творчество. 1972. № 4. С. 18.
3. *Нерсеян Л.* Дионисий Иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М. : Северный паломник, 2002. С. 52.
4. *Беспалова Н.* Искусство больших идей // Искусство. 1966. № 11. С. 130.
5. *Воейкова И. Н.* Монументалисты Советской России. Л. : Художник РСФСР, 1982. Вып. 2. С. 54.
6. См.: Декоративное искусство СССР. 1971. №12.
7. Монументально-декоративные элементы в архитектуре жилых и общественных зданий современного Ленинграда / сост. *В. С. Сперанская*. М. : Центр науч.-техн. информ. по граждан. стр-ву и архитектуре, 1972. С. 11.
8. *Аблин Е.* Совершенствовать «язык» монументального искусства // Искусство. 1966. № 11. С. 18.
9. *Кантор А.* Самоценность искусства и переживание пространства // Декоративное искусство СССР. 1980. № 12. С. 14.
10. Там же
11. *Давыдова Н.* Монументальная образность и современная архитектура // Декоративное искусство СССР. 1983. № 4. С. 34.
12. *Королев Ю.* Архитектурно-художественный синтез — требование жизни // Искусство. 1966. № 11. С. 14; та же тема затронута Ю. Королевым позже (Творчество. 1974. № 7).
13. *Юматов В.* Открытая перспектива // Творчество. 1980. № 3. С. 7.
14. *Кутузова Н.* Советское монументальное искусство // Искусство. 1966. № 11. С. 5.
15. *Левашов В.* Новый традиционализм молодого искусства // Декоративное искусство СССР. 1984. № 7. С. 38.
16. *Даниэль С.* «Репродукционизм» — искусство потребления

// Творчество. 1981. № 5. С. 11.

17. *Боровский А.* Натурстиль : круглый стол «ДИ СССР» // Декоративное искусство СССР. 1979. № 12. С. 9.
18. *Деготь Е.* Семидесятые как история // Декоративное искусство СССР. 1983. № 6. С. 21.
19. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. М. : В. Шевчук, 2008. С. 29.
20. Там же. С. 31.
21. *Талащук А. Ю.* Вячеслав Мошков. Учитель и ученики. Работы разных лет : кат. выст. СПб. : СПГХПА, 2015. С. 2.
22. *Дмитренко А.* Чуткость лирической палитры // Художественная школа XXI века: прошлое, настоящее, будущее. СПб., 2015. С. 137.
23. *Бахтияров Р.* Выставка В. М. Мошкова в Музее декоративно-прикладного искусства СПГХПА // Художественная школа XXI века: прошлое, настоящее, будущее. СПб., 2015. С. 142.
24. *Тихомиров С.* Поэзия живописи // Соотечественник. Вена, 2007. № 3. С. 6.
25. *Кантор А.* Предмет и среда в станковом искусстве // Творчество. 1972. № 6. С. 14.
26. *Деготь Е.* Указ. соч. С. 18.
27. *Перчихина М.* «По сцене идет существо...» // Декоративное искусство СССР. 1984. № 10. С. 31.
28. *Васнецов А.* О монументальном искусстве // Декоративное искусство СССР. 1986. № 10. С. 14.
29. *Мошков В. М.* К вопросу о формальных структурах в композиции монументально-декоративной росписи // Композиция в промышленном и декоративно-прикладном искусстве : сб. ст. / ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Л., 1973. С. 15.
30. *Васнецов А.* Указ. соч. С. 14.
31. *Лотман Ю.* Клио на распутье // Наше наследие. 1988. № 5. С. 4.
32. *Кантор А.* Самоценность искусства ... С. 12.
33. *Перчихина М.* Указ. соч. С. 34.
34. *Косинский А.* Начинать с себя // Декоративное искусство СССР. 1987. № 5. С. 13.
35. *Пронина И.* Цвет в ансамбле города // Декоративное искусство СССР. 1973. № 11. С. 6—7.
36. *Кантор А.* Самоценность искусства ... С. 13.

Научное издание

Горбунова Т. В.

В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН.

НАШИ ЛЕНИНГРАДСКИЕ ХУДОЖНИКИ

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Концепция *Т. В. Горбунова*

Дизайн и верстка *Д. А. Ревнищев*

Технический редактор *Е. Р. Преловский*

Корректор *Т. В. Зайко*



Фотографии из домашнего архива *В. М. Мошкова*

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

192171, Санкт-Петербург, ул. Бабушкина, д. 53.

Тел./факс: (812) 560-89-47

Редакция издательства «Алетейя»:

СПб, 9-ая Советская, д. 4, офис 304,

тел. (812) 577-48-72, aletheia92@mail.ru

Отдел продаж: fempro@yandex.ru, тел. (921) 951-98-99

www.aletheia.spb.ru

Книги издательства «Алетейя» можно приобрести

в Москве:

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97

«Фаланстер», М. Гнездиновский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

в Киеве:

«Книжный бум», книжный рынок «Петровка», ряд 62, место 8.

Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru

в Минске:

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,

ul. Ptasia 4. Тел. (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl

в Риге:

«Intelektuāla grāmata»

Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Тел. 67315727, info@merion.lv

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат Усл. печ. л. 0,00. Печать офсетная.

Заказ №