

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Е.Ю. Худоногова*

ЭСТЕТИКА ОБРАЗА В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Вопрос о духовности русской живописи необходимо рассматривать в целостности процессов становления и развития индивидуального и личностного формирования «Я-сознания». Репрезентативность образа (изображенного и изображаемого) осуществляется в единстве с «воспринимаемым» и «воспринимающим», так же как в древнерусской эстетике неразрывны трансцендентные «отношения» между Образом и образами. Мистика духовного Света непереводаема на язык рационального дискурса. Ибо то, что можно рассказать, описать, рационально обосновать, не укладывается в определение образа как «Образа». Поэтика образа в слове и в изображении в русской художественной эстетике XIX века совпадает в мифологемах и архетипах русского религиозного сознания в точке сопряжения: Свет. Световая эстетика образа определяет композиционные и эмоциональные средства выразительности в русской лирике - и в живописи, и литературе. С этого неразрывного синтеза слова-образа начинается переход к новому отношению человека к себе как к индивидуальности и к Природе, через которую и «проецируется» духовный и душевный мир «самостоятельной» личности.

Человек конца XVIII века начинает «путь к познанию» через душевную и духовную неразрывность с окружающим миром. Духовное слияние Человека и Природы выражается в религиозно-мистическом и, одновременно, языческом восторге и христианском смирении перед Божественным Космосом. Погружение в духовную красоту Природы происходит через абсолютную гармонию и способность к умиротворению и созерцанию. В конце XVIII – начале XIX веков в русском классицистическом пейзаже, где достаточно жестко деление и антитеза Свет-Тьма, все равно присутствует метафизическое отношение к пространству и пластической форме. В начале XIX века стиль классицизм доминирует как в исторической картине, так и в пейзажном жанре. Так, парковый пейзаж Семена Щедрина проникнут состоянием идиллического образа, безусловно, эстетически связанного с философией просветительства (Руссо), с пасторальными мотивами, но сохраняющего эту удивительную лирическую проникновенность светового образа. Мягкость пластической моделировки формы и цветовая выразительность архитектурной выразительности пространства «выдаются» в работах как Семена Щедрина, так и Федора Алексеева, Федора Матвеева художников русской школы.

Эпоха романтизма начинается с утверждения, прежде всего, индивидуального мира. Индивидуальное мироощущение пробуждается одновременно во всех сферах художественной атмосферы эпохи, а также в стремительном развитии таких жанров, как пейзаж и автопортрет. Акцентирование жанров, не очень считаемых «в табеле о рангах» академического искусства, показательно в аспекте: открытие мира – открытие личности.

По автопортретам эпохи романтизма можно понять многое. Нарастание интереса к частной жизни повлекло за собой огромный интерес к кругу человеческого бытия: к личности и к опыту индивидуальной жизни, в том числе и к духовному опыту художника. Через призму автопортрета можно бросить взгляд на пейзаж, ибо в автопортрете реализуется активная позиция художника, направленная вовне и, следовательно, на природу. Так, по автопортретам Кипренского возможно составить представление о высших достижениях живописного мастерства и о новом принципе претворения возможности живописи как искусства. В нескольких произведениях сосредоточились главные тенденции развития русской живописи начала столетия: портреты Орловского, Варнека, Брюллова. Автопортрет 1848 года Карла Брюллова - один из лучших образцов русской живописи сороковых годов.

Если рассматривать соотношение портретного образа через проявление в нем характерных пространственных и временных черт, выраженных через право на субъективное в искусстве, то, по точному определению романтического мироощущения, данного Г.Поспеловым, это – «круг жизни», где каждому периоду жизни соответствует аллегорический образ «круга природы», от рождения до смерти. Через аллгорию выражены характерные признаки эмоционального и возрастного соответствия: утро – день – вечер – ночь. В таком контексте субъективным качествам уникальной личности проявиться невозможно. При открытии мира в его неповторимой поэтике бытия открывается и неповторимость личности. Ренессансное мироощущение косвенно находит выражение в русском мировоззрении начала XIX века.

* © Е.Ю. Худоногова, 2006.

В XVIII веке подобного «вызова» и, одновременно, избранности своей профессии в искусстве автопортрета не было¹.

В идеальном мире романтизма только природа представляет собой первозданную, нерасчлененную гармонию, произведение же искусства — гармонию, сотворенную художником. Воображение ничего не воссоздает, а лишь воссоединяет нечто с первообразом. Следовательно, формы искусства — формы вещей, каковы они сами по себе, как они даны в Божественном первообразе. Тогда Красота сливается с Добром согласно понятиям православной этики.

Мистика света, культивируемая в метафизических и мистических идеях масонства (конца XVIII - начала XIX веков), ближе к гностикам и схоластам европейского средневековья, к Плотину. Согласно учению Плотина о сверхчувственной красоте, «кто способен мысленно вознестись в сверхчувственный мир и созерцать всю красоту Духа, тому может после этого открыться начало его высшее — сам Отец Духа. (...) Поэтому следует взять образ из Духа же, и это будет уже не образ, а пример, как берется из всей массы золота образчик...» и выражается, в большей степени, через световую символику, а не поэтику, свойственную древнерусской религиозной эстетике и мистике.

В портретном жанре неувомимость таких тончайших и эфемерных градаций образа, как духовный Свет, проявляется в живописной эстетике и пластическом решении пространства, в соотношении масштабов и пропорций, фигуры портретируемого и плоскости картины, в колористическом строе полотна. Поэтика Света, выраженная цветом и тоном, в древнерусской эстетике проявлялась через прозрачность и легкость формы, золотых фонов, линейности, невесомости фигур и предметов, лишенных материальности. Репрезентативность образа — в поэтике светоносной выразительности образа, в прозрачной чистоте и протяженности цвета (светозарности!).

Нравственное и духовное нераздельно: покой и созерцание открывают высший смысл Бытия. Поэтому предметность, вещественность есть только иллюзия, подлинное скрыто от глаз. Его необходимо созерцать, вглядываясь сквозь поверхностную форму предмета. Перспектива не является категорией времени. Ракурс упрощен, статика подчеркнута композицией, отсюда повторяемость фигур, жестов, поз. Время получает значение Вечности. Оно бесконечно и не имеет физических точек отсчета (таковы пластические принципы и законы живописных композиций этого периода).

Подобная целостность характерна для Пушкинской эпохи, когда само понимание эстетического и духовного остается органичным и неразрывным. В этот период русская живопись во многих точках развития совпадает с немецким романтизмом. Ему столь же свойственны тяготение к созерцанию и уединенности частной жизни.

В лекциях по эстетике «О происхождении поэзии, называемой романтической» Н. Надеждин (1829 год) определил сущность романтизма как представление того, что происходит внутри творящего гения: «Таким образом, задачу её (поэзии) составляют положения внутреннего духа, или приливы и отливы внутренней человеческой жизни... Высочайший первообраз, изящество, привлекавший к себе и очаровывавший сердце человеческое, дух классический отыскивал не далее природы вещественной, но природа вещественная, при всей своей беспредельности, не превышает приемлемости сердца человеческого и легко им исчерпывается». Примечательно, что Надеждин отмечает преемственность главного в искусстве — души и сердца, т.е. того, что, по его мнению, является важнейшим и что близко русскому миропониманию. Не натура (первообраз), не вещественный мир, а метафизический, выражающий духовную связь мира, в том числе и вещественного. Именно в духовных основах близка оказалась русским умам немецкая идеалистическая философия. Она всколыхнула интеллектуальную Россию, дала толчок бурному развитию литературы и подтолкнула теоретическую мысль, что сказалось и на развитии живописи.

За открытием и выразительностью индивидуального образа в портрете 20-30-х годов, где частное бытование человека акцентировано малым, ограничивающим движением в пространстве действием, следует открытие интерьера. Интерьерный жанр активизирует и подчеркивает принадлежность человека «своему», частному миру. Окно и зеркало — семантические знаки этого метафизического пространства, выход в «иное» (другое), но подчеркивающее обязательное присутствие «меня» в этом мире.

В 20-30-е годы большое место в формировании частной жизни занимал театр. Ограниченное пространство сцены, расстановка фигур, где обязательно выдерживалась аллегорическая концепция «правое» и «левое», обязывала к строгой уравновешенности композиции: к выразительности жеста и силуэта. Влияние театра сказывается и в интерьерном жанре, который практически развился из театрально-декорационного искусства позднего классицизма. Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага, а также архитекторов Кваренги,

¹ «Отсутствие автопортрета в XVIII веке в России можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, немалую роль играла сословная традиция, сложившаяся в то время. Мы редко встречаем «на высшем портретном уровне» портреты представителей низших сословий (...) Истинное самосознание личности приносит XIX век: Кипренский стоит здесь у истоков. Романтизму «до срока» помогает родиться тот настоятельный путь к самосознанию человеческой личности, который в России пролегал из-за особой исторической ситуации через XVIII век к началу XIX (...) Правда, и во Франции в романтическое время удельный вес автопортрета увеличился, что естественно связано с романтической концепцией творчества. Но в России эта разница чрезвычайно велика, здесь речь идет не об изменении места автопортрета, а о его рождении, расцвете, небывалом взлете» (Сарабянов Д.В. О национальных особенностях романтизма в русской живописи начала XIX века // Советское искусствознание 73. М., 1974. С. 153).

Воронихина повлияло и на композиционный принцип построения «комнатного жанра», и на его световую эстетику.

Вместе с Гонзага в русскую художественную и живописную культуру проникло искусство венецианских художников, поклонником которых был Гонзага: блестящих мастеров видового и архитектурного пейзажа Каналетто и Франческо Гварди.

В России искусство декорации отставало от архитектуры. Зрители привыкли видеть в театре феерический вымысел, и Гонзага приходилось с этим считаться, но при этом он не поступался своей эстетической программой, всегда страстно отстаивая гармоничные идеалы классицизма. «Незачем убеждать меня, что человеческая мудрость – дело разума, что руководить нами должен разум, а не чувства, способное опаснейшим образом увлекать нас и нам вредить», – утверждал Гонзага в своем «Эстетическом сочинении» в главе о чувствительности.

Современники видели в декорациях Гонзага творения чудесного художника-виртуоза и ценили в нем не только огромную художественную культуру, но глубоко правдивый образ. Позднее у него многому научился А.Венецианов. В одном из писем он делился своими впечатлениями о том, что увидел в картине Гранэ: «Изображение предметов неподобное, или точное только, а живое; не писанные с натуры, а изображавшие самую натуру». Далее он добавлял: «...увидел то, чем нас очаровал в декорациях великий художник Гонзага». В русский интерьерный жанр перешла не только эстетика, но и пространственный принцип театральной сцены: длина (горизонталь), вертикаль и глубина перспективы, освещение и построение планов. Интерьерный жанр сохранился «сценографически» почти без изменений (мизансцена и замкнутое пространство, внутри которого разворачивается действие, ситуация или мотив – сюжет) на протяжении всего XIX века.

«Особая атмосфера интерьера, – пишет Э.Я. Логвинская, – его одухотворенность – это одухотворенность мира в поэтическом восприятии, и она не нуждалась в доказательствах, специально акцентированных событиями. Именно поэтому для художника внести в интерьер осмысленность не значит внести в него сюжет, а значит увидеть в нем и передать те всеобщие законы гармонии, которые придают всему самостоятельную ценность».

Вот как описывает атмосферу дворянской усадьбы К.Батюшков: «В шестидесяти верстах от города, на конце густого соснового леса, которого спокойствия ничто не может нарушить, стоит большой господский дом, архитектуры изрядной. К нему примыкает озеро, усеянное островами. Вдали синее колокольня уездного городка и несколько деревень. Кажется, что все было пожертвовано тишине сей мирной обители. (...) Здесь все посвящено лени, все питает ее, все приглашает ко сну: под каждым старинным деревом дерновая скамья; в каждой беседке канапе, или постель с большими занавесами и всеми предосторожностями от комаров и мошек; а на дверях надпись. (...)

Сядь, милый гость! здесь на пуховом

Диване мягком, отдохни;

В сем тонком пологу, перловом

И в зеркалах вокруг, усни;...

Ни крик петухов, ни стук топора, ни топот, ни конское ржание – ничто не нарушает глубокого молчания. (...) Сия тишина бывает прервана или очарована роговой музыкою, которая при закате солнца провожает умирающий день и нежными сладостными и протяженными звуками приготовляет сладкое усыпление и веселые мечты хозяину поместья». Литературный образ неги, покоя и тишины как в природе, так и в быту частной жизни звучит как программа для пейзажного жанра и интерьерной картины того времени, заставляя вспомнить замечательные полотна русских художников 30-40-х годов.

Единство жизни поколений (жизни людей), как круг бытия, в эстетике классицизма определялось единством места, прикрепленностью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени. Жизнь в идиллии определяется строгой ограниченностью реальностей, которые сближены в тесном мирке. Идиллия не знает быта, но именно в идиллии проблема времени достигает философского сознания. Время идиллической жизни противопоставляется суетному и раздробленному времени хаоса. Именно такую гармонию бытия и выражают «пасторальные» работы А.Венецианова. Здесь главное – это мотив созерцания. Собственно, идиллия Венецианова и Сороки является достаточно убедительным образом, выражающим эстетику мирозозерцания, где тишина и мистическая погруженность в безмолвие выявляют архетипы русского религиозного мироощущения.

В эстетических принципах живописной школы Венецианова преобладает метафизический взгляд на Бытие. Свет – важнейший источник, где природа переходит в категорию духовного. Идеальный мир Венецианова – божественный Свет, мир, где торжествует Гармония. Перспектива не является категорией времени. Время получает значение Вечности. Оно бесконечно и не имеет физических точек отсчета (таковы пластические принципы и законы живописных композиций этого периода).

Интерьер составляет пространство личное, частное, поэтому закономерно, что за открытием индивидуального в человеке следует открытие его частного бытования. Интересно, что в интерьерном жанре 30-40-х

годов интимное пространство подчеркивается такими важными компонентами образа, как окно и зеркало. Это символический выход в «иное» пространство, «не мое», но где «мое Я» косвенно присутствует или отражается. Семантика «отражения» тонко и новаторски (впервые в русской живописи) выражена в натюрморте «Отражение в зеркале» (1840-е годы) Г.Сороки(?)². Во внутреннем пространстве «зазеркалья» проявляется не только внутренний мир человека, но и предметный, что крайне важно для понимания эстетической образности натюрморта. Игольница, шкатулка, оставленное на подзеркальнике шитье – не просто свидетели бытия, но часть этого бытия, свидетели «частной жизни». Двойное пространство – «реальное и отраженное» – создает удивительное ощущение естественности «круга жизни». В натюрморте рама зеркала тождественна раме картинной плоскости. Поэтому за пределами рамы пространство не мыслится, концентрируясь внутри изображения: в зеркале. Движение ограничено взглядом малой глубины пространства – изображение – отражение. Мы видим двух беседующих женщин, молодую и старую (согласно Г.Поспелову, аллегория: молодость и старость). Цикличность бытия заданна и оставляет эмоциональное ощущение покоя и равновесия. Свет в композиции Сороки создает особое мистическое состояние гармонии, подчеркивая одухотворенность и естественность, заключающая в себе некий «метафизический» смысл.

Способность художников этого периода проникаться философскими и религиозными идеалами позволяла им улавливать духовную субстанцию не в себе, а в мире. Подобное прикосновение к вечности сближает эстетику мироощущения русских художников с близким им духовно итальянским ренессансом раннего периода и с французским классицизмом XVII века. У русских художников погруженность в созерцание и тишину связана, прежде всего, с целостным мироощущением, основа которого – естественность и покой. Светоносность русской живописи – в органичном, почти религиозном слиянии человека и природы, которое выражается в мотиве благодати, где свет равен состоянию духовного просветления. С самого начала XIX века эта линия развития эстетического воссоединения с божественным мирозданием утверждает глубоко укорененные религиозные архетипы и мифологемы, которые прослеживаются в течение всего столетия. Образ и подобие соотносятся между собой как потенциальность и актуальность, поскольку подлинный исток «софийности» сокрыт в непосредственном переживании непреходящей красоты, которая не подлежит никакой рационализации и дисгармонии.

На почве этого чувства «Красоты Божественной» постепенно вырастает цельное «софийное» мироощущение. Оно близко художественному, поэтическому, мистическому видению мира. Способность русского живописца тонко чувствовать природу, соответственно, выражается в его чуткости к искусству и неразрывно переплетается с религиозным мотивом радования и умиления. В этом эстетическом настрое сокрыты духовные традиции мистического богословия и глубинные интуиции творчества³. Традиции мистического духовного просветления (Фаворского Света) и составляют антологический аспект образа в русской живописи. В единстве Слова – Образа происходит слияние души и духа в религиозном созерцании красоты, где Образ всегда обращен к Первообразу и выявляется в особом значении и статусе двух основополагающих жанров русской живописи: портрете и пейзаже.

Вместе с тем одновременное существование таких противоположных стилей, как классицизм и романтизм, свидетельствует о противоборствующих стилистических тенденциях русской живописи на протяжении всей первой половины XIX века. Именно это противостояние способствовало широте пластических устремлений русских художников XIX века, которое и подготовило появление такой вершины русской живописи, какой является А.Иванов. Вся эволюция русской живописи первой половины XIX века в дуалистичности, как стилевой, так и мировоззренческой, стимулировала появление основных тенденций второй половины XIX века. Тенденции эти обозначились уже в творчестве А.Иванова и П.Федотова.

Именно в творчестве А.Иванова закладываются философские и пластические элементы будущего «русского стиля». 40-50-е годы обозначили поворот в системе художественного мышления, наметив два пути развития, один из которых был возможен вслед за А.Ивановым, но, практически, не осуществился. Второй путь – к развитию жанровой живописи – определен творчеством П.Федотова, но это путь ухода от традиционного мироощущения, ибо здесь пролегает разрыв между Образом и Словом. Свет более не является источником мистического слияния человека с Богом, а обретает более экспрессивное и чувственное звучание и, скорее, выражает трагический разлом между Божественной гармонией мира и человеком. Там, где

² Тема отражения в эпоху романтизма символически раскрывается в двух направлениях: в наивно реалистическом, трехмерном виде, и в виде одухотворенном, двухмерном. «Для романтиков отражение – более высокая одухотворенность. В этом смысле отражение для них подлиннее, чем отражаемое. Н.Берковский считает, что романтики более склонны к двухмерному стилю. Именно поэтому идея хаоса питала романтическую мысль. Темный хаос ранних романтиков рождает светлые миры: хаос рождает и свет и красоту. У поздних романтиков все отнимает. Для эпохи русского романтизма, дар поэтического и философского мировидения, проявляется в способности внести вечное в однажды явившееся. В качестве примера такой органичности можно назвать в поэзии Тютчева, а в живописи Венецианова и Сороку. Высокая одухотворенность поэтического образа в «Натюрморте с зеркалом» Сороки как раз в способности соединения двух миров: метафизического и реального через эстетику света, как носителя высшей божественной гармонии и благодати.

³ Согласно мистическому богословию причастность души Божественной энергии и означает выражение «частичка Божества». В одной из своих «Бесед» св. Григорий Богослов указывает на приобщение к Божеству, говоря о «трех светах», из которых: «первый – Бог, «Свет высочайший, неприступный, неизреченный»; второй – ангелы, «некая струя» или соучастие Первому Свету; третий свет – это человек, называемый тоже светом, ибо дух его озарен «Первообразным Светом», который есть Бог» (Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991. С.171).

исчезает духовный Свет, появляются печаль и одиночество. Экспрессивность искусственной освещенности в драматичном полотне П.Федотова «Анкор, еще анкор...» (1852) задает образу не свойственную ранее трагичность, свет материализуется и овеществляется, но при этом сохраняет символическую образность. В живописи 40-х – 50-х годов свет как сакральный смысл бытия постепенно начинает трансформироваться в более чувственный образ, раскрывающий не столько духовный, сколько психологический аспект заданной темы. Очень интересно динамика светового образа развивается в работах П. Федотова, который, с одной стороны, продолжает интерьерные мотивы в своих сюжетных композициях, а с другой - разрушает их изначальную духовно-образную концепцию. В замкнутых комнатных пространствах его картин свет, скользящий из дверных проемов, едва ощутим. Мерцание и всполохи ещё более стесняют пространство бытийного мира. В душности комнат «Свет умирает», остается только физическая плоть «пустого», никчемного человека.

Драматизм в поздних картинах П. Федотова заключен в столкновении света – тени; так беспокойные отблески искусственного освещения сгущают тягостную атмосферу сжатого пространства в «Анкор, ещё анкор». Лицо молодого человека погружено в тень. Молчание, а не тишина (созерцание) властвует в тягостной статике ограниченного физически интерьера. Окно – как маленькая искра надежды, но оно упирается в точно такой же «барьер» - окно за окном, за который невозможно выбраться. Почти зеркальное отражение: «инобытие» выбрасывает героя назад, к бессмысленному «не-Деянию», к духовной смерти. «Анкор, ещё анкор...» - одно из самых трагических произведений русской живописи, своего рода предостережение поколению нигилизма, поколению, склонному отречься от духовной традиции во имя поглощающего сознание идейного максимализма. Первая половина XIX века заканчивается двумя знаковыми именами: А.Иванов, П.Федотов. С поздних работ П.Федотова в русском искусстве начинается поиск психологической образности, где свет обретает не столько духовное выражение, сколько воплощает состояние беспокойства или документальной объективности – таковы тенденции русской жанровой живописи 60-70 годов XIX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алленов М. Образ пространства в живописи «a la natura»; к вопросу о природе венециановского жанризма / М. Алленов // Советское искусствознание '83. Вып.1(18). - М., 1984.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. - СПб., 2000.
3. Бенуа А. Возникновение мира искусства / А. Бенуа. - Л., 1928.
4. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. - Л., 1973.
5. Венецианов А. Статьи. Письма. Современники о художнике / А. Венецианов. - М., 1980.
6. Греч Н. Записки о моей жизни / Н. Греч. - М., 1990
7. Иванов А. В письмах, документах, воспоминаниях /сост. И.А.Виноградов / А. Иванов. - М., 2001.
8. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Д.В. Сарабьянов. - М., 1998.
9. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века. Среди европейских школ / Д.В. Сарабьянов. - М., 1980.
10. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. - М.: Академический Проект, 2001.
11. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России / В.С. Турчин. - М., 1981.
12. Флоренский П. История и философия искусства / П. Флоренский. - М., 2000.
13. Эфрос А. Два века русского искусства / А. Эфрос. - М., 1968.