

Лубенский В.И.

кандидат искусствоведения, профессор кафедры живописи, Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука

ФОРМА И ОБРАЗ В КАРТИНЕ «ОСВОБОЖДЕНИЕ Л.ТОЛСТОГО»

Аннотация. Рассматривается роль внешней формы в раскрытии психологического образа в картине, изображающей уход Л.Толстого из Ясной Поляны.

Ключевые слова: портрет-картина, идея-замысел, изображение и выражение, образ, колорит.

Анотація. Лубенський В.І. Форма і образ в картині «Визволення Л. Толстого». Розглядається роль зовнішньої форми в розкритті психологічного образу в картині, яка показує Л.Толстого під час залишення Ясної Поляни.

Ключові слова: портрет-картина, ідея-задум, зображення і вираження, образ, колорит.

Annotation. Lubensky V.I. Form and character in the canvas "Liberation of Leo Tolstoi". Role of an external form in disclosing of a psychological character in the canvas reflecting leaving of Leo Tolstoi from Yasnaya Polyana is being considered there.

Keywords: portrait-canvas, Idea-conception, reflection and expression, character, coloring.

Постановка проблемы. Уход Л. Толстого из Ясной Поляны в 1910г. подробно рассказан в двухчасовом фильме А. Кончаловского «Последнее воскресенье» (2010г.). Изобразить это событие средствами живописи (на одном квадратном метре холста) оказалось задачей не из лёгких. Поэтому работа над портретом-картиной «Освобождение Л. Толстого» длилась более 35 лет, начиная с 1974 года (рис.1).

Основной материал.

Долгая октябрьская ночь. Лев Николаевич неожиданно проснулся от шороха в кабинете и увидел свет в едва приоткрытой двери. «Софья Андреевна ищет завещание», – сразу понял он. Сердце судорожно забилось, перехватило дыхание... «Уехать, немедленно уехать!» – принял он твёрдое решение. Дождавшись ухода жены, вызвал врача Д. Маковицкого, велел запрягать...

Так великий Толстой покинул дом, в котором прожил 82 года, и ушёл навсегда в свой последний прощальный путь: через несколько дней его не стало... [1]

Такова сюжетная подоснова портрета –картины. Передать драматизм события, войти в суть сложного образа Л. Толстого означало поднять огромный пласт знаний (перечесть все труды писателя и воспоминания о нём), изучить фотоматериалы и портреты художников, писавших Л. Толстого: И. Крамского, И. Репина, Н. Ге, М. Нестерова, Л. Пастернака, И. Похитонова и др. Всё это было сделано, но работа продвигалась с большим трудом.

Анализ материала и синтез образа.

Фигура Толстого – главное в картине. Его чувства и переживания можно было передать главным образом в лице, крупным планом, поэтому решение свелось к изображению поясной полуфигуры, занимающей почти всю высоту холста (100X80см).

Л. Толстой показан идущим на зрителя, динамика передана движением линий сюртука и рук, наклоном туловища и плеч, лицо при этом обращено строго на нас. Остальное пространство холста занимает пейзажный мотив: фрагмент Яснополянского дома, «дерево бедных», листва в правом углу, открытая дверь веранды, в ней свет от свечи и тёмный силуэт следящей за Толстым супруги...

В жизни было не так: жена узнала об уходе лишь на утро, причём последовала истерика и попытка утопиться в пруду... Но художник имеет право на вымысел: для выявления драматизма нужны были контрасты – огромная фигура Толстого и маленькая фигурка жены, холодный изумрудно-зелёный лунный свет и красно-охристый отблеск свечи.

Цветовой контраст цветов-антагонистов наиболее подходил для выражения конфликта. Поэтому сцена показана в лунную, а не в пасмурную октябрьскую ночь, как это было в действительности.

Протест, разочарование, душевная мука должны были обуревать Толстого в момент ухода. Для передачи всего этого нужен был контраст тёмного и светлого. На ярко освещённом лице писателя – контрастные тёмные тени в глазницах, на щеках и усах, вся левая сторона

головы – в глубокой тени. Напряжение – в кисти левой руки, обхватившей ремень пояса, посох в правой руке как бы вдальблывается в землю решительным движением. Вся поза и жесты Льва Николаевича говорят о неотвратимости и твёрдости принятого им решения: назад пути уже нет... Весь задний фон как бы отступает: уходит назад вся прошлая жизнь.

Когда мы смотрим портрет на расстоянии, лицо видится в общем, и в контрастах света и тени мы ощущаем лишь взволнованность и некоторое раздражение от неизбежности разрыва. При более близком расстоянии из глубины затенённых впадин мы видим глаза Льва Николаевича, полные сложных переживаний. Когда мы всматриваемся в его черты внимательнее, мы вдруг замечаем не только смятение, не только душевный надрыв, но и твёрдость во взгляде, несломленность воли сильного человека. Это ощущается также и в крепкой фигуре Толстого, широких плечах и уверенной твёрдой походке. Можно ли представить себе плачущего Толстого, подавленного и растерянного? Для нас он всегда есть и будет человеком несгибаемой воли и твёрдого характера, – таков он и должен быть на картине. Великого Толстого не смогла сломить мелодрама, разыгранная Софьей Андреевной вокруг завещания и дневников. Он был выше всего этого, но находится рядом с человеком, оскорбляющим его достоинство, он уже не мог. Это не бегство, не случайный поступок под влиянием эмоций, это осознанный, обдуманый и решительный шаг к разрыву с неприемлемой его душою реальностью. Уход Льва Николаевича из родного дома в 1910г. равнозначен броску юного Толстого в атаку под пули в Севастополе во время Крымской войны 1853-1856г.г. И в том и другом случае требовалось немалое мужество.

Всю сложную гамму чувств надо было выразить на лице Толстого. Как «внешними формами передать внутренний мир человека»? Иван Николаевич Крамской, чьи слова здесь приведены, писал Л. Толстого с натуры в 1873 году, и с присущей великому портретисту глубиной передал силу воли и могучий интеллект писателя. Это достигнуто благодаря присущему портретисту «чувству движущейся и волнующейся линии и формы»[2]. За внешними признаками скрываются знаки, указывающие нам на то или иное движение души. Художник языком формы рассказывает о человеке, а зритель по знакам этого языка «считывает» с изображения его душу. Как литературный язык состоит из букв, слов, предложений, так изобразительный язык имеет как средства выражения свой алфавит, свои образные знаки, обозначающие мысли, чувства, переживания.

А. Гильдебранд ещё в конце XIX века сделал попытку раскрыть «грамматику» образно-психологического языка искусства: «Так как мы стягиваем мускулы лба в гневе или в напряжении и собранную складку воспринимаем как выражение гнева или напряжения, то лоб, на котором эта складка «остаётся» и в спокойном состоянии, сохраняет выражение силы. Таким образом, некоторые формы

могут выражать внутренние процессы», а «художник достигает возможности закреплять и создавать типы форм, имеющих определённое выражение и пробуждающих в зрителе определённые телесные и душевные ощущения. Находим ли мы такой тип в природе, или его создаёт художник – это для нас безразлично: в обоих случаях он обладает для нас одинаковой реальностью» [3].

На лице Л. Толстого – глубокие лобные складки: поперечные, между бровями – знак напряжения и силы, продольные – знак глубокого раздумья и смятения, диагональные – знак душевной боли. Резкая носогубная складка на правой (от нас) щеке и опущенный книзу ус говорят о глубокой печали. Ясные, прямо смотрящие на зрителя глаза с бликами на зрачках свидетельствуют о решительности.

Когда картина впервые была показана в экспозиции на выставке в ноябре 2010г., можно было заметить, что зрители, останавливаясь перед портретом, долго вглядывались именно в лицо на картине. «Спасибо за портрет Л. Толстого. Вам удалось передать его душевную муку» – из записи в книге отзывов.

Если долго всматриваться в картину, то можно отметить изменчивость впечатления от выражения лица Л. Толстого: то он печален, то твёрд, то он страдает, то глядит решительно и даже жёстко. Секрет заключается в таких знаках «движущейся линии и формы»: бровь правого глаза (от нас) наклонена под большим углом к переносице, чем левая и от этого правый глаз печален. Левая же бровь расположена ближе к горизонтали, верхняя её линия несколько приподнята и изогнута вверх – это говорит о решительности и твёрдости. Этому же впечатлению способствует и изогнутая вверх линия левого уса (сравните с правым) – это знак бодрости духа. Когда глаз зрителя скользит по изображению портрета, он останавливает своё внимание поочерёдно то на одной, то на другой детали, считывая её содержание. Отсюда и переменчивость впечатления, которая показывает нам жизнь в картине не как однозначное застывшее мгновение, а в движении и многогранности художественного образа. Отсюда мы и ощущаем Л. Толстого на картине не только как человека, ставшего жертвой обстоятельств, но и как титана огромной нравственной силы, человека-борца, непримиримого и стойкого, не сломленного судьбой. Как это достигнуто, убедитесь сами: закройте на рис.2 одну половину лица рукой или листом бумаги и вы увидите: слева – один Толстой, справа – совсем иной по состоянию души. А в синтезе двух начал, при обозрении картины на расстоянии, это образ несгибаемого, высокой нравственной силы человека.

В психологической образности, выраженной «линией и формой» - главное достоинство всякого портретного изображения. Цвет, колорит только дополняют общее впечатление. Контраст красного и зелёного в картине заостряет трагический оттенок образности. Но примат лунного зелёного (красный занимает лишь малую часть картины), ослабленный оттенками фиолетового в тених, охристыми и

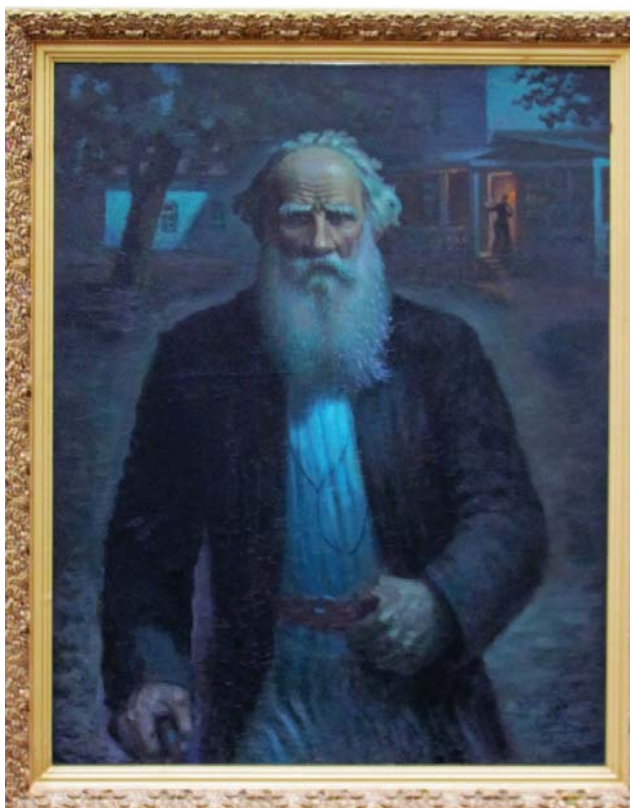


Рис. 1. В. Лубенский. Освобождение Л. Толстого.
х., м., 100x80 см. 1974-2010.

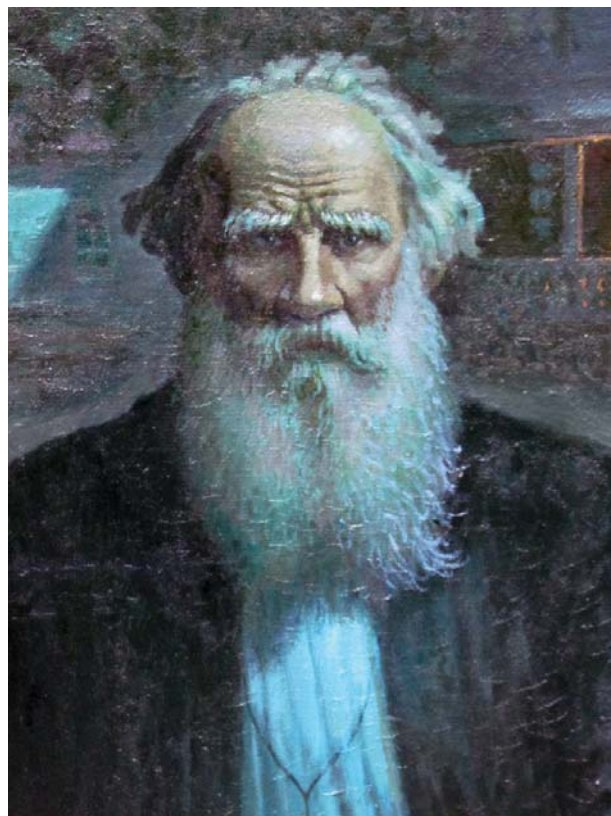


Рис. 2. В. Лубенский. Освобождение Л. Толстого.
Фрагмент

умбристыми лессировками головы и кистей рук, снижает звучание нот минорных в общем, построенном в тёмном тоне, колорите, привнося больше настроения умиротворённости, а не подавленности и безысходности. Л. Толстой освобождается от сковывающих его нравственных пут, он на пути к просветлению, очищению и свободе духа...

Заключение и вывод.

Итак, мы показали, на примере портрета Л. Толстого, как «внешними формами» можно «передать внутренние переживания человека». Проблема эта мало исследована, и работа портретиста в основном опирается на интуицию и метод «проб и ошибок». «Мы коснулись очень острой и сложной теоретической проблемы, связанной с процессом осуществления творческого замысла портретиста, решение которой – дело будущего»[5]. Нам представляется, что поиски художником «типов форм, имеющих определённое выражение» (А. Гильдебранд), и создание своеобразной «типологии» (классификации) таких типовых знаков-выражений для решения задач художественного образа были бы целесообразными. О необходимости типизации характеров говорил также и Л. Толстой в августе 1910г.: «В жизни какое разнообразие характеров! Сколько существует различных перемещений и сочетаний характерных черт! И вот некоторые из этих сочетаний – типические. К ним подходят все остальные...» [1, – 345с.]

Конечно, нельзя «алгеброй гармонию» создавать, но тем не менее такая «типология» оказала бы практическую помощь портретисту, без опасения навязать, как говорят некоторые оппоненты, «технологию» искусства, которая якобы убивает творчество. Ведь не является же тормозом для создания произведений музыки семь звуков-нот музыкальной октавы? Наличие таких «нот» у портретиста позволило бы создавать бесконечное число вариаций в выражении чувств, переживаний, движений сердца и души. По нашему мнению, создание такой «партитуры» портретного искусства является лишь вопросом времени.

Литература:

1. В. Булгаков. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. – М: Госиздат художественной литературы. 1957. – 420с.
2. С.Н. Гольдштейн. Иван Николаевич Крамской. – М: «Искусство». 1965. – 252с.
3. А. Гильдебранд. Проблема формы в изобразительном искусстве. – М: Мусагет. 1914. – 57с.
4. В.И. Лубенский. Методика художественного портрета. – Харків: Вісник ХДАДМ. №3.2010. – 101с.
5. Л.С. Зингер. Очерки теории и истории портрета. – М: Изобразительное искусство. 1986. – 88с.