

Л. Д. Райгородский

РИСУНКИ ГОВОРЯТ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Статья посвящена рисунку как самостоятельному виду изобразительного искусства. В ней рассматриваются избранные рисунки избранных мастеров рисунка — великого голландского художника Рембрандта «Старик», «Взгляд на Гелдерланд», «Крестьянский двор», «Большая Саския в постели» и русских художников Ф. А. Васильева «Сердюкова старая карбазина» и И. А. Ерменева «Нищие». Показано, что то, что может быть названо *условным изображением* отдельных деталей или предметов на рисунке, может не только обогатить композицию, но и уточнить или даже определить смысл произведения. Отмечается, что в Россию искусство рисунка пришло в XVIII веке в эпоху преобразований Петра Великого. Русские художники учились и овладевали этим искусством чаще всего самостоятельно, удивительно быстро и плодотворно. Их творчество значительно обогатило искусство рисунка и расширило его возможности. Библиогр. 2 назв. Ил. 9.

Ключевые слова: рисунок как вид искусства, рисунки Рембрандта, рисунки Ф. А. Васильева, рисунки И. А. Ерменева.

DRAWINGS SPEAK

L. D. Raigorodski

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article is dedicated to drawing as a separate kind of pictorial art. Viewed are selected drawings by selected masters of drawing — by a great Dutch artist Rembrandt “The Old Man”, “A Glimpse of Gelderland”, “A Peasant’s Yard”, “Sick Saskia in Bed” and by Russian artists: F. A. Vasylijev’s “Serdjukova staraya karbasina” (“Serdjukov’s Old Boat”) and I. A. Ermenev’s “Beggars”. It is shown that what may be called a *conventional representation* of some details and objects in a drawing is able not just to enrich the composition, but to specify or even define the meaning of the whole piece. It is remarked that the art of drawing came to Russia in the XVIII century, at the age of Peter the Great’s reforms. Russian artists in most cases studied and evolved their skills independently, but surprisingly rapidly and fruitfully. Their art significantly enriched the art of drawing and widened its possibilities. Refs 2. Figs 9.

Keywords: drawing as a kind of art, drawings by Rembrandt, drawings by F. A. Vasylijev, drawings by I. A. Ermenev.

Особым, самостоятельным видом изобразительного искусства рисунок стал в эпоху Возрождения. Из подготовительного, вспомогательного средства или инструмента живописи и скульптуры рисунок постепенно все сильнее и сильнее стал привлекать интерес художников как нечто самостоятельное, такое, в чем можно искренне и откровенно выразить свои непосредственные впечатления и чувства. Арсенал художественных средств, применяемых при исполнении рисунка, весьма скромнен, и потому художникам приходилось изыскивать особые, только искусству рисунка доступные приемы, чтобы усилить выразительность произведения и как можно более четко передать его смысл. Рисунок давал возможность смело экспериментировать, так как по своей сути был предметом интимного, камерного общения, которое было дано автору и к которому допускались лишь немногие посторонние. Большинство рисунков выполнялись художником для самого себя, а потому были самыми честными выразителями его настроений, его впечатлений и характера его внутреннего мира. Например, многие рисунки великого голландского художника Рембрандта Харменса ван Рейна (1606–1669) можно читать как страницы его днев-



Рис. 1. Рембрандт. «Старик»

ника, заполненные, однако, не словами, а линиями и штрихами, что делает их текст понятным и выразительным и дает нам возможность проникнуть в настроение и переживания художника.

В рисунках формировался особый индивидуальный почерк автора. Художниками создавались рисунки разного рода или характера и выполнялись различно. Движение руки, нажим, толщина линии зависели от того, для чего и в каком настроении рисует художник. Например, рисунок бытовой сцены мог по характеру исполнения и примененных приемов резко отличаться от рисунка пейзажа. И не всегда художник был одинаково удачлив в исполнении таких разных по своему характеру произведений. Универсальным в этом смысле талантом обладали немногие, например, Рембрандт.



Рис. 2. Рембрандт. «Старик».
Фрагмент

Рембрандт — один из самых тонких и глубоких психологов в истории искусства. С людьми, изображенными на портретах его работы, можно общаться. По выражению лица, по тому жесту рук, по морщинкам и складкам на лице и на кистях рук, которые запечатлел художник, можно почувствовать характер человека, его сегодняшнее настроение и даже проникнуть в отпечатавшийся на его облике жизненный опыт.

На рисунке Рембранта «Старик» (рис. 1) мы видим уставшего пожилого человека, который застыл в не очень удобной позе. Он о чем-то глубоко



Рис. 3. Рембрандт. «Взгляд на Гердерланд»

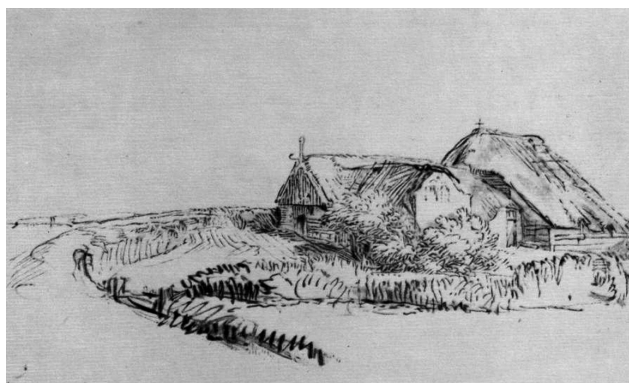


Рис. 4. Рембрандт. «Крестьянский двор»

задумался и в своих размышлениях глубоко ушел в себя. Обратим внимание на то, как Рембрант изобразил его голову и лицо (рис. 2).

Глаза опущены вниз, чтобы их взгляд не выхватывал какие-нибудь посторонние предметы и не отвлекал от размышлений. Лицо с высоким благородным лбом и голова умного человека выделяются на рисунке ярким светлым пятном. Они светятся озарениями внутреннего мира. Это свет богатой духовной жизни человека. Следует также обратить внимание на контраст между тем, как Рембрант изображает лицо и голову старика, и тем, как художник показывает его одежду. Старая поношенная одежда нарисована темной и испещрена сильными, резкими черточками и кривыми линиями. По бедному виду одежды старика мы догадываемся, что внешний материальный мир не был к нему щедрым. В рисунке высокая одухотворенность внутреннего мира человека противопоставлена грубой материальности мира внешнего. Глядя на этот рисунок, мы долгое и пристальное внимание уделяем именно лицу и мыслям задумавшегося человека, и сами задумываемся о жизни.

Выразительным средством рисунка является не цвет, а линия, вариации штриховки, светотень. Некоторые рисунки талантливых художников, чаще всего пейзаж-

ные, заслуженно называют *живописными рисунками*, такой силой материальной, пространственной и эмоциональной выразительностью они обладают. При взгляде на них у нас возникает даже впечатление красок и цвета.

В качестве примера приведем два рисунка Рембрандта «Взгляд на Гелдерланд» (рис. 3) и «Крестьянский двор» (рис. 4).

На рисунке «Взгляд на Гердерланд» перед нами открывается пространство огромного мира. Но основное внимание мы, подчиняясь художественным приемам автора, обращаем на то, что изображено на переднем плане. Широкими мазками размывки кистью Рембрандт показал крутой поворот дороги, который врезался в поверхность земли. Предметы второго плана изображены весьма условно, что согласуется с тем, что разглядеть их издалека нельзя. Главное, что мы получаем, глядя на данный рисунок, это *впечатление*, которое производит на нас пейзаж, где мы чувствуем его глубину, простор и дышим чистым и прохладным воздухом.

В своих пейзажных рисунках Рембрандт предвосхитил находки импрессионистов в технике передачи света, которые войдут в историю искусств через два столетия. Но в отличие от картин импрессионистов мир в рисунках Рембрандта более материален и более конкретен.

В рисунок «Крестьянский двор» мы «входим» нашим взглядом слева направо, видим далекий берег, детали которого просматриваются лишь в общих чертах. Взглядом мы подходим к крестьянским домам, которые нарисованы подробно, с большим вниманием к деталям и даже с симпатией. На переднем плане слева сильными и толстыми штрихами показана растущая трава или просто какая-то зелень. Эта условность не нарушает реализма и целостности в изображении пейзажа. Мощ-



Рис. 5. Рембрандт. «Больная Саския в постели»

ные штрихи, которыми *обозначена* эта зелень, дополняют впечатление глубины пространства и организуют композицию. Какая именно трава здесь произрастает, по мнению автора рисунка, неважно, характером изображения просто констатируется то, что она здесь неукротимо растет. *Условным изображением* этой травы отмечается, как бы между прочим, только сам факт ее существования, но темная линия сочных штрихов обогащает живописность всего пейзажа. Если бы эта трава (или эти растения) были бы изображены тщательно и реалистично, то наше внимание рассеялось бы по всей поверхности рисунка, что противоречит желанию художника ненавязчиво сосредоточить внимание зрителя на крестьянских домах.

Условные изображения предметов зачастую играют очень большую роль даже в передаче смысла рисунка.

Прекрасным примером является рисунок Рембрандта «Больная Саския в по-

стели» (рис. 5). Саския была женой Рембрандта, которую он очень любил и которой посвятил множество рисунков.

Саския лежит в постели. Она приподняла голову, подперев ее сжатой в кулак кистью правой руки. Левая рука покоится на одеяле. Саския о чем-то размышляет. Поза, в которой она изображена, выражение ее лица и глаз, переданные легкими, но точными линиями, убедительно показывают ее состояние. Мы видим, что пик болезни уже миновал, и она выздоравливает, но для восстановления здоровья и сил Саскии требуются покой и тишина. Так вот покой Саскии нарушила посетительница, нарисованная справа, нарисованная рукой раздраженного или раздосадованного художника. Широкие грубые мазки кисти, которыми весьма условно изображена посетительница, так же грубы, как вторжение этой женщины в комнату больной. Рисунок Саскии и рисунок посетительницы столь различны, что в их контрасте они как бы противопоставлены друг другу. Женщина — лишнее и неуместное существо в комнате Саскии. Вероятно, она скоро встанет и уйдет. И мы быстро забудем о ней. Встретив эту женщину «на улице» или увидев на другом рисунке Рембрандта, мы не узнаем ее, потому что узнаваемым лицом художник посетительницу не наделил. Он показал не ее саму, а ее «вторжение». Женщина уйдет из комнаты Саскии и из нашей памяти навсегда, а вот Саскию мы запомним.

Противопоставление подробного, тщательного, деликатного рисунка главного предмета произведения грубому, «неряшливому», условному изображению, то есть нередко просто *обозначению* второстепенного или «лишнего» предмета, производит очень сильное впечатление. Такой художественный прием является очень выразительным, но требует высокого мастерства и чувства меры.

Условные изображения можно встретить на рисунке русского художника Федора Алексеевича Васильева (1660-е — 1737) «Сердюкова старая карбазина» (рис. 6)¹.

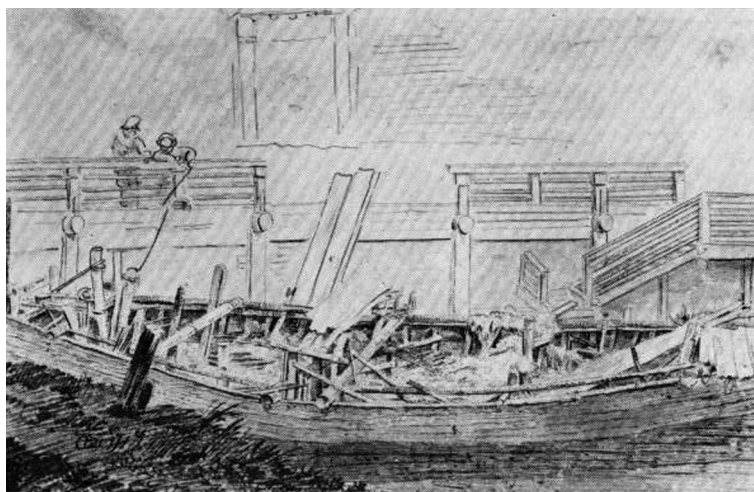


Рис. 6. Ф. А. Васильев. «Сердюкова старая карбазина»

¹ Карбазина — большая лодка. Сердюков — хозяин лодки.



Рис. 7. Ф. А. Васильев.
«Сердюкова старая карбазина». Фрагмент

Карбазина нарисована тщательно и подробно. При желании можно рассмотреть все ее детали. Глядя на лодку, мы совершенно уверены в том, что сравнительно недавно ею можно было пользоваться. Об этом говорит удобный лестничный спуск к лодке, изображенный справа. А слева нарисованы фигурки каких-то двух ребят, смотрящих на карбазину (рис. 7). Вот они-то изображены весьма условно. Их лица мы разглядеть не можем. Позы этих подростков и то, какими они нарисованы, создают лишь поверхностное впечатление.

Что о них сказано на рисунке и как это можно перевести на словесный язык? Это *какие-то мальчишки* — вот точный адекватный перевод рисунка. Однако сказать о них *мальчишки* нельзя, такой перевод не соответствовал бы характеру их условного, беглого изображения.

Мальчишки посмотрят на карбазину и уйдут. А карбазина останется еще на долгое время, останется разрушаться и гнить. Таким образом, неожиданно в *этом рисунке присутствует само время* и некая в нем динамика. Нам дано увидеть что-то краткое, преходящее, сиюминутное и нечто долгое и томительное.

Таким подспудным содержанием обогатили этот, казалось бы, простой рисунок творческая интуиция и талант художника, непринужденно запечатлевшего на бумаге то, что он увидел.

Техника, в которой выполнено изображение лодки на рисунке Васильева «Сердюкова старая карбазина», свидетельствует о высоком мастерстве автора.

Федор Андреевич Васильев был сыном станочного мастера Андрея Васильева, который кроме своих обычных занятий когда-то делал юному государю Петру Алексеевичу потешные пистолы. Вероятно, благодаря этому Федор Васильев получил возможность учиться у «царского живописца» Ивана Артемьевича Безмина (до 1686 года). А позже продолжил обучение у Петра Афанасьева — ученика Симона Ушакова — мастера поздней древнерусской иконописи. В 1702 году Васильев работал в Москве, где «будучи в Преображенском на капитанском дворе мастерства своего к корабельному рисованию делал книги, против немецкого образца, каковы вывозили из аглинской земли» и стал «жалованным живописцем». В 1705 году, как

вспоминал много лет спустя сам Васильев, «был в архитектуры достоин от его императорского величества» [1, с. 68, 69].

Заметим, что в России, которая в течение семисот лет писала только иконы, искусство рисунка носило весьма специфический характер. Знаменщиками именовались те, кто делали прориси для икон. Это искусство было традиционным, консервативным и далеким от того, что было освоено и бурно развивалось в Европе. И только в конце XVII века русские мастера обратились к изучению иностранного рисунка, прежде всего голландского. Большую роль здесь сыграло знакомство с библией Пискатора, которая содержала множество гравюр, выполненных по рисункам голландских и фламандских художников. Экземпляр этой библии принадлежал какое-то время Безмину и вероятно изучался его учениками. Но специального обучения европейской технике рисунка не было. И поэтому, когда мы говорим о Федоре Андреевиче Васильеве как о мастере рисунка, мы должны ценить и уважать в нем самоучку. Благодаря Петру Великому Россия пошла по новому пути и стала бурно развиваться. Иностранцы с удивлением отмечали: «быстрота, с какою русские выучиваются и навывают всякому делу, не поддается описанию» [2, с. 222]. «Выучивались и навывали всякому делу» русские люди очень часто самостоятельно, то есть были самоучками. Заметим, кстати, что и Михаил Иванович Сердюков (хозяин карбазины) был тоже самоучкой и стал выдающимся инженером-гидротехником.

Федор Андреевич Васильев стал первым русским художником, овладевшим современной ему европейской тонкой техникой рисунка. А та непринужденная свободная манера, условный изобразительный язык, которые он применял так естественно, стала осваиваться русскими художниками лишь столетие спустя.

Рисунок Васильева «Сердюкова старая карбазина» мы рассмотрели здесь после того, как познакомились с рисунками Рембрандта. А потому будет уместным заметить, что великий талант Рембрандта вырос на почве, которая на протяжении столетий удобрялась достижениями художников всех стран Европы, в то время как талант Васильева как мастера рисунка выращался и совершенствовался только им самим. Ф. А. Васильев — один из замечательных русских самородков, которыми была богата эпоха петровских преобразований. Поэтому Федора Андреевича Васильева можно назвать *Начальником русского рисунка*, вспоминая, что когда-то основным смыслом слова «начальник» было «основатель» или «начинатель».

Выше указывалось, что Васильев был и «в архитектуры достоин». И на этом поприще его выдающиеся разносторонние способности проявились также ярко и убедительно.

В 1718 году в Киево-Печерской лавре сгорел собор. Для строения новой колокольни

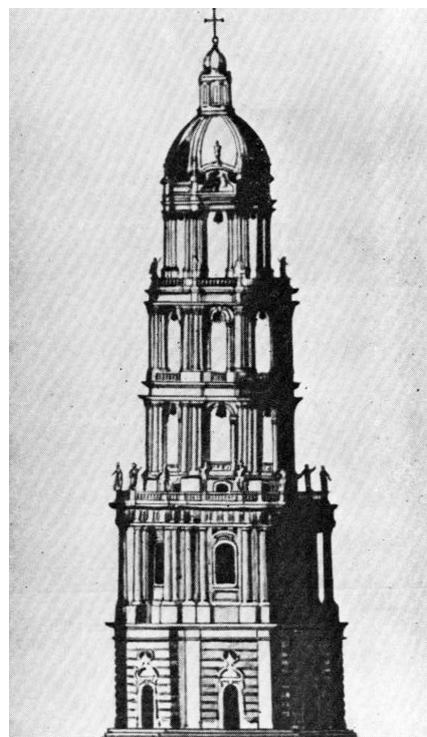


Рис. 8. Ф. А. Васильев. Проект колокольни Киево-Печерской лавры



Рис. 9. И. А. Ерменев. «Нищие»

стро и плодотворно развиваться. Оно обогатило мировую культуру произведениями, которые по уровню своего глубокого внимания к человеку, к его внутреннему миру, к его характеру, к тому, как влияет на его жизнь окружающая среда и общество, не имели аналогов в искусстве других стран.

Яркой иллюстрацией к сказанному могут послужить рисунки и акварели замечательного художника Ивана Алексеевича Ерменева (1746/9 — около 1800). Его биография известна с недостаточной полнотой. Он родился в семье придворного коноха. Примерно в 1754 году был взят в услуги Елизавете Петровне. Позже был среди мальчиков Павла (будущего императора). Уже в раннем возрасте проявил замечательные способности в рисовании. По рекомендации графа Шуваловаа был принят в Академию художеств. По желанию и при поддержке Павла I с 1775 года учился в Парижской королевской академии живописи и скульптуры.

Самой значительной работой художника стала серия акварелей «Нищие», которая была создана в конце 1760-х годов (рис. 9).

«Застылость» и неподвижность поз этих людей ошеломляет. Так художник показал всю безысходность и безнадежность бедственного положения нищей старухи и вероятно ее сына. Им некуда идти, их никто и нигде не ждет. Они в страшном жизненном тупике. Они обречены. Они живут лишь милостыней, жалкими подаваниями, которые они иногда получают от людей, беззаботно *проходящих мимо*. Ничего кроме этого в их жизни дано им не будет.

Рисунок И. А. Ерменева останавливает и приковывает наше внимание, *не позволяя нашему взгляду и нашим чувствам пройти мимо* двух глубоко несчастных

² К сожалению, Готфрид Шедель, строивший в 1731–1744 годы эту колокольню, несколько изменил проект.

Петром I в Киев был послан Ф. А. Васильев. И колокольня по проекту Васильева была возведена (рис. 8).

В этом проекте воплотился талант Ф. А. Васильева и как архитектора, и как художника и вызывает восхищение и уважение. «Проектный чертеж грандиозной пятиярусной колокольни, выполненный тушью <...>, демонстрирует превосходные качества архитектурной графики и совершенство композиционного и ордерного решения этого оригинального памятника» [1, с. 74]. Заметим, что такая архитектурная графика тоже была в России новшеством. Величественная дошедшая до нашего времени колокольня Киево-Печерской лавры представляет собой замечательный, выдающийся образец русской архитектуры XVIII века².

Светское изобразительное искусство, начало которому в России положили волевые решения Петра Великого, стало бы-

людей, и требует отнестись к ним со вниманием, с пониманием, сочувствием и состраданием как к людям, потерпевшим крушение в море человеческих отношений.

Мы ощущаем боль и глубокое переживание, с которыми Ерменев нарисовал этих людей. Посмотрите, говорит художник, до какого состояния может довести человека равнодушие общества.

В истории искусств мало, что можно сравнить с этим застывшим на рисунке Ерменева «Нищие» стоном отчаяния. В XVIII веке ни один русский художник еще даже и представить себе не мог возможность выбора такой темы.

Ерменев же был и первым художником, обратившимся к жизни людей самого низкого социального сословия — крестьян. Он создал рисунок и акварель «Крестьянский обед». И мы должны воздать должное чуткости этого человека, его честности и смелости. Только много десятков лет позже, в XIX веке в искусстве России возникнет и утвердится художественное направление критический реализм, работа в котором русские художники с беспощадной откровенностью смогут в своих картинах рассказывать о страданиях и тяжелой жизни простых людей.

В этой краткой статье мы обратились к творчеству трех известных художников и дали возможность читателю познакомиться с их избранными произведениями, пытаюсь показать, какие интересные художественные средства могут быть использованы в искусстве рисунка, и какой глубокий, подчас не очевидный смысл можно найти в рисунках талантливых мастеров.

Литература

1. Первые художники Петербурга: Федор Васильев, Григорий Мусикийский, Алексей Zubov, Иван Никитин, Андрей Матвеев / сост. В. Г. Андреева. Л.: Лениздат, 1984. 271 с.

2. Юст Юль. Записки Юста Юля, датского посла при Петре Великом (1709–1711) / примеч. Г. Л. Грове; пер. с дат. и предисл. Ю. Н. Щербачева. М.: Университетская типография, 1900. 599 с.

Статья поступила в редакцию 8 декабря 2013 г.

Контактная информация

Райгородский Леонид Дмитриевич — профессор; raigor-spb@mail.ru

Raigorodski Leonid D. — Professor; raigor-spb@mail.ru