**Соответствие формы художественного произведения его содержанию**

Смирнов В. Л.



**О роли деталей**

В современном обществе широко распространено ложное мнение, что не может быть однозначного понимания художественного произведения, что произведение искусства допускает различные толкования, что каждая эпоха и даже каждый человек может интерпретировать художественное произведение по-своему.

Одна из важнейших задач данной публикации — показать, что великие произведения искусства допускают только одно единственное верное толкование, соответствующее замыслу художника. Вот что пишет по этому поводу немецкий искусствовед Ганс Зедльмайр:

"Убеждение в том, что существует одно и только одно верное понимание художественного произведения, важно не только для истории искусства как науки. Оно чрезвычайно важно и для нашего современного отношения к искусству вообще. Ибо только такой подход может "оградить нас от погружения в сумятицу и хаос (В. Фуртвенглер)." 1

"Весь прогресс современной истории искусства в области интерпретации основан на том обстоятельстве, что существует одна и только одна верная интерпретация. Это можно показать с предельной отчётливостью на примере интерпретаций отдельных произведений" 2.

Если зритель, читатель даёт толкование, выделяющее только одну, пусть даже действительно присутствующую в произведении сторону содержания, то это не означает, что нет объективного содержания, единственно соответствующего замыслу автора.

Рассмотрим, например, картину А. Маньяско "Вакханалия" из Московского ГМИИ им. Пушкина. Если сосредоточить внимание только на изображении непосредственно вакханалии, то можно заключить, что художник хотел выразить своё отрицательное отношение к пьянству, разгулу, низким страстям.

Об этом свидетельствует непристойное поведение персонажей картины; некоторые из них сознательно изображены художником без лиц. Это знак утраты человеческих черт. Среди участников вакханалии — козлоногие сатиры (символы низких страстей), собаки (символы бесстыдства).

Такая интерпретация возможна, но поверхностна, не соответствует всей полноте замысла художника. Однако, если рассмотреть все детали картины в единстве, раскрывается подлинный замысел художника.

Необходимо обратить внимание на то, что действие происходит на фоне руин величественных древнеримских сооружений. И эти руины, и вакханалия на их фоне вместе выявляют более глубокую мысль художника. Изображён не просто языческий праздник в честь бога Вакха, а образ жизни древнеримского общества, погрязшего в пороках и разврате и представлявшего сплошную вакханалию. Этот образ жизни и привёл римскую империю к разрушению и гибели.

Более обобщённо смысл картины можно выразить так: падение нравов приводит любую страну к разрухе.

При этом художник имел в виду и Италию первой трети XVIII века. На территории Италии прошла разрушительная война за испанское наследство, карта Италии неоднократно перекраивалась, завоеватели (испанцы, австрийцы) устанавливали непосильные налоги, промышленность и сельское хозяйство пришли в упадок. Несмотря на это, аристократия жила в роскоши, тратила огромные средства на празднества и развлечения. Италия была наводнена толпами нищих и бродяг, промышлявших попрошайничеством и грабежом.

О необходимости рассматривать все компоненты картины в целом пишет и Ганс Зедльмайр:

"Пока в первую очередь рассматриваются детали сами по себе, изолированно, они предоставляют полный простор так называемому индивидуальному подходу интерпретаторов. Вижу ли я это место так или иначе, воспринимаю ли эту тему более "лирической" или "героической", более приподнято-вдохновенной или более логически основательной, в действительности это всего лишь вопрос вкуса, и нет такой инстанции, которая могла бы решить его. Однако совсем другое дело, когда детали рассматриваются в единстве с тем целым, которому они принадлежат, когда мы воспринимаем тот мир, в котором художник поместил отдельные свои мотивы и темы. Если обратить свой взор на эти связи, где одно поддерживает и обуславливает собой другое, то внутреннему оку созерцающего начнёт, наконец, всё более и более открываться "видение" того целого, которое изначально вело за собой художника. Тогда, и только тогда все детали получают вдруг единственно подобающее им место, надлежащую функцию внутри целого…"3

Внимание к деталям обязательно, если вы стремитесь понять идейный замысел автора, проникнуть в мир его мыслей, чувств, переживаний и настроений.

Вообще любому, кто всерьёз увлекается искусством, надо знать, что в хорошем произведении нет ничего лишнего, всякая деталь художником обдумана (как и писателем, и поэтом в их творениях), поставлена на место, всё передумано много-много раз, так что каждая деталь имеет своё значение.

Следующие слова Л. Н. Толстого очень хорошо объясняют значение каждой детали в истинно художественном произведении:

"Никакой мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, потому что иногда какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. И пуговицу непременно надо изобразить. Но надо, чтобы и все усилия, и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела и не отвлекали внимание от главного и важного к частностям и пустякам".

И хотя Л. Н. Толстой в данном случае говорит о произведениях литературных, его суждение относится и к живописи, и к любому другому виду художественного творчества: тщательно обдумывает роль и место каждой детали в создаваемом произведении и писатель, и художник, и скульптор, и композитор.

Триптих Г. М. Коржева "Коммунисты" очень наглядно показывает значение деталей для понимания замысла художника. Центральная часть триптиха посвящена событиям 1905 года и называется "Поднимающий знамя". На горизонтальном холсте большого формата (156 х 290 см.) изображён всего лишь один человек, но композиция картины выстроена так, что благодаря одним только деталям с исчерпывающей полнотой выражает взгляд марксистов на события 1905 года.

Детали указывают, что изображённое на картине событие происходит в одном из крупных промышленных городов России. Об этом свидетельствуют и люк канализационной системы, и скрещивание трамвайных путей, и мощённый булыжником перекрёсток улиц (или же участок площади), и, наконец, герой картины — рабочий, представитель пролетариата.

Именно детали объясняют и то, какое событие изображено на картине. Уроненное знамя; тела убитых, сильно срезанные рамой холста (тело знаменосца внизу и рабочего, чьи ноги видны у верхнего края холста); гневно угрожающее выражение лица главного героя — всё это указывает на то, что изображено столкновение демонстрантов с жандармами, которые открыли стрельбу, разгоняя демонстрацию. Толпы демонстрантов мы не видим, но особый композиционный приём, а именно: срезанные рамой фигуры убитых, чьи тела находятся за пределами картины, и уходящие туда же, за пределы картины, рельсы — расширяет изображённое пространство и понуждает наше воображение полнее восстановить недостающее.

Однако главную идею картины выражает поднимающий знамя рабочий. Он изображён в переходный момент: готовится встать с колен, но ещё не встал; готов поднять знамя, но ещё не поднял. И такое состояние рабочего выражает идею картины. Стоять на коленях перед кем-либо, кроме Бога во время молитвы, значит быть униженным и угнетённым. В древние времена провинившихся детей в наказание ставили на колени. Крепостные крестьяне, стоя на коленях, молили своих господ о милостях. Угнетённое состояние пролетария обозначено и форматом картины. Горизонтально вытянутый холст производит впечатление пресса, давящего на рабочего и не позволяющего ему выпрямиться, встать с колен. А он как раз и собирается встать и сломать тесные рамки жизненных условий. Он готов к схватке: об этом говорят злой, твёрдый и беспощадный взгляд, стиснутые зубы, по русскому обычаю перед дракой засученные выше локтей рукава. В образе этого рабочего представлен собирательно, символически пролетариат как класс. Красное знамя, которое, как эстафету, из рук погибшего передового борца взял в свои руки рабочий, означает, что изображённая борьба идёт не только за экономические права, что осознаны политические цели борьбы.

Революция 1905 года была разгромлена правительством. Большевики во главе с Лениным объясняли поражение её тем, что рабочий класс был ещё недостаточно готов к борьбе и выступал без крестьян. Эта идея и выражена в переходном состоянии героя картины: он начал действовать, но ни одно его действие не доведено до конца.

Вторая часть триптиха называется "Интернационал", и мы видим тут изображение следующей стадии борьбы: это Октябрьская революция и гражданская война.

Опять предельно проста, строга и очень хорошо продумана композиция картины со строго отобранными "говорящими" деталями. Действующих лиц уже двое: солдат и рабочий, стоящие плотно спиной друг к другу и составляющие неразделимое единство.

Появление солдата в картине означает, что к рабочему классу присоединились в борьбе крестьяне и армия, которая и была в России из крестьян, составляющих почти всё население страны. А убитый матрос, изображённый в правом верхнем углу картины, указывает, что и флот примкнул к революции.

Оба героя картины представлены во весь рост. Перед нами убеждённые, осознавшие идеал революции бойцы, уже давно поднявшиеся с колен и разогнувшие "согбенные спины", как пелось об этом в "Дубинушке". Исполнение "Интернационала" трубачом указывает на всемирный размах революции; как писал М. Светлов:

Чтоб землю в Гренаде

Крестьянам отдать.

Знаменосец — рабочий, так как борьбу возглавляет именно рабочий класс. На знамени чётко видно слово дивизия. И это воинское дивизионное знамя в руках рабочего, и стоящий лицом к зрителю солдат-трубач с пятиконечной звездой на фуражке означают, что борьба не стихийна, что восставший народ организован в воинские соединения, а значит, событиями руководят и они развиваются по намеченному плану. Наконец, раскалённая земля и гильзы под ногами героев картины, вид их самих и их поведение, павшие вокруг них бойцы — всё свидетельствует о беспредельной напряжённости и жестокости борьбы до победного конца.

Название заключительной части триптиха — "Гомер (Рабочая студия)". На этой картине художник представил нам красноармейца, который сразу по окончании гражданской войны (он ещё носит военную форму) в рабочей художественной студии лепит бюст Гомера по античному образцу.

Военное походное обмундирование героя логически, идейно связывает эту третью часть триптиха с двумя предыдущими, ставя последовательно героя картины в один ряд со знаменосцем, держащим знамя дивизии, и особенно с трубачом. Символический смысл носит его занятие в рабочей студии. Оно указывает, во имя чего шла жестокая борьба, во имя чего были жертвы, а именно: ради высвобождения творческой энергии народных масс. Поэтому недаром стоит в студии бюст Гомера: он воплощает творческий дух народа Древней Греции, так как считается, что этот слепой поэт-певец происходил из простого народа и был бродячим сказителем исторических народных преданий, позднее собранных воедино и составивших "Илиаду" и "Одиссею".

Судя по тому, что этот красноармеец в студии носит не гимнастёрку, а кожаную тужурку, он и в Красной Армии был не рядовым солдатом, а по-видимому, комиссаром, то есть идеологическим работником, или одним из "инженеров человеческих душ", как позднее назвал Сталин новую советскую творческую интеллигенцию, призванную по заданию партии формировать из трудящихся масс новую породу людей. И эта мысль выражена иносказательно в данной картине: вернувшийся с фронтов гражданской войны к мирной созидательной жизни комиссар-студиец лепит из бесформенной глины творческую личность.

Итак, Г. М. Коржев в своём талантливейшем триптихе на языке хорошо продуманных и умело отобранных деталей прославил коммунистическую идеологию, но это является, к сожалению, большим, хотя и единственным, недостатком триптиха. Ложная идея снижает интерес зрителей, читателей к художественному произведению, и тем самым ослабляется его эстетическое и нравственное влияние на общество. Но как бы ни менялось отношение общества к коммунистической идеологии, триптих Коржева "Коммунисты" навсегда останется одним из лучших достижений русской живописи второй половины XX века.

Надеюсь, разобранные картины убедительно доказывают, что в высокохудожественном произведении нет случайных, ничего не значащих предметов, деталей, что любая подробность, начиная с формата картины, служит выражению замысла художника.

Напомню, что говорил А. П. Чехов о недопустимости ненужных деталей: если, говорил он, при описании кабинета сказано, что на стене висело ружьё, то оно в определённый момент обязательно должно выстрелить. Иначе о нём незачем и упоминать.

Приведу ещё пример из литературы. Обратим внимание на выразительную деталь романа И. С. Тургенева "Отцы и дети". В самом начале романа есть такой эпизод.

Два друга, Аркадий Кирсанов и Евгений Базаров, по окончании Санкт-Петербургского университета приехали в Марьино — поместье Кирсановых. На ближайшей почтовой станции их встречал хозяин поместья и отец Аркадия Николай Петрович Кирсанов, которому после радостной встречи сын представил своего лучшего друга. Когда поехали дальше в Марьино, Аркадий, оставив друга одного в той карете, в которой они приехали, сам пересел в карету отца. Так и ехали до Марьина: отец и сын в одной карете, радостно взволнованные долгожданной встречей, а Базаров одиноко — в другой.

Всё так естественно в этой сцене встречи героев и их пересаживания, что только при обдумывании романа с его повторным перечитыванием становится ясен символический смысл эпизода: он в самом начале действия по замыслу автора предопределяет конец романа, его развязку. Ведь развитие событий в романе постоянно показывает нам, как неизменно расходятся друзья во взглядах на жизнь и как Аркадий, духовно удаляясь от друга, сближается с отцом, становясь наконец образованным помещиком, а оставшийся одиноким Базаров, заразившись, умирает. Словом, развитие событий в романе показывает, как Аркадий по ходу действия неуклонно пересаживается в "карету" отца, оставляя друга. "Ружьё", появившееся в начале романа, выстрелило.

Таким образом, все элементы формы художественного произведения служат выражению мыслей автора, создают задуманное автором воздействие на зрителя, читателя, слушателя.

**Примечания:**

1. Ганс Зедльмайр. "Искусство и истина: Теория и метод истории искусства". Издатель Андрей Наследников. Перевод с немецкого Ю.Н. Попова. Послесловие В.В. Бибихина. — СПб.: Ахiома, 2000 (Классика искусствознания). Стр. 155.

2. Ганс Зедльмайр. "Искусство и истина: Теория и метод истории искусства". Издатель Андрей Наследников. Перевод с немецкого Ю.Н. Попова. Послесловие В.В. Бибихина. — СПб.: Ахiома, 2000 (Классика искусствознания). Стр. 158.

3. Ганс Зедльмайр. "Искусство и истина: Теория и метод истории искусства". Издатель Андрей Наследников. Перевод с немецкого Ю. Н. Попова. Послесловие В. В. Бибихина. — СПб.: Ахiома, 2000 (Классика искусствознания). Стр. 156.