

## Описание произведения искусства

Описание произведения включает содержательный элемент: вы должны ответить на вопрос «Что изображено на этой интересной картинке?», «...в этом скульптурном произведении?» и т. д. На начальном этапе сюжет, как правило, определяют по названию вещи. Со временем же вы изучите иконографию, по крайней мере, настолько, чтобы сразу опознавать — прочитывать наиболее распространенные в мировом искусстве сюжеты. И, кстати, сопоставление произведений, написанных разными художниками на один и тот же сюжет, — один из самых интересных видов работы и наиболее богатых источников информации.

В разных видах искусства описание произведения имеет свою специфику.

### Что рассматривается (в живописи):

#### Определение базовых параметров произведения:

автор, дата создания, размер картины, формат картины: вытянутый по горизонтали или вертикали прямоугольник (возможно, со скруглённым завершением), квадрат, круг (тондо), овал. Техника (темпера, масло, акварель и т.д.) и на какой основе (дерево, холст и т.д.) выполнена картина и др.

#### Средства художественной выразительности:

- художественное пространство,
- композиция,
- колорит,
- ритм,
- характер красочного мазка.

#### Материалы и техники живописи:

- масло,
- темпера,
- гуашь,
- акварель,
- смешанная техника и др.

#### Живопись станковая и монументальная. Разновидности монументальной живописи:

- фреска,
- мозаика,

- витраж и др.

### Жанры живописи:

- портрет,
- пейзаж,
- бытовой жанр,
- натюрморт,
- анималистика,
- исторический и др.

### Пример описания



*Алексей Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Холст, масло. 62 × 48,5 см.  
Государственная  
Третьяковская галерея,  
Москва*

На переднем плане картины изображены берёзы, растущие на задворках церковного участка. Среди них привлекает внимание корявое дерево, слева от которого торчит сухой пенёк. Вокруг берёз летают грачи, некоторые птицы сидят на ветках возле уже построенных гнёзд. На земле лежит снег, проталины в котором свидетельствуют о наступлении весны. Асимметричность расположения деревьев «усиливает впечатление хлопотливого движения грачей, летающих вокруг гнёзд». В изображении грачей отмечается некоторый отход от реалистичности — фигуры птиц несколько велики по сравнению с реальными размерами, а их рисунок выглядит довольно приблизительным и даже наивным. При этом, однако, «верно передан характер этих симпатичных вестников весны», и, скорее всего, «если бы их фигурки были безукоризненно верны анатомически, тщательно нарисованы, несомненно картина потеряла бы значительную часть своей прелести».

Центральная группа берёз является основой композиции. Склонённые ветки боковых деревьев, стволы которых частично обрезаны краями холста, уравнивают центральную группу справа и слева. Мягкий свет от косых лучей весеннего солнца падает справа налево, образуя лёгкие тени берёз на всё ещё белом, но уже немного потемневшем снегу. За деревьями находится забор, за которым видны крыши деревянных построек. Линия забора проходит на втором плане по всей ширине картины, подчёркивая протяжённость пейзажа в горизонтальном направлении. За деревянными постройками возвышается старая пятиглавая церковь с колокольной шатровой типа, а далее до самого

горизонта простираются равнинные поля, через которые протекает река — по всей видимости, обычно разливающаяся весенней порой Воложница (или Волжница), которая впадает в Шачу северо-западнее Сусанина. Изображённые на картине дальние планы придают пейзажу ощущение пространственности.

По мнению краеведа Николая Зонтикова, Саврасов писал Воскресенскую церковь с северо-востока, где находится самая высокая точка Молвитина (Сусанина) — только с этой стороны церковь могла показаться находящейся в низине, и именно оттуда можно было видеть разлившуюся Воложницу. При этом Зонтиков отмечает, что «с этой точки зрения колокольня должна находиться от храма справа, и к тому же большая её часть должна быть при этом закрыта храмовым зданием». Кроме этого, художник изобразил колокольню несколько более высокой по отношению к храму, чем на самом деле, а также уменьшил расстояние между колокольней и храмом. Всё это было связано с творческим методом Саврасова, который, не будучи простым копиистом, мог в своих произведениях отступать от фактической точности изображаемых объектов.

Искусствовед Фаина Мальцева тоже отмечала ряд отличий между храмом, изображённым на картине, и Воскресенской церковью — в частности, отсутствие у реальной церкви закомар, изображённых художником. Она полагала, что при работе над окончательной версией полотна Саврасов использовал собирательный образ, основанный «на творческом переосмыслении каких-то конкретных впечатлений от увиденных им типичных старинных храмов, в том числе и молвитинской церкви Воскресения Христова, пример которой на последнем этапе мог стать наиболее близким и наглядным». В целом образ старинной церкви написан Саврасовым очень тонко и проникновенно, с чувством уважения к памятнику сельской архитектуры и его строителям.

Для усиления пространственного звучания образа Саврасов немного нарушил перспективу. Передний план картины изображён так, что художник как будто находится вблизи земли. Но при таком ракурсе горизонт должен был бы находиться довольно низко, в то время как на картине он изображён примерно посередине холста, на уровне церковных главок. Это было сделано художником для того, чтобы лучше показать равнинные дали, которые играют в картине важную смысловую и образную роль. Саврасов пользовался аналогичным приёмом и в некоторых других работах — в частности, в более ранней картине «Степь днём» (1852). По словам искусствоведа Николая Новоуспенского, «композиция картины, её ритмическое и цветовое построение сложны и многообразны». Полотно можно условно поделить на три горизонтальных пояса, каждый из которых написан в определённой цветовой тональности. Верхний пояс, охватывающий примерно половину холста, занят светлым небом, в цветовой гамме которого преобладают холодные голубые тона. На нижнем поясе, занимающем примерно треть полотна, изображён светлый снег, выполненный в серовато-белильных тонах. А между верхним и нижним поясами, охватывая пространство от забора до дальних полей у горизонта, находится относительно узкий средний пояс, написанный в коричневых тонах с голубыми прописками. Таким

образом, «наиболее тёмный участок земли и строений оказывается как бы взвешенным в светлой и лёгкой среде, что способствует впечатлению воздушности всего пейзажа».

Художник добивается согласованности и слитности элементов пейзажа как с помощью правильно выбранной композиции, так и используя средства самой живописи, через хорошо подобранные светотеневые соотношения. Композиция полотна создаёт впечатление устремлённости ввысь, которое достигается «подчёркнуто тянущимися кверху молодыми тонкими берёзками и шатровой колокольней старинной белокаменной церкви». Посредством тщательно разработанной пластической характеристики пейзажных элементов художнику удаётся передать печаль уходящей зимы и радость весеннего пробуждения природы. Это достигается через общий светлый колорит картины, включающий в себя голубизну просветов неба, тёплые светло-коричневатые проталины на полях, а также холодные сине-серые тона тающего снега, который написан с использованием множества оттенков сиреневого, розового и голубого цветов. Снег, изображённый на переднем плане, кажется потемневшим, рыхлым и осевшим, а тот, что у забора, освещён солнцем и окрашен «мягкой розоватой золотистостью». Сдержанная, но насыщенная светом цветовая гамма позволила художнику наполнить картину тонко выраженной эмоциональностью.

При работе над картиной Саврасов использовал сложную технику живописи, с применением цветного грунта, красочных слоёв разного цвета и фактуры, разнонаправленных мазков, а также лессировок и рефлексов. В частности, новаторской является разработка неба, по всей поверхности которого видны следы движения кисти, причём «характер и направление мазков непрерывно меняется, создавая впечатление воздушности и трепетности живописи». При этом, по словам Фаины Мальцевой, «вся техника исполнения отступает перед гармонией целого, вызванной уже не столько силой профессионального мастерства её воссоздания, сколько силой непосредственного чувства, так возвышенно воспринявшего это явление природы и заставляющего нас именно так его воспринимать».

## **Формально-стилистический анализ произведения искусства**

### **Анализ**

Существует множество подходов, приемов, способов анализа, но все они укладываются в несколько сложных действий:

1. раскодирование информации, заключенной в ткани самого произведения,
2. аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведения искусства, помогающее углубить и обогатить его понимание,
3. изучение исторической динамики художественного образа произведения в индивидуальном и коллективном восприятии.

В первом случае идет работа с произведением как самоценностью — «текстом»; во втором мы рассматриваем текст в контексте, выявляя в художественном образе следы влияния внешних импульсов в третьем — изучаем изменения художественного образа в зависимости от того, как меняется его восприятие в различные эпохи.

## **Примерные вопросы для анализа произведения искусства**

### **Эмоциональный уровень:**

- Какое впечатление производит произведение?
- Какое настроение пытается передать автор?
- Какие ощущения может испытывать зритель?
- Каков характер произведения?
- Как помогают эмоциональному впечатлению от произведения его масштаб, формат, горизонтальное, вертикальное или диагональное расположение частей, использование определенных архитектурных форм, использование определенных цветов в картине и распределение света в архитектурном памятнике?

### **Предметный уровень:**

- Что (или кто) изображено на картине?
- Что видит зритель, стоя перед фасадом? В интерьерах?
- Кого вы видите в скульптуре?
- Выделите главное из того, что вы увидели.
- Попробуйте объяснить, почему именно это кажется вам главным?
- Какими средствами художник (архитектор, композитор) выделяет главное?
- Как в произведении скомпонованы предметы (предметная композиция)?
- Как в произведении проведены основные линии (линейная композиция)?
- Как в архитектурном сооружении сопоставляются объемы и пространства (архитектурная композиция)?

### **Сюжетный уровень:**

- Попробуйте пересказать сюжет картины.
- Попробуйте представить, какие события могут чаще происходить в данном архитектурном сооружении.
- Что может сделать (или сказать) данная скульптура, если она оживет?

### **Символический уровень:**

- Есть ли в произведении предметы, которые что-либо символизируют?
- Носят ли символический характер композиция произведения и ее основные элементы: горизонталь, вертикаль, диагональ, круг, овал, цвет, куб, купол, арка, свод, стена, башня, шпиль, жест, поза, одежда, ритм, тембр и т.д.?
- Каково название произведения? Как оно соотносится с его сюжетом и символикой?

- Что, по-вашему хотел передать людям автор произведения?

## **Примерный план анализа:**

### **Сначала проанализируйте базовые параметры произведения:**

1. Размер картины — монументальный, станковый, миниатюрный.
2. Формат картины: вытянутый по горизонтали или вертикали прямоугольник (возможно, со скругленным завершением), квадрат, круг (тондо), овал.
3. В какой технике (масло, темпера, акварель и т.д.) и на какой основе (дерево, холст и т.д.) выполнена картина?
4. С какого расстояния она лучше воспринимается?

### **I. Анализ:**

1. Есть ли в картине сюжет? Что изображено? В какой среде располагаются изображённые персонажи, предметы?
2. На основании анализа изображения Вы можете сделать вывод о жанре. К какому жанру: портрет, пейзаж, натюрморт, обнажённая натура, бытовой, мифологический, религиозный, исторический, анималистический, — принадлежит картина?
3. Как Вам кажется, какую задачу решает художник - изобразительную? выразительную? Какова степень условности или натурализма изображения? Тяготеет ли условность к идеализации или к экспрессивному искажению? Как правило, с жанром связана композиция картины.
4. Из каких составляющих складывается композиция? Каково соотношение объекта изображения и фона / пространства на полотне картины?
5. Насколько близко к картинной плоскости размещены объекты изображения?
6. Какой угол зрения выбрал художник - сверху, снизу, вровень с изображенными объектами?
7. Как определена позиция зрителя - вовлекается ли он во взаимодействие с изображенным на картине, или ему отводится роль отстраненного созерцателя?

### **II. Как правило, с жанром связана композиция картины**

- размер
- формат (вертикально и горизонтально вытянутый, квадратный, овальный, круглый, соотношение изображения и формата)
- рама
- геометрические схемы
- основные композиционные линии
- равновесие, соотношение частей изображения друг с другом и с целым,
- последовательность рассматривания

8. Можно ли назвать композицию уравновешенной, статичной, или динамичной? Если присутствует движение, как оно направлено?
  9. Как построено картинное пространство (плоскостно, неопределенно, выгорожен пространственный слой, создано глубокое пространство)? За счёт чего достигается иллюзия пространственной глубины (различие в размере изображенных фигур, показ объема предметов или архитектуры, с помощью градаций цвета)? Композиция разрабатывается средствами рисунка.
  10. Насколько выражено в картине линейное начало?
  11. Подчеркнуты или скрадены контуры, отграничивающие отдельные предметы? Какими средствами достигается этот эффект?
  12. До какой степени выражен объём объектов? Какими приёмами создаётся иллюзия объёма?
  13. Какую роль в картине играет свет? Какой он (ровный, нейтральный; контрастный, лепящий объём; мистический). Прочитывается ли источник/направление света?
- III. Композиция разрабатывается средствами рисунка**

- Перспектива, точки схода
- плоскостность и глубина
- пространственные планы
- дистанция между зрителем и произведением, место зрителя в пространстве картины или вне его
- точка зрения и наличие ракурсов, линия горизонта
- объём и плоскость
- линия, силуэт
- источники света, время суток, эффекты освещения
- эмоциональное воздействие света и тени

14. Читаются ли силуэты изображенных фигур / объектов? Насколько они выразительны и ценны сами по себе?
  15. Насколько детализировано (или наоборот обобщено) изображение?
  16. Передаётся ли разнообразие фактур изображённых поверхностей (кожа, ткани, металл и т.д.) ? Колорит.
  17. Какую роль играет в картине колорит (подчинён рисунку и объёму или наоборот подчиняет себе рисунок и сам выстраивает композицию).
  18. Является ли цвет просто окраской объёма или чем-то большим? Является ли он оптически достоверным или экспрессивным?
  19. В картине преобладают локальные цвета или тональный колорит?
  20. Различимы ли границы цветовых пятен ? Совпадают ли они с границами объёмов и предметов?
- IV. Колорит**

- преобладание тонального или локального колорита
- тёплый или холодный колорит
- линейность или живописность
- основные цветовые пятна, их отношения и их роль в композиции
- тон, валеры

- рефлексы
- эмоциональное воздействие цвета
- характер мазка (открытая фактура, гладкая фактура)
- направленность мазков
- размер мазка
- лессировки

21. Художник оперирует большими массами цвета или маленькими пятнами-мазками?
22. Как написаны теплые и холодные цвета, пользуется ли художник сочетанием дополнительных цветов? Для чего он это делает? Как переданы наиболее освещенные и затенённые места?
23. Есть ли блики, рефлексy? Как прописаны тени (глухо или прозрачно, цветные ли они)?
24. Можно ли выделить ритмические повторы в использовании какого-либо цвета или сочетания оттенков, можно ли проследить развитие какого-либо цвета? Есть ли доминирующий цвет/ сочетание цветов?
25. Какова фактура живописной поверхности – гладкая или пастозная? Различимы ли отдельные мазки? Если да, то какие они — мелкие или длинные, жидкой, густой или почти сухой краской нанесены?

## **Формальный анализ**

Формальный метод – направление в искусствоведении последней четверти XIX – первой трети XX в., изучающее художественную форму, воспринятую как собственно эстетический фактор в искусстве. Немецкий эстетик Конрад Фидлер выдвинул теорию «абсолютного зрения», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и создающего «чистую форму», своего рода «идеальную действительность».

Швейцарский искусствовед Г. Вёльфлин оформил взгляды членов кружка К. Фидлера в последовательную «науку об искусстве», разработал методикy «формального анализа». Э. Панофский считал формальный метод принципиально важным на пути к точной интерпретации, подчеркивая, что только из единства формального и иконологического методов может родиться верное понимание произведения искусства как «символической формы».

**Формальный анализ** является принципиальным для искусствоведения методом, направленным на изучение аспекта формы в отдельных произведениях и стилистических явлениях истории искусства (стилях, направлениях, тенденциях, индивидуальных манерах). Практическое владение этим методом исследования однозначно определяет представителя искусствоведческой специальности. У формального анализа есть методологические аналоги в литературоведении и других дисциплинах, изучающих средства выразительности в творческом произведении того или иного вида искусства. Однако из-за характера таких средств (в искусствоведении



это красота и выразительность трехмерных объектов и изображений на плоскости) формальный анализ является **специфическим** для нашей науки методом, принципы которого нужно специально осваивать в рамках искусствоведческой подготовки, параллельно с системным изучением всеобщей истории искусства.

Для формального анализа допустимы различные наименования. Можно называть его **формальным исследованием искусства, формальным методом** или **подходом**. При решении задачи стилистического определения произведения или творчества мастера – используются выражения «**формально-стилистический анализ/метод/исследование**» или «**стилистическое исследование**».

Формальный анализ принято рассматривать как вычленение и последующее изучение аспекта стиля, формы (или **художественной формы**) в объектах искусствоведческого исследования. Этот аспект допустимо описывать как «визуальный», «визуальную красоту» и т. п. В определенных контекстах о нем говорят как об образности, выразительности, визуальной информации, плане формы, противопоставленном плану содержания.

Формальный анализ, — особенно при задачах стилистического определения и атрибуции, — является методом, который требует системного владения **фактическими знаниями по истории искусства и архитектуры**. По существу, речь идет о визуальном опыте, запасе визуальных аналогий, который образует своего рода карту стилей, направлений, национальных школ – при этом разворачивающуюся во времени. Применительно к другим задачам формальный анализ требует от искусствоведа зрительного внимания, умения сравнивать и, — в высокой степени, — навыка аналитической реконструкции и перепроверки визуальных ассоциаций с целью превратить их в **формальный/визуальный аргумент**. Еще одно необходимое условие готовности к использованию этого метода – знание особой **терминологии формального анализа**, которая частично пересекается с профессиональной терминологией художников и архитекторов (термины для этапов работы, приемов, материалов, техник, конструкций и др.). Без такой терминологической подготовки изложение процесса и результатов формального анализа может оказаться совершенно неприемлемым.

Формальный анализ находится в сложных отношениях с проблематикой **зрительного и художественного восприятия** и, соответственно, ассоциаций и понимания смысла изображения (непроизвольного или же контролируемого и снабженного соответствующими формальными аргументами). Следует исходить из того, что даже в учебные варианты формального анализа естественным образом вплетается элемент отклика (эмоционального, например) и интерпретации визуального образа. Это обстоятельство даже желательно, однако нужно помнить, что в ассоциативной работе со стороны зрителя имеют место разные пласты реакций, и нужно сосредоточиться на том, что предусмотрено биологическими обстоятельствами, а не запасом культурных знаний определенной эпохи и локации. Последнее является

уже материалом иконографического и исторического исследования искусства.

В рамках формального исследования произведения рекомендуется привлекать информацию о поведенческой реакции сразу за описанием аспекта формы. Например, можно сказать: просторное внутреннее помещение имеет вытянутые вертикально пропорции, что дает ощущение торжественности; изображение отличается контрастностью тона и колорита, вызывающую у зрителя напряженность, ощущение драматичности представленного момента. Когда от этой описательно-аналитической работы искусствовед переходит к решению исследовательских задач (например, к задаче интерпретации смысла произведения), то упомянутые аспекты формального решения (пропорции и размер интерьера, тоновые и цветовые контрасты) превращаются в научные **аргументы**. В искусствоведении это называется **формальной аргументацией** (то есть инструментарием, соответствующим формальному методу). Когда речь идет о научных задачах атрибуции и интерпретации, в методологическом описании такого исследования указывается: атрибуция... интерпретация **по формальным признакам**.

Формальный анализ хорошо сочетается с другими методами искусствоведческого исследования - прежде всего, с изучением исторического контекста. Формальное и историческое исследование обычно поддерживают и перепроверяют друг друга. Формальный анализ может перекликаться по своим принципам и результатам с семиотическим исследованием произведения как визуального сообщения (при задаче интерпретации). Формальный анализ почти обязательно фигурирует в комплексных по методологии искусствоведческих исследованиях. При выстраивании аргументации в комплексном исследовании формальным аргументам часто отдается предпочтение как первым по порядку или ключевым по значению в решении задачи. Однако нельзя говорить о принципиальном доминировании формальной аргументации - все зависит от конкретного случая. Кроме этого, формальный анализ является важной составляющей комплексного **исследования творческого метода** (художника, художественной группировки и т. п.).

## **Пример формального анализа**

### **Формальный анализ работ Павла Кузнецова**

Павел Кузнецов в своих работах стремился к широкому обобщению формы и умел характеризовать форму в больших массах. На разных этапах творческого пути Павла Кузнецова это стремление и это умение сказывалось по-разному. Если в период примитивизма Павел Кузнецов, отчасти следуя в этом отношении за Гогеном, характеризует форму линейным ритмом, а массу пятном, то в более позднее время, в период зрелого реализма, линейный ритм сменяется сперва силуэтной характеристикой формы, а затем отношениями между объемом и живописной массой. Таким образом, некоторый разрыв между формой и массой, имевший место в предшествующем периоде, в последующие годы исчезает; художник переходит к более

глубокому живописному синтезу, к большей спаянности основных элементов изображаемого; масса, объем, вес, плотность — все стороны, из которых слагаются формы реальности, согласованно разрабатываются художником, и это сообщает его произведениям большое богатство, дает большое разнообразие их живописному содержанию и большое единство выраженному в них художественному мировоззрению.

Для конкретизации указанной эволюции достаточно сравнить *лист «Сартянка» из серии «бухарских» литографий*, изображающий лежащую возле стола женщину, с позднейшей реалистической *серией «Крымских табачниц»*. В первом случае развитие цветовой композиции покоится на контрасте трех, смело интенсифицированных цветов: синего, оранжевого и желтого; цвета эти являются основными цветами спектра и поэтому контрастируют друг с другом и вместе с тем гармонически связываются; введенные каждый в свою форму, они дают три основных пятна, линейно замкнутых в характерном для каждого из них силуэте: синий в контуре кривых, всегда дающих ощущение некоторого объема (женская фигура), желтый в прямых четырехугольного стола, своими углами подчеркивающего звонкую металличность желтого кадмия, оранжевый, розовеющий по мере удаления вглубь, является общим фоном и поэтому принимает те формы, в которые его вытесняют два первых цвета. Таким образом, основные массы композиционного построения «Сартянки» характеризованы цветовыми пятнами, а формы этих масс — линейным силуэтом. В более ранних киргизских работах форма имеет иногда только ритмическую линейную характеристику, не поднимающуюся до силуэтного обобщения.

В Крымской серии, а затем и в ряде кавказских работ Павел Кузнецов все более и более отходит от силуэтного построения композиции и вместе с тем от характеристики массы цветовым пятном. Этот отход обусловлен стремлением художника ближе подойти к реальности, полнее ее охватить, в частности, стремлением овладеть пространственно-пластическими элементами реальной формы. В работах предшествующего периода пространственные проблемы решались художником чаще всего в духе декоративного орнаментализма; пространство расплывалось по поверхности кулисами; каждая плоскость, несущая тот или иной цвет или форму, располагалась одна за другой, модулированная цветом или массой. Теперь художник хочет передать пространство в его непрерывности и единстве. В «Крымских табачницах», в «Пастухах», в «Чайных плантациях» Павел Кузнецов одинаково стремится к широкому и целостному охвату пространства; фигуры не выделяются силуэтными пятнами; трава или земля переднего плана, пластически модулируясь, объединяются в один живописный кусок с горами или далями последующих планов; линейный ритм не отделен ни от цветового, ни от тонального ритма и входит в цветовой массив как часть реально увиденной формы. Словом, элементы композиции органически объединяются художником в целостные живописные куски именно так, как они фактически и существуют в природе. Как целостно и прекрасно изображено, например, пространство в «*Чайных плантациях Грузии*» (1928). Долина, пересеченная рядами с человеческими фигурами, очень метко расставленными в различных пространственных планах; две горные вершины, расплывающиеся в даях

неба, — и ничего больше, никаких ухищрений и перспективных фокусов; а между тем картина передает всю необъятность пространства, кряжистую жесткость земной поверхности, замирающую даль гор и переливающуюся яркость зелени, земли, камней, человеческих одежд и воздуха, насыщенного солнечной пылью. Огромное мастерство, прекрасная способность видеть широко, цельно и правдиво.

Следует особенно подчеркнуть роль ритма в работах Павла Кузнецова. Если в ранних композициях мастера ритм являлся чаще всего оптимистическим приемом, линейно разрешающим построение и поэтому он имел относительно внешнее значение для структуры композиции, то в последующих произведениях Павла Кузнецова ритм входит, если можно так выразиться, во внутрь картинного мира, становится в функциональные отношения к объему и массе и не стилистически уже, а реалистически выражает движение, иначе говоря, приобретает опять-таки те черты, которые присущи ему в природе: рост, характер, силу, органичность; словом, он растет так, как растут стволы или стебли, разнообразно и неожиданно, без какой-либо предсуществующей линейной гармонии. Эта эволюция в трактовке и в использовании ритма характерна в творчестве Павла Кузнецова; она лишней раз свидетельствует о богатых залежах реализма в его даровании.

Ритм, несомненно, всегда бывает связан в изобразительных искусствах с передачей движения; линейный ритм в сущности и является графическим выражением движения. В работах Павла Кузнецова первого периода движение очень часто выражалось ритмом линий, ограничивающих форму. Только в более поздних реалистических работах художник находит более живописные средства для передачи движения; не только жест и поза, но и живописный объем и масса становятся участниками движения в композиции; последняя становится динамической в подлинном и полноценном смысле этого слова; в ее строении активное участие принимает один из самых неуловимых и тонких элементов искусства живописи — время (движение образа во времени).

Прекрасным образцом динамической композиции может служить *«Пушбол»* (1931) — одна из наиболее полноценных работ последних лет творческой деятельности Павла Кузнецова. Группа играющих в цветных футболках, толпящихся в левом краю картины, несет огромный мяч, подталкиваемый прикосновением нескольких рук; очень удачно выбрано место мяча в квадрате картины. За последние годы в связи с общим интересом к спортивной тематике многие художники пытались изобразить быстрые и легкие движения участников состязаний и игр, но эти попытки чаще всего бывают неудачны; главным образом потому что художники надеются передать движение позами состязавшихся или играющих; в результате получают застывшие композиции позирующих в нелепых ракурсах людей. Кто видел документальные фотографии скачущих лошадей, бегущих или идущих людей, тот понимает, как мало динамичности в позе или ракурсе. Для того, чтобы передать подлинное движение средствами изобразительных искусств, необходимо уметь соединить в одном образе или в одной форме несколько разновременных положений этого образа и этой формы, учесть жизнь изображаемого тела во времени. Именно эта проблема прекрасно разрешена Павлом Кузнецовым в *«Пушболе»*. Как изображенные им участники игры, так и движущийся

над их головами мяч изображены художником не в отдельные моменты, вырванные из общего процесса их движения, а именно в процессе, так как каждая фигура, равно как и мяч, спроецирована в некоторое прошлое и обращена к последующему; они увиденны в синтетической форме не только соотносенными друг с другом, т. е. широко в пространстве, но и широко во времени. Достаточно просто графически прочертить мяч, чтобы наглядно убедиться, что он деформирован, трактован в «сдвиге»; это синтетическая форма, стянувшая в один образ несколько положений предмета в пространстве. Благодаря этому приему, и только благодаря ему композиция приобрела динамический характер, разрешена как композиция не фиктивного, иллюзионистического, а реального движения. В «Пушболе» Павел Кузнецов вплотную подошел к проблеме динамического реализма и дал одно из возможных и полноценных его решений.

Проблема ритма, как известно, не является только специфической проблемой формы, она имеет не меньшее значение и для цвета.

В ранних работах П. Кузнецова цветовой ритм играл немаловажную роль. Художник подчинил определенным ритмическим отношениям не только тональность (светосилу цвета) и пространственные планы цвета, но и его качественное содержание. Оранжевые, синие, зеленые дают в некоторых работах Павла Кузнецова, например, в его *«Бухарских литографиях»*, очень строгую ритмическую волну, свидетельствующую о высокой изошренности живописных представлений художника; именно качества цвета (а не только его тональность) являются в данном случае основой цветового ритма; колористическая гамма разворачивается на цветовом тембре; т. е. на характере цвета, на его специфических свойствах: плотности, теплоте, энергии, активности и т.п. Правда, колорит П. Кузнецова в огромном большинстве случаев опирается на так называемый ахроматизм, т.е. на отношения чистых цветов спектра; основные и дополнительные играют в колористическом строе картин П. Кузнецова первостепенную роль, но, за исключением совсем раннего периода («Голубая роза»), П. Кузнецов не был последовательным «импрессионистом»; он пользовался основными и дополнительными не для того, чтобы добиться «оптической смеси», но чтобы интенсифицировать качество цвета. Благодаря этому колорит в картинах Павла Кузнецова необычайно ярок, чист и вместе с тем прозрачен и легок; последние два качества в особенности характерны для более позднего периода, когда реалистические наблюдения помогли Павлу Кузнецову уйти от эстетической условности колористических традиций модернизма. Следует помнить, что прозрачность и легкость колорита обусловлены в работах Павла Кузнецова не только умелым обращением с цветом, но и фактурой, т.е. обработкой поверхности картины. А.В. Бакушинский так характеризует эту сторону мастерства художника: «Кузнецов достигает колористической насыщенности и большего разнообразия в прежней гамме, в прежних пределах тех же основных и дополнительных цветов, соединяя манеру корпусного письма с утонченной системой лессировок. Просвечивание всюду под лессировками белого грунта создает мощную световую напряженность цвета, впечатление его необычайной легкости и прозрачности. Краски тончайшим слоем лежат на поверхности грунта. Никто из современных художников так ревниво не следит за

невесомостью фактуры. Живопись приобретает характер блестящей артистической игры, выполненной без напряжений и усилий».

Все, писавшие о творчестве Павла Кузнецова, отмечали эмоциональный, лирический характер его живописи. Именно лиричностью привлек к себе Павел Кузнецов внимание широкого зрителя в первые годы своей художественной деятельности. «Я положительно не знаю художника — более поэта», писал С. Маковский в 1909 году. Но лиричность молодого Кузнецова по мере развития его дарования настолько изменилась, что теперь перед его зрелыми работами нам трудно пользоваться этим эпитетом без существенных оговорок. Одна, впрочем, черта кузнецовской лирики остается неизменной для всех работ художника: непосредственная, всегда органическая связь этой «лирики» с цветом, с колористической гармонией кузнецовских композиций. Поэтому, если уж искать определений, характеризующих эмоциональность художественного творчества Павла Кузнецова, то их скорее всего надо искать вокруг термина «живописный лиризм». Уже отмечалось, какую эволюцию пережил художник в отношении ряда элементов, из которых слагались его творческие искания, в том числе и его колорит. От декоративно-орнаментального понимания цвета ранних работ к пластической обработке цвета и выявлению его живописных качеств и свойств в произведениях зрелого периода путь развития Павла Кузнецова-колориста.

Путь этот, как и все в творчестве Павла Кузнецова, был направлен к одной цели: овладеть реальностью во всем ее разнообразии и богатстве. Отвлеченная и условная красочность в произведениях первых лет творчества художника сменяется колористической гаммой, построенной на живом, внимательном наблюдении цвета в природе; художник становится живописцем в точном и полном смысле слова. Из-под его кисти выходят такие образцы живописи, как «Арлекин», «Крымские табачницы», «Чайные плантации Грузии», «Сбор винограда», — написанные в широко развернутой, горячей и мажорной гамме; затем «Пушбол» и, наконец, композиции по теме «строительство в Армении»; в этих последних Павел Кузнецов, стремясь отразить «коллективный пафос монументального строительства, где люди, машины, животные и природа сливаются в один мощный аккорд», дает, между прочим, тонкую колористическую интерпретацию местному строительному материалу — туфу, по словам самого художника, «пластически вибрирующему в цвете».

Одновременно с изменением отношения художника к цвету, меняется и покоящаяся на цветовых представлениях мастера его лирическая эмоциональность. На смену «поэтической», несколько утонченной певучести первых картин художника приходит бодрая, мужественная, широко развернутая и мажорная, как и сама колористическая гамма, эмоциональность, не плывущая по поверхности картины, а замешанная и живописный массив, вбитая в живопись, насыщающая ее и насыщенная ею.

Лирика перерастает в живописный темперамент, «поэтичность» сменяется более органичным и глубоким чувством жизни, ее движения, роста и полноты. Павел Кузнецов — это один из наиболее гармоничных и цельных художников среди современных мастеров. В его творчестве нет ничего механического, ничего такого, что

бы ни вытекало из особенностей и свойств его творческой индивидуальности. Если ему случалось что-либо преодолеть, он преодолевал самого себя; если он что-либо достигал, он достигал этого в самом себе. В его развитии нет случайных влияний; в его искусстве нет ничего чужого. Между ним и развертывающейся перед ним жизнью не существовало средостений; они взаимно принимали друг друга. Жизнь дает ему новые темы, показывает новых людей, открывает новые цвета и формы, и он отвечает ей композициями, образами, живописью. В этой органической связи с реальностью, выросшей и окрепшей с годами, в этой предустановленной гармонии между познающим художником и познаваемой им жизнью, может быть, и лежит причина постоянных удач художника, неутомимого в творчестве и неустанно идущего вперед. Последние тридцать лет дали немало мастеров живописцев, обладавших большим и серьезным дарованием, но не многие из них сохранили в такой мере, как Павел Кузнецов, творческую активность, способность непрерывно обогащать, развивать и углублять свое дарование. Известно, как охотно и с какой легкостью приходящие на смену поколения любят сбрасывать со щитов то, что достигнуто их предшественниками. Перед картинами Павла Кузнецова прошло не менее трех поколений, но те, которые однажды приняли его искусство, затем всегда признавали, что каждая новая работа художника представляет собой развитие и новое решение основных проблем, стоявших перед художником или вновь поставленных им. На выставках последних лет картин Павла Кузнецова ищут так же, как их искали в первые годы его широкой известности.

Столь удивительная жизненность художника, эта его способность к неустанному творческому развитию выдвигает Павла Кузнецова в ряды мастеров, руководящее значение которых для целой эпохи не может быть оспариваемо. Павел Кузнецов — это одно из крупнейших явлений современного искусства, окрашивающее собою многие стороны разнообразной и часто противоречивой современной художественной культуры. Назвать его имя — значит определить целую полосу в художественном творчестве первой трети нашего века. И эта ведущая роль художника обеспечена за ним не только его дарованием и его творческой энергией, но также тем, что Павел Кузнецов рано понял, какое неисчерпаемое богатство может дать и дает художнику постоянное общение с реальностью, с жизнью, с природой. Жизнь оформила его дарование, реальность постоянно питала его творческую волю, природа научила его никогда не останавливаться на том, что уже достигнуто. Именно потому, что Павел Кузнецов еще в молодые годы начал с искания реалистических путей и никогда в сущности не терял из виду путей даже тогда, когда бродил по проселочным дорогам символики, — его творчество богато удачами, его эволюция последовательна, его живописное мировоззрение цельно и стойко, и сам он как художник собран, неутомим и полон той прекрасной ясностью, которая так характерно окрашивает большинство его работ, выделяя их из сотен тусклых холстов, которыми обычно они бывают окружены на выставках.

## **Стилистический анализ**

Стилистический анализ – один из основных методов анализа произведений

пластических искусств в классическом европейском искусстве конца XIX – начала XX в.

Цель стилистического анализа – выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю; выделить в структуре отдельного произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника.

**Стилистическое определение** – искусствоведческая задача, направленная на выяснение места произведения или корпуса произведений в истории стилей и направлений. К этому классу исследований относятся также: характеристика индивидуальной манеры художника, сравнительный анализ манер, изучение эволюционных аспектов стилистических явлений. Стилистическое определение является одной из самых важных и распространенных задач в искусствоведении, и решается она исключительно при помощи формального метода. В данном случае в методологическом описании работы корректно указать: **формально-стилистический метод**. Стилистическое определение может учитывать, помимо выразительных средств (формы), концептуальные особенности стиля или художественного направления (работа с содержанием, трактовка жанров, функции памятников искусства и архитектуры). Для анализа стилистических особенностей необходимо использовать представления о своего рода стандартах стилей, направлений и манер крупнейших мастеров. Обычно это устойчивые в научной традиции и не нуждающиеся в специальной аргументации шаблоны (барокко – Дж. Л. Бернини, классицизм – Н. Пуссен).

Важнейшие аспекты стилистического анализа – анализ композиции, иконографии, колорита, пластических качеств, индивидуальной манеры, материала, техники, характера отдельных формальных элементов. Конечная цель стилистического анализа – выявление духовных ценностей, актуальных для культуры. Стилистический анализ имел огромное значение для становления европейского искусствознания, объяснения эволюции стиля. Труды Г. Вёльфина, А. Ригля, М. Дворжака, в России – М.В. Алпатова, Н.Н. Пунина, Б.Р. Випперастали важными вехами в развитии этого метода. На современном этапе границы и возможности стилистического анализа значительно расширены благодаря применению структурного анализа и семиотики.

### **Формально-стилистический анализ**

Формально-стилистический метод — направление в искусствознании, объединившее в себе различные варианты методологии, ориентированные на описание и анализ художественной формы и на выработку категориальных понятий стиля.

Формально-стилистический метод – метод, ориентированный на описание и аналитику художественной формы, понятой, по крайней мере, в двух значениях: как внутренняя организация произведения и как его внешний облик (с выделением таких аспектов понятия «формы» как структурный принцип, правило-канон, тип и облик-вид).

Под формой с учетом связи художественной формы с зрительно-визуальным опытом,



его организацией и воспроизведения через оформление художественного материала можно понимать и гештальт как целостно-динамическую характеристику произведения, как его визуально-ментальную структуру. Поэтому художественная форма – это и экспрессивные средства, используемые в творческом процессе, для анализа которого традиционно выделяют уровни формальной организации произведения: пространство, время, свет, цвет, композиция. Наконец, форма – это и средство воздействия произведения на пользователя (зрителя).

## **Стиль**

В этом случае под стилем подразумевается уже система специфических и константных выразительных средств того или иного художественного языка, принадлежащего как отдельному художественному произведению, так и индивидуальному творчеству, а также и школе, эпохе и т.д. Обычно под стилем подразумевается порядок, структурное единство свойств (т.н. «пространственное» понятие стиля), а также характерные качества (стиль экспрессии, проявления чего-либо, т.е. «временной» стиль).

Традиционное, еще античное различие «манеры» и «вкуса» (например, у Плиния Старшего и Витрувия, а также у Горация) подвергается синтезу уже у Винкельмана: стиль это и набор индивидуально-характерных признаков творчества отдельного мастера (его «рука»), и совокупность всеобще-условных норм-предписаний (стиль индивидуальный и стиль социальный). Но уже Вельфлин обнаруживает «два корня» стиля (стиль как зрительные установки, паттерны восприятия и как набор исполнительских навыков, формальных приемов). Так что стиль – это и разнообразные модальности отношения художника: с одной стороны, к используемым выразительным средствам (к художественной форме), с другой – к предмету изображения (теме, замыслу и т.п.).

Принято различать стили универсальные (например, классицизм и натурализм, ренессанс и барокко в понимании Вельфлина; преклассический, классический и постклассический у Франкля). Широко используется и понятие исторического стиля как способа описания исторической трансформации (развития или эволюции) художественной формы. В этом случае выделяются стиль унитарный и состоящий из фаз развития (стиль ранний, зрелый, поздний; стиль созревания, фиксации, дифференциации, инновации). Труднейшая задача теории искусства – это вопрос единства стиля и способы его объяснения (единство состояния личности во времени и единство структуры личности; стиль как обнаружение экзистенциальной устойчивости человеческой ситуации; стиль как продукт чисто таксономического взгляда на художественный материал).

А как его в итоге делать — написано выше, в плане анализа.

---

1. *Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. пособие/Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; Под ред. Н.А. Яковлевой.— М.: Высшая школа,*

2005

2. *Грачи прилетели.* [https://ru.wikipedia.org/wiki/Грачи\\_прилетели](https://ru.wikipedia.org/wiki/Грачи_прилетели)
3. *Цветкова Н.Л. Анализ произведений изобразительного искусства: методические рекомендации*