

УДК 75.047+7.071.1

DOI:10.24411/2658-3437-2019-11002

Кудреватый Михаил Георгиевич, художник-живописец, кандидат искусствоведения, профессор, почетный член РАХ. СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской Академии художеств, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17. 199034. mkstudio@mail.ru

Kudrevaty, Mikhail Georgievich, artist-painter, PhD in Art History, professor, honorary member of Russian Academy of Arts. Saint Petersburg Repin State Academic Institute of painting, sculpture and architecture of Russian Academy of Arts, Universitetskaya nab., 17, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. mkstudio@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОГО МЕТОДА В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. МЫЛЬНИКОВА

FORMATION OF THE COMPOSITIONAL METHOD IN THE CREATIVE WORK OF A. A. MYLNIKOV

Аннотация. Статья посвящена проблемам композиции в творчестве выдающегося отечественного живописца и педагога А. А. Мильникова. Несмотря на многочисленность посвященных этому мастеру публикаций, эти вопросы до сих пор не были подробно исследованы. Не были выявлены характерные, присущие именно этому живописцу приемы решения изобразительной плоскости. Между тем, это важнейшая сторона изобразительности, которой мастер уделял особое, повышенное внимание и в своем творчестве и в педагогической деятельности, постоянно декларируя непреходящую значимость этих вопросов. В статье рассматривается эволюция пластического метода мастера от ранних произведений 1940-х гг. до зрелого периода творчества конца 1990-х гг. Анализируется специфика сложения стиля мышления живописца как результата образования, полученного сперва на архитектурном, а затем и на живописном факультетах. Выявляются характерные особенности подходов к организации плоскости картины, к решению проблем пространства. В живописи Мильникова мы видим творческое освоение и синтез больших стилистических традиций, таких как итальянский Ренессанс, древнерусское искусство, новаторские течения рубежа XIX — начала XX вв. Важной заслугой мастера является развитие в его творчестве идей тектоники, как одной из фундаментальных идей человеческой культуры, ведущих свою генеалогию еще с времен античности. Делается вывод о приверженности мастера устойчивой симметричной композиционной форме, близкой к архетипическому и каноническому образу христианского храма. Совершенное владение этими создающими форму пластическими средствами позволило мастеру выйти на исключительной силы образные результаты, на символические обобщения, как созвучные своему времени, так и вневременные, общечеловеческие.

Ключевые слова: композиция; архитектоника; симметрия; равновесие; визуальное восприятие; решение картинной плоскости; пространство картины; образ храма.

Abstract. In the article, the author focused on the problems of composition in the works of the outstanding Russian painter and teacher A. Mylnikov. Despite the fact that there are many publications dedicated to this master, it is still necessary to investigate these issues in detail. The specific methods of the arrangement of the pictorial plane, which are inherent to this master, were obscure for the science. This is the most important aspect of fine arts, which the painter paid special attention to in his works and pedagogy, constantly declaring the increased importance of these issues. The author analyzed the evolution of the plastic method of the master from the early works of the 1940s to the late period at the end of 1990s, considered the specificity of the development of the painter's thinking style as a result of education, first received in the architectural department and then at the painting one. The author revealed specific features of the artist's approach to the arrangement of the picture plane and the solution of space problems. In Mylnikov's paintings, we see the creative development of large stylistic traditions, such as the Italian Renaissance, ancient Russian art and innovative trends of the 19th — 20th centuries. An important achievement of the master is the development of the ideas of tectonics, which are the fundamental ideas of human culture originated in antiquity. The author made the conclusion that the master's commitment to a stable symmetrical form was close to the archetypal and canonical image of the Christian Church. Mastery of these plastic means, which created the shape, allowed the artist to form the impressive imagery and symbolic generalization, which were both concordant with its time and timeless, universal.

Keywords: composition; architectonics; symmetry; balance; visual perception; solution of the picture plane; space of the picture; image of the temple.

Андрей Андреевич Мильников — знаковая фигура в истории отечественного изобразительного искусства XX в., выдающийся мастер живописи. Ему удалось создать свой неповторимый образный мир, в котором отразилось время, и сформировать индивидуальную стилистику, и поныне не утрачивающую своей привлекательности для многочисленных поклонников его таланта. Он был блестящим педагогом, в течение почти полувека руководившим персональной учебной мастерской монументальной живописи в Институте им. И. Е. Репина.

Вполне понятно, что мастер подобного масштаба и его творчество не могут не привлекать к себе повышенное внимание исследователей и ценителей искусства. Еще при жизни художника появились посвященные ему статьи, монографии, каталоги выставок. Это, в частности, тексты А. Л. Кагановича (1980) [11], В. А. Гусева (1989) [7], А. Б. Алешина (2002) [1], А. Ф. Дмитренко («Художник». 1990. № 4) и ряда других. В них подробно рассматривались этапы биографии живописца, становление его незаурядной личности в историческом контексте, отмечались жанровое и сюжетное разнообразие, характерность и образная

уникальность его авторского стиля. Различные проблемы композиции в живописи рассматривались в трудах В. А. Фаворского [19], М. В. Алпатовой [2], Е. А. Кибрика [12], А. А. Дейнеки [9], Н. Н. Волкова [3], В. А. Леняшина [13; 14], С. М. Даниэля [8]. Однако до сих пор, несмотря на то, что библиография эта постепенно пополняется, не появилось исследования, где были бы достаточно подробно рассмотрены формальные стороны творческого метода А. А. Мильникова, были бы выявлены специфические особенности его подхода к решению композиционных проблем. Между тем, это важнейшая сторона изобразительности, которой мастер уделял особое, повышенное внимание и в своем творчестве и в педагогической деятельности, постоянно декларируя непреходящую значимость этих вопросов. Их изучение чрезвычайно актуально в наши дни, когда перед академической школой, вступившей в новый XXI в., остро встает проблема выбора дальнейших ориентиров для ее развития. В этом смысле творчество и педагогика Мильникова, который воистину был хранителем целого пласта традиций и более полувека возглавлял кафедру живописи и композиции Института им. И. Е. Репина,

является бесценным кладом опыта, знаний, накопленных нашими великими предшественниками. Именно поэтому столь значимым и актуальным для современной академической школы является «анализ формальных особенностей индивидуального художественного языка мастера, без понимания которых самый глубокий семантический анализ его произведения всегда будет недостаточным и легко может оказаться субъективным и тенденциозным» [6, с. 16].

Размышляя о проблемах композиции, о ее законах, Мыльников говорил, что «в каждом новом произведении искусства они имеют свою уникальную «интонацию», и появление этих новых интонаций, присущих данному произведению обусловлено изучением природных закономерностей и применением их к наиболее полному, наиболее совершенному выражению суждений и эмоций художника. Изучение закономерностей природы есть основная и главная задача в образовании художника-живописца, графика, скульптора, архитектора, ибо только на основе знаний этих земных закономерностей рождается и создается все живое на земле» [цит. по: 7, с. 130].

Говоря об особенностях композиционного метода живописца, мы не ставим перед собой задачу определить некий набор личных рецептов Мыльникова, которым он следовал в своем творчестве и рекомендовал своим ученикам. Гораздо важнее исследовать объективные связи, которые существуют между способностями нашего физического восприятия окружающего мира и тем арсеналом пластических средств, с помощью которых художник реализует это восприятие.

Хочется надеяться, что впереди нас еще ждут многие открытия, связанные с именем Мыльникова. Как известно, «большое видится на расстоянии». Вероятно, в будущем, по прошествии некоторой временной дистанции можно будет объективнее оценить значение художника, специфику авторского метода, обусловившую всю сложность и привлекательность его произведений. Однако, кому как не нам, его ученикам и современникам, столь хорошо знакомым с работами мастера, помнящим его уроки и страстные проповеди-монологи, нужно попытаться начать этот разговор.

Одной из наиболее характерных особенностей Мыльникова как художника и человека была его многогранность, широта его творческих поисков и устремлений. Высота интеллекта, прекрасная образованность, эрудиция в самых различных областях культуры и жизни в целом отличали его. Эти качества органично сочетались с перфекционизмом, со стремлением к совершенству, желанием объединить этическое и эстетическое, сохранить и пронести дальше, сквозь все катаклизмы и потрясения времени свое представление о красоте, об идеале. Широта жанрового охвата также отличает творчество Мыльникова: оно поистине разнопланово, включает в себя монументальные росписи, станковые картины, портреты, пейзажи, графические листы, декоративные росписи подносов, скульптуру. В нашем представлении он является воплощением традиции в ее наиболее полном смысле — в плане передачи, трансляции своих знаний, опыта следующим поколениям. Это он утверждал и своей живописью и в своих беседах с учениками, это было продиктовано желанием сохранить живую нить традиций, протянутую от искусства прошлого к нам, живущим теперь уже в XXI в. Мастер много размышлял о высоком предназначении художника, об искусстве вообще, постоянно соотнося и сравнивая реальное и идеальное, современность и классику. В контексте творчества Мыльникова, рассматривая его генеалогию и эволюцию, нельзя не вспомнить великих имен Тициана и Джорджоне, Петрова-Водкина и Мане, Ренуара и Гойи.

Знакомство с самыми высокими образцами мировой классики, происходившее благодаря редкой для того времени возможности зарубежных поездок, общение с И. Э. Грабарем, Н. Н. Пуниным, И. Я. Билибиным и другими выдающимися деятелями культуры, — все это позволило Мыльникову развить свой художественный вкус и эрудицию, сформировать свое, специфическое видение мира, живой натуры сквозь призму «музейного» искусства, выразившееся впоследствии в определенной стилизации и интерпретации натуры.

Подобная многогранность и широта творчества живописца, помноженная на новизну и неосвоенность материала, вероятно, затрудняет подход к анализу и систематизации его пластического метода, не позволяет во всей полноте понять логику его художественных поисков. Нельзя не учитывать также

значительную временную протяженность эволюции мастера от ранних работ 40-х и 50-х гг. до зрелого периода 80-х и 90-х гг. В этом временном интервале существенно меняется манера, живописный стиль Мыльникова: если в ранних работах он демонстрирует приверженность традициям русского искусства конца XIX в. (Серов, Коровин, Врубель) с плотной, фактурной, тонально разработанной живописью, то в дальнейшем его эстетические установки претерпевают видимые изменения.

Мастер постепенно приходит к пониманию того, что «утверждение плоской изобразительной поверхности как основы живописи, подчеркивание роли этой поверхности для живописного искусства — не только результат требований формальной художественной логики, но нечто более глубокое, обусловленное самим характером зрительно-образного восприятия мира, его творческой переработкой в сознании художника; так называемая проблема плоскости для художника-живописца не просто формальная проблема, от удовлетворительного решения которой зависят те или иные качества живописного произведения, но одна из основ всех специфических свойств живописи, ее подлинный художественный спецификум. Бережное, умелое обращение с изобразительной поверхностью — показатель не только культуры глаза, но вообще профессиональной культуры данного мастера, данной школы» [18, с. 169]. Так, уже в работах начала 60-х гг. меняется отношение Мыльникова к пространству и плоскости, к далекому образу, сокращается мера глубины изображения. Цвет постепенно очищается от избытка полутонов, становится более чистым, декоративным. Тоньше становится фактура письма, в нем все большую роль начинает играть незакрашенный белый холст или его просвечивание сквозь положенные выше слои краски, что также способствует усилению большей плоскостности изображения. Воспринятые в живописи Сезанна уроки заставляют художника внимательнее относиться не только к предметности, но и к красоте самого создающего ее материала. Можно предположить, что немаловажную роль в эволюции и сложении авторского стиля Мыльникова сыграло также знакомство с традиционной китайской живописью «го-хуа».

Все эти факторы обусловили, повлияли самым непосредственным образом на сложение многогранного и неоднозначного образного мира живописца. Уровень мастерства позволял ему воплощать самые разнообразные темы и сюжеты, от эпических полотен до камерных лирических холстов. При этом, какая бы задача не стояла перед мастером, его авторский язык, его интонация, его способ видения мира выражался в особом подходе к проблемам решения изобразительной плоскости.

В чем же заключаются особенности этого подхода? Может быть, при всей многоплановости и широте живописного репертуара Мыльникова есть нечто, что его пронизывает и объединяет? Постараемся найти ответ на этот вопрос, проанализировав ряд произведений живописца, созданных в разные годы, на разные темы и сюжеты. Попробуем предположить, что подобной константой, тем устойчивым, что объединяет эти работы, является отношение художника к изобразительной плоскости, к способам ее решения, заполнения, — говоря иными словами, ко всему тому, что в нашем представлении ассоциируется с комплексом композиционных задач. Задачи эти неизбежно возникают перед каждым художником, задумывающим новый холст, и в значительной степени характеризуют личность автора, его индивидуальную манеру и стиль мышления, в конечном счете — то, какой образный мир он создает в настоящий момент.

Рассматривая композиционный метод Мыльникова, можно предположить, что он начал формироваться в его студенческие годы, в период обучения сначала на архитектурном, а затем и на живописном факультетах Всероссийской Академии Художеств. В эти несколько довоенных лет будущий мастер воспринял основы понимания архитектурного образа, в котором неразрывно переплетаются наука и искусство, конструктивность и художественность, функция и красота.

Архитектоничность как широкая идея, как устойчивая система, как принцип, пронизывающий всю структуру изображения, постепенно становится основой пластического метода живописца. Симметрия, равновесие, распределение масс внутри картинной плоскости, основополагающая роль вертикали и горизонтали — эти формальные правила последовательно осознаются и реализуются художником в большей части его произведений, уже начиная с его дипломной картины «Клятва балтийцев»,

триумфальная защита которой состоялась в 1946 г., а также в ряде предшествующих работ.

В этой связи, весьма характерен и относящийся к этому же времени живописный автопортрет художника, выполненный им в характерном «рембрандтовском» колорите и не лишенный определенного внутреннего пафоса. Равновесная выстроенность холста, гордая вертикальная постановка головы и шеи, опирающихся на горизонталь плечевого пояса, задрапированного пурпурной тканью как на античных бюстах, — эти выразительные средства позволяют создать в почти квадратном формате полотна подобие архитектурного ордера. Этот автопортрет становится знаком становящегося самосознания молодого интеллектуала, декларацией его жизненного кредо. Перед нами человек, для которого искусство — не бездумное украшательство, не «игра в бисер», а настоящая, серьезная миссия, дело умственное (*cosa mentale*), по выражению Леонардо да Винчи.

Несколько забега вперед, отметим, что заявленной в своем автопортрете симметричной композиционной схеме Мыльников будет верен и в своих поздних портретных работах, таких как «Портрет Даши» (1985), «Даша в красном платье» (1980) и «Портрет девочки» (1998). В основе пластической схемы всех этих работ лежит замыкающий собой силуэт фигуры правильной равнобедренной треугольник, вписанный в квадрат и упирающийся своей вершиной в верхний край формата. Подобное циклическое возвращение свидетельствует о верности мастера изначально заложенным основополагающим принципам.

Предпосылки будущих композиционных идей, примененных Мыльниковым как в его дипломной работе, так и в дальнейшем творчестве, различимы и в пейзаже «Карагачи» (из Самаркандской серии), датированном 1943 г. Он строится на контрастном сопоставлении низкой линии горизонта с возвышающимися над ней выразительными и драматичными силуэтами деревьев.

Все эти находки сыграли свою важную роль в работе над дипломной картиной, которая подтвердила творческую зрелость художника и действенность его формирующей авторской концепции. В картине, имеющей вытянутый, подобно фризу, формат, вертикали фигур моряков собраны в геометрическом центре в единый монолитный блок, в массивное темное пятно. В восприятии зрителя, особенно при взгляде на картину издали, возникает образ некоего архитектурного сооружения, «непреодолимой стены», воздвигнутой над лежащим в ее основании телом павшего в бою воина. Композиционное решение, зримо воплощающее в себе идею жертвенности, подчеркнуто статично, поскольку «в трагедии почти нет действия и движения; она монументальна, неподвижна и величественна» [18, с. 266].

В построении картины применен принцип почти полной, почти зеркальной симметрии, нарушаемой лишь различием фланкирующих групп справа и слева. Эти боковые группы в сочетании с главной, центральной, образуют последовательное классическое развитие сюжета, прочитываемое слева направо, — его зачин, кульминацию и финал. Возникает троичная структура, в чем-то близкая к форме триптиха. Позже подобные схемы получат свое развитие не только в «Испанском триптихе» (1979), но и в ряде пейзажей, в картинах «Тишина» (1987), «Снятие с креста» (2009), «Пьета» (2011). Можно заметить, что аналогичные симметричные схемы развития сюжета используются в композициях музыкальных произведений — такова, например, классическая сонатная форма, обычно связываемая в ее зрелой, сложившейся фазе с именами Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Эта структура трехчастна и состоит из экспозиции, разработки и репризы. Основной конфликт произведения часто разрешается в разработке, что обеспечивает кульминацию действия, как это происходит в первой части «Героической симфонии» Бетховена.

Схожие принципы троичности широко распространены и в построении литературных текстов: достаточно вспомнить «Илиаду» Гомера, где сюжет развивается на основе равновесия частей, подтверждая слова исследователя о том, что «симметрия структуры... связывает почти все части поэмы, взаимообусловленные друг другом, в единое, неразрывное целое... «Илиада» подобна грандиозному, стройному зданию, возведенному из четких, однако имеющих разные геометрические формы блоков, каждый из которых, со своей стороны, расписан великолепнообразными картинами. Все равновесие и единство этого здания покоится не только на симметричном расположении блоков, но и на строгом соотношении расписанных картин» [5, с. 69]. Также

не менее наглядным примером использования принципов симметрии в литературе является форма «Божественной комедии» Данте с ее терцинами, тридцатью песнями и делением поэмы на три части.

Говоря о композиционной структуре «Клятвы балтийцев», нельзя не отметить, что геометрический центр картины делит главную группу на две практически равные части — по пять фигур в каждой. Строй темных фигур моряков распластан по всему полотну в неглубоком пространственном слое, что позволяет утвердить и сохранить единство изобразительной плоскости. А. Гильдебранд говорил о восприятии предметного мира «как плоскостного слоя одинаковой с ним глубинной меры. Общий объем какого-либо образа слагается, смотря по роду предметов, из большего или меньшего числа таких друг за другом поставленных плоскостных воображаемых слоев, которые затем объединяются в явление однородной меры глубины» [4, с. 44]. Следует особо подчеркнуть главенствующую роль вертикалей, которая обусловлена сильно вытянутым форматом (два с половиной квадрата), который неизбежно должен был быть расчленен элементами, противоположенными горизонтальному вектору.

Трагическая тема была решена Мыльниковым с подкупающей простотой и ясностью. Она раскрывается благодаря скорбному ниспадающему ритму вертикалей, их музыкальному перепеву и повторяемости. Здесь уместно вспомнить слова Ф. Ходлера: «Параллелизмом я называю всякого рода повторность. Если я особенно сильно ощущаю в природе прелесть вещей, то всякий раз это происходит под впечатлением единства. Если мой путь приведет меня в лес с елями, высоко вздымающимися к небу, то стволы деревьев справа и слева от меня покажутся мне бесчисленными колоннами. Вокруг меня одна и та же вертикальная линия, повторенная много раз. И вижу ли я эти стволы на фоне темнеющей глубины леса, или же на фоне глубокой небесной синевы, причина, вызывающая во мне впечатление единства, остается той же: параллелизм. Много вертикальных линий действуют как одна большая вертикаль или как одна плоскость» [цит. по: 16, с. 138].

В следующем по времени программном полотне — «На мирных полях», созданном в 1949 г., Мыльниковым реализуется сходная симметричная пластическая формула. Различие выявляется лишь в соотношении массы человеческих фигур к окружающему их пространству, к фону. Тональная гамма также, согласно более мажорному, жизнеутверждающему модусу, смещается в более светлый регистр.

Симметричная схема лежит в основе мозаичного панно «Изобилие» 1955 г. на станции метро «Владимирская», созданного в соавторстве с художниками В. И. Сноповым и А. Л. Королевым, и в мозаике вестибюля станции метро «Площадь Ленина», выполненной в 1958 г. также совместно с Королевым. Центральная группа колхозников со снопами пшеницы расположена строго на центральной оси. Их ясно читаемый на золотом фоне силуэт с воздетыми вверх руками ассоциируется с неким мировым деревом (*arbor mundi*), плоды которого вкушают все, кто трудится на земле. Проггибающиеся под своим весом снопы задают округлый, дугообразный ритм всему решению мозаики. Симметрично заворачиваясь на флангах, эти линии стремятся возвратиться в центр, образуя одновременно как кольцеобразную, так и подобную восьмерке структуру. Этим подчеркивается мотив бесконечности, неиссякаемости земных благ этого своеобразного земного рая. Подобное решение, вполне соответствующее семантике изобилия, плодородия, задает общий мажорный строй панно, утверждающего несколько избыточный пафос сельскохозяйственного труда, характерный для этого периода отечественной истории.

Анализируя особенности композиционной схемы, примененной в панно «Изобилие», можно отметить два характерных приема, использованных авторами: первый можно охарактеризовать как рамочное обрамление, фокусировка, выделение важных в сюжетном и пластическом смысле участков, второй — как «называние», подобно бусам на нить, отдельных фигур и аксессуаров на линии, о которых мы говорили выше, линии, формирующие скрытую геометрическую структуру изображения. Оба эти приема позже будут применены Мыльниковым в картинах «Сестры» (1967), «Лето» (1969) и «Прощание» (1975). Наиболее наглядно это проявилось в «Сестрах», где упругая S-образная линия берега скрепляет собой силуэты трех женских фигур, обеспечивая таким образом правильную навигацию взгляда зрителя в картине.

В построении картины «Лето», отличающейся многоплановостью и многофигурностью, также ощутима строгая авторская логика, приводящая в действие весь этот «пластический организм» и делающая возможным его восприятие. Глубина пространства, которое делится на три плана, решена условно, плоско и воспринимается скорее умозрительно, нежели непосредственно за счет заслонений, перекрываний одних планов другими и различий в масштабах ближних и дальних фигур.

В числе разнообразных выразительных средств, примененных художником, следует отметить еще один характерный прием. Его смысл заключается в выделении, обрамлении значимых частей изображения с помощью рамок самых различных конфигураций. Они служат цели активизации зрительского внимания, привлечения его к отдельным участкам плоскости холста, которые могут стать при этом подобием «картины в картине», построением типа «текст в тексте». Это своеобразные посредники, медиаторы, необходимые как средство внутренней экспозиции в пространстве холста. Благодаря подобным приемам изобразительной риторики зритель активно вовлекается в освоение живописного текста, предложенного живописцем.

Обрамления внутри картины могут быть образованы подмеченными в природе или специально выстроенными расположениями линейных очертаний предметов. Так, в картине «Лето» действие этого приема проявляется трижды, подобно фокусировке фото или кинокамеры, происходящей в три этапа (так называемый «зум эффект»), в результате чего интересующая нас деталь постепенно приближается к нашим глазам. В данном случае роль первой и самой крупной рамы играет конфигурация неправильной формы, образованная дальней линией горизонта, стволами деревьев, служащих «кулисами» по краям картины и фигурами первого плана. Вторая, несколько меньшего размера рама состоит главным образом из очертаний глади озера, линии которого продолжены краем красной ткани на втором плане. Наконец, третья рама — это центральная группа купальщиц, образующая пластический центр всего полотна.

Композиционный строй картины «Лето», передающей ощущение солнечного света, жаркого дня, в значительной степени складывается из системы контрастов, взаимодействия звонких, уплощенных, локальных цветовых пятен. Фигуры моделируются условным приемом, без четко обозначенных границ собственных и падающих теней. Передние и верхние плоскости форм трактуются чуть более темным тоном, а боковые и обращенные вниз — более светлым, что делает освещенность в картине близкой к состоянию контража, при котором формы подсвечиваются активным рефлексом, отраженным от поверхности земли. Подобная, несколько условная стилистика вызывает коннотации, связанные с живописью Петрова-Водкина или художников ОСТА — Самохвалова и Дейнеки.

В основу большинства портретных работ Мыльникова также положены принципы равновесия и симметрии. Характерным примером такого подхода является созданный в 1964 г. портрет дочери Веры, явно вдохновленный живописью В. А. Серова. В колористическом строе этого полотна оттенки светлого плаща и дощатого стола, соединяясь с белыми оконными рамами, образуют единый орнаментальный узор, удачно оттеняющий смугловатый тон лица и рук юной модели. Ее голова размещена в геометрическом центре обрамления, образованного раскрытым окном, которое по своей квадратной конфигурации перекликается с таким же квадратным форматом всего холста. Такой прием, известный как «картина в картине», создает дополнительную внутреннюю ритмическую «акустику», акцентирует внимание зрителя на пластической доминанте, которой в данном случае является лицо девочки. Еще больше усилить действие этого приема помогает жест рук, которыми модель подпирала голову, — соединяясь с силуэтом темных волос, они образуют еще одну рамку, фокусирующую взгляд на главной детали.

Линии оконных переплетов играют важную роль и в структуре других женских портретов Мыльникова. В числе таких примеров можно назвать «Портрет жены. Белая ночь» (1963). Здесь главный пластический узел — лицо модели — находится строго в геометрическом центре полотна, к нему же стягиваются направления всех основных осевых линий. Пересекаясь в центре, все эти линии образуют прочную, симметричную линейную структуру, напоминающую по своей конфигурации типографскую букву Ж. Устойчивость этой формы словно останавливает бег «внутреннего времени» в портрете, фиксируя неповторимость подмеченного

художником мгновения, замедляет порывистое движение фигуры, приводит ее в состояние неподвижности, очарованности красотой белой ночи.

Если обратиться к пейзажной живописи, составляющей весьма значительную часть творческого наследия Мыльникова, то следует отметить, что и здесь внутренне уравновешенные, замкнутые композиционные решения явно преобладают над динамичными, открытыми. К началу 70-х гг. складывается характерная, узнаваемая стилистика пейзажей мастера. Художник сумел найти ту меру пространственной иллюзорности и плоскостности, когда краска, нанесенная на поверхность холста, еще не утрачивает своих изначальных природных свойств, уже начинает обретать качества предмета — его очертания, тон, фактуру. Можно вспомнить слова К. С. Петрова-Водкина о том, что «эта дилемма ставит перед живописцем трудную задачу сохранить самоценность краски, образующей произведение, не ослабить и не перескочить доступные живописи средства и все-таки исчерпывающе рассказать о том, что есть предмет» [17, с. 378]. Присущая пейзажам мастера свежесть вызывает ощущение, что перед нами — беглые цветовые импровизации, подобные музыкальным этюдам и гаммам.

Решая проблему пространства в пейзаже, Мыльников чаще всего применяет классическую трехслойную схему, когда условная глубина изображения делится на три основных плана. Первый, так называемый «пропущенный» план, изображается с более высокой точки зрения, он трактуется более широко, обобщенно. Обычно это нейтральная поверхность заросшего травой пригорка или луга. Средний план, где сосредотачивается основная интрига сюжета, разрабатывается наиболее подробно и внимательно: объекты, находящиеся в этой зоне подробно прорабатываются и моделируются светотенью. Как правило, это деревья, самые разнообразные по своей пластике и силуэту. Для их изображения художник использует наиболее сильные контрасты цвета и фактурные приемы. Третий, самый дальний план, занятый чаще всего линией берега или уходящими к горизонту планами, решается, относительно среднего, также более цельно и обобщенно. Таким образом, возникает трехчастная структура холста, где доминирует средний слой, заключенный в промежуток между двумя другими, крайними «кулисными» слоями. Эта схема обеспечивает оптимальные условия для экспозиции сюжета, для настройки зрительского внимания на его прочтение и восприятие.

Один из любимых мотивов Мыльникова — стволы и ветви деревьев, по-разному заритмованные и сгруппированные. Их мелодический рисунок, изящный графичный силуэт, выполнимый обычно легко, как говорят, «в одно касание», ставший одной из наиболее характерных примет авторского почерка живописца, передает его эмоции, темперамент, его «фразовый импульс». Плавные ритмы линий горизонта и очертаний земной тверди контрастируют с отрывистыми ритмами «стаккато», в которых исполняются ветви деревьев и россыпь их листьев.

Анализируя пейзажную живопись мастера, можно выявить три наиболее характерные и часто встречающиеся разновидности композиционных схем. Так, в одном типе пейзажей преобладает более нежный, лирический настрой. В этих полотнах доминирует вертикальный, певучий ритм стволов деревьев, используется принцип трансляционной симметрии. Вертикали стволов пересекают почти весь формат картинной плоскости, снизу доверху, образуя структуру, в основе которой лежит «сетка» или «решетка» из почти параллельных линий, которая словно «армируется», пронизывается линиями горизонта или берега водоема. Таковы пейзажи «Светлый день» (1975), «Гроза» (1975), «Ранняя весна» (1978).

Для другого типа пейзажей Мыльникова характерен более динамичный, напряженный модус. Он достигается в тех случаях, когда художник применяет особый тип композиции — так называемый «букет», «веер» или «взрыв». Основание, из которого вырастает подобная структура, чаще всего имеет слегка выпуклую, дугообразную форму, еще больше оттеняющую радиальную направленность линий стволов деревьев. Скосы, срезы угла картины этими линиями могут быть весьма разнообразны: от незначительных, захватывающих лишь самый край полотна, до почти совпадающих с диагональю. Это, например, «Пейзаж» (1970), «У озера» (1974), «На берегу» (1974).

Нельзя обойти вниманием еще один вид пейзажей Мыльникова, созданных в поздний период его творчества. Их отли-

чает крайне простая композиционная схема: художник изображает некий водоем — реку или озеро, обрамленные двумя берегами, — ближним, находящимся на первом плане и дальним, на другой стороне. Интрига данного сюжета заключена в оппозиции или дихотомии этих цветотональных пар — неба и воды, а также двух, разделенных водой, берегов. Здесь уместно вспомнить слова Н. П. Крымова, считавшего, что «композиция — есть творческая организация картины... На первый взгляд может показаться, что пейзаж, изображающий внизу пустое море, а наверху безоблачное небо, является картиной, не имеющей композиции... Но на самом деле, отношения по размеру неба в длину и ширину к морю уже есть композиция. Тон неба и моря, размер всей картины — все это элементы композиции, очень трудной и выразительной» [15, с. 39]. И действительно, из этой, казалось бы, довольно банальной мизансцены художник создает самые разнообразные диалоги, оперируя как формой, так и окружающей ее фоном, который становится контрформой, наделенной не менее важными пластическими свойствами, либо они могут меняться местами.

Решая проблему внутреннего баланса таких пейзажей, Мыльников использует различные варианты решений: иногда почти уравниваются между собой массы воды и неба, но при этом различаются массы берегов, как это происходит в холсте «Поздний вечер» (1980), иногда, и это происходит чаще, масса неба преобладает над узкой полосой воды («Белый день» (1979)). Можно отметить, что мастера интересует проблема равновесия, достигаемого не только в его привычно читаемой форме — левое-правое, но также и в направлении вертикальном — верх-низ. Анализируя ход работы живописца над пейзажами, мы еще раз убеждаемся в том, что «художественное произведение имеет душу как строй, как геометрическое отношение масс» (В. Б. Шкловский) [цит. по: 20, с. 200].

Необычайно важна роль пейзажа и в композиционном решении таких лирических полотен Мыльникова как «Сон» (1969), «Утро» (1972) и «Тишина» (1987). Наиболее показательна в этом смысле картина «Утро». Она строится на взаимодействии трех основных световых масс — чашеобразного пятна неба, овала зеркальной глади озера и обнаженной женской фигуры. Зеленые берега, обрамляющие озеро, тоже, сами по себе, являются довольно ясно читаемой чашеобразной формой. Возникает едва уловимый зрительный парадокс, игра формы и контрформы, объекта и окружающего пространства.

Картина передает состояние утренней тишины и равновесия, хотя бы неустойчивого и временного, но еще присутствующего в этом беспокойном мире. Это — картина-медитация, картина-размышление о судьбе красоты, ее хрупкости и незащищенности. Несомненно, вдохновленный образами Джорджоне и Тициана, живописец вступает с ними в своеобразную полемику, ведет через века диалог со своим великими предшественниками, являя свой образ современной Венеры. Эта диалогичность подчеркнута зеркальным разворотом женской фигуры в картине Мыльникова. Также следует отметить иную роль пейзажа, где преобладание светлых масс воздуха и воды создает эффект растворения человека в природе, в противовес прочтению темы итальянским мастером, когда значительную часть полотна занимает земная твердь, что в некоторой степени материализует, утяжеляет изображение, отличающееся, помимо всего прочего, и более динамичной структурой. Смелость принятия советским мастером такого «вызова времени» говорит о том, что это для него — не постмодернистский эксперимент, не компиляция, не плагиат, а подтверждение исторической преемственности, верности избранного творческого пути. Художник в течение своей жизни неоднократно обращался к классическим музейным произведениям, каждый раз по-своему интерпретируя их. Достаточно вспомнить портрет дочери Веры, перекликающийся по своим интонациям со знаменитым серовским портретом, или блестяще написанную обнаженную фигуру, в силуэте которой читается отголосок «Олимпии» Э. Мане, или картину «Гроза», вызывающую аллюзии, связанные с живописью Джорджоне и Эль Греко.

Вертикальная ось симметрии объединяет все три основных элемента картины и делит каждый точно пополам. Другую ось, уже горизонтальную, образует линия дальнего берега, делая изображение практически зеркально симметричным во всех направлениях. Подобная трактовка созвучна мыслям художника о том, что «равновесие и симметрия — закономерности природы, и, в то же время, основа композиции. Все эти закономерности

сти как будто просты и элементарны, и на постижение их сути и времени нужно мало, но это только так кажется. В искусстве постижение этих элементарных закономерностей значительно сложнее, чем в науке. Не одной логикой определяется постижение и овладение ими, а познание их истинности лежит на пути самооткрытия художника» [цит. по: 7, с. 130].

Столь же акцентирована роль симметрии и в картине «Тишина» (1987), где простой, и, казалось бы, вполне жанровый сюжет преобразуется, возводится мастером до степени высокого философского обобщения. Холст построен на контрасте протяженной певучей горизонтали берега с массивным вертикальным пятном стога сена в центре, связывающим, подобно замковому камню в архитектуре, лежащие фигуры девушки и юноши.

Драматизм «Прощания», оттеняющий светлый лиризм и покой «Тишины», трагичная сумрачность «Клятвы балтийцев» и ликование солнечных красок «Лета» — сочетание этих столь контрастных по эмоциональному настрою решений определяет широту творческого диапазона Мыльникова, характеризует основные вехи его пути как живописца. Здесь соединяются гармония и хаос, страсть и медитативное спокойствие. Проанализированные нами произведения демонстрируют не только значительное сюжетное и жанровое разнообразие, но, что более важно для подлинного художника, разнообразие способов пластического воплощения темы. Это является существенным условием эмоционального воздействия произведений Мыльникова на зрителей. Совершенное владение живописными и композиционными средствами позволяло мастеру выходить на глубокие философские обобщения, претворять явления окружающего мира в емкие вневременные символы.

Мы кратко рассмотрели лишь некоторые, наиболее характерные черты композиционного метода Мыльникова. Анализ эволюции мастера показывает, что в значительной степени он был привержен симметрично-пропорциональной схеме, аналогии которой укоренены в человеческой культуре и, главным образом, в канонической структуре храма. Эта структура связана с фундаментальным архетипом *imago templi* — образом храма. В истории искусства нового времени изображение, постепенно отделяясь от своей праматери — архитектуры, обретает самостоятельные, свойственные только ему черты, но сохраняет при этом родовую, генетическую память, благодаря которой «картина, вбирая в себя живопись, скульптуру и архитектуру, становится микрокосмом — приемницей собора» (Т. Хертцер) [цит. по: 22, с. 216]. Наличие оси симметрии обращает плоскость холста на зрителя. Полотно предстает при этом не во временной длительности, а как статичная архитектурная форма, воспринимаемая одновременно, с соблюдением иерархии и соподчиненности частей главных и второстепенных. Такие построения близки традициям иконописи, средневековой живописи и живописи Раннего Возрождения. Храмовые формы столь универсальны и вариативны, что это позволяет им стать основой самых различных интерпретаций.

Развитию творческого дара Мыльникова немало способствовал диалектический метод подхода к явлениям жизни как к системе явлений, неразрывно связанных между собой, из чего следует необходимость их постоянного сравнения и соподчинения. Эти требования относятся как к формальной, внешней стороне изобразительного искусства (размеры, формы, ритмы, тон, цвет), так и к его содержательной стороне, что заставляет задумываться также и об этических, смысловых, ценностных категориях.

Эти особенности таланта художника были в значительной степени реализованы благодаря той роли, которую в его творчестве играла композиция, которая «выходит за пределы уровня организации существования холста, то есть за пределы своего обычного и обязательного уровня, можно сказать, уровня компоновки. При этом, оставаясь подчиненным элементом целого, композиция опять-таки приобретает значительно большую самостоятельность и выразительность, становится ценностной композицией» [13, с. 222–223]. Совершенное владение этими создающими форму пластическими средствами позволило мастеру выйти на исключительной силы образные результаты, на символические обобщения, как созвучные своему времени, так и вневременные, общечеловеческие. Запечатленные им образы красоты и гармонии противостоят розни и хаосу окружающего нас тревожного мира, утверждая значимость вечных гуманистических ценностей.

На примере творчества Мыльников можно проследить и отметить не только эволюцию внешних черт его живописной манеры и подхода к решению изобразительной плоскости. Его творчество весьма знаменательно также как феномен художника, сформировавшегося на основе полученного в юности архитектурного опыта. Этот опыт, это мышление принципиально отличается от изобразительной визуальности с ее свободой, интуитивностью, возможностью нарушения заданных предписаний. Логика архитектора, где фантазия ограничивается рамками функции, строгого расчета, конструктивной прочности, целесообразности, меняется в сторону большей иррациональности, усиления роли воображения, что требует перестройки самой систе-

мы сознания, смены стиля мышления. Композиционный метод Мыльников синтезировал в себе эти два подхода к восприятию и интерпретации объективной реальности.

Широта и единство мировоззрения Мыльников, его глубокая эрудиция, позволявшая быть осведомленным в достижениях культуры самых разных стран и эпох, не догматичность, несмотря на прочную личную приверженность определенным устойчивым, порой почти каноническим принципам — все это способствовало тому, что заложенные мастером традиции, его уроки и по сей день остаются живой, актуальной классикой, помогающей молодому поколению художников настойчиво и дерзновенно осваивать новые творческие горизонты.

Список литературы:

1. Аleshin А. В. Андрей Мыльников. Каталог выставки. М.: Художник и книга, 2002. 180 с.
2. Алпатов М. В. Композиция в живописи. М., Л.: Искусство, 1940. 132 с.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Изд. В. Шевчук, 2014. 367 с.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2011. 105 с.
5. Гордезиани Р. В. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси: Изд. Тбилисского университета, 1978. 294 с.
6. Гращенков В. Н. Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 7–45.
7. Гусев В. А. А. Мыльников. М.: Советский художник, 1989. 141 с.
8. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западно-европейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 200 с.
9. Дейнека А. А. Из моей рабочей практики. М.: Художник РСФСР, 1961. 79 с.
10. Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-традиция, 2008. 640 с.
11. Каганович А. Л. Андрей Андреевич Мыльников. Л.: Художник РСФСР, 1980. 282 с.
12. Кибрик Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1966. № 10. С. 17–23.
13. Лянишин В. А. Художников друг и советник: Современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. 315 с.
14. Лянишин В. А. Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век. 2014. 438 с.
15. Николай Петрович Крымов. Художник и педагог. Статьи, воспоминания. М.: Изобразительное искусство, 1989. 224 с.
16. Мастера искусства об искусстве / Под ред. А. Губера, А. Федорова-Давыдова, И. Мацы. В 7 т. Т. 5. М.: Искусство, 1967.
17. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. СПб.: Лениздат, 2013. 413 с.
18. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. Избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве. М.: Советский художник, 1976. 264 с.
19. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
20. Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 т. Т. 1. Системы / Под ред. С. А. Ушакина. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 956 с.
21. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
22. Шорохов Е. В. Основы композиции. М.: Просвещение, 1979. 303 с.

References:

- Aleshin A. V. *Andrei Myl'nikov. Katalog vystavki (Andrei Myl'nikov. Exhibition catalog)*. Moscow, Khudozhnik i kniga Publ., 2002. 180 p. (in Russian)
- Alpatov M. V. *Kompozitsiia v zhivopisi (Composition in Painting)*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1940. 132 p. (in Russian)
- Daniel' S. M. *Kartina klassicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadno-evropeiskoi zhivopisi 17 veka (Painting of the Classical Age. The Problem of Composition in Western-European Painting of the 17th Century)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1986. 200 p. (in Russian)
- Deineka A. A. *Iz moei rabochei praktiki (From My Working Practice)*. Moscow, Khudozhnik RSFSR Publ., 1961. 79 p. (in Russian)
- Favorskii V. A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie (Literary and Theoretical Legacy)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1988. 588 p. (in Russian)
- Freidenberg O. *Poetika siuzheta i zhanra (Poetics of Subject and Genre)*. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (in Russian)
- Gordeziani R. V. *Problemy gomerovskogo ehposa (Problems of Homer's Epos)*. Tbilisi, Tbilisi University Publ., 1978. 294 p. (in Russian)
- Grashchenkov V. N. *Ob iskusstve Rafaelia (On Raphael's Art). Rafael' i ego vremia (Raphael and His Time)*. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 7–45. (in Russian)
- Guber A.; Fedorov-Davydov A.; Macza J. (ed.). *Mastera iskusstva ob iskusstve (Masters of Art on Art)*. In 7 vol. Vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. (in Russian)
- Gusev V. A. A. *Myl'nikov*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989. 141 p. (in Russian)
- Hildebrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve i sobranie statei (The problem of the Form in Art and Collection of Articles)*. Moscow, Logos Publ., 2011. 105 p. (in Russian)
- Kaganovich A. L. *Andrei Andreevich Myl'nikov*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1980. 282 p. (in Russian)
- Kibrik E. A. *Ob'ektivnye zakony kompozitsii v izobrazitel'nom iskusstve (Objective Principals of Composition in Art)*. *Voprosy filosofii (Issues of Philosophy)*, 1966, no. 10, pp. 17–23. (in Russian)
- Leniashin V. A. *Edinitsa khraneniia. Russkaia zhivopis' — opyt muzeinogo istolkovaniia (Storage Unit. Russian Painting — the Experience of Museum Interpretation)*. Saint Petersburg, Zolotoi vek Publ., 2014. 438 p. (in Russian)
- Leniashin V. A. *Khudozhnikov drug i sovetnik: Sovremennaia zhivopis' i problemy kritiki (The Friend and Advisor of Artists: Modern Painting and Issues of Art Criticism)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1985. 315 p. (in Russian)
- Nikolai Petrovich Krymov. *Khudozhnik i pedagog. Stat'i, vospominaniia (Nikolai Petrovich Krymov. Artist and Teacher. Articles, Memorials)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989. 224 p. (in Russian)
- Petrov-Vodkin K. S. *Prostranstvo Evklida (Euclidean Space)*. Saint Petersburg, Lenizdat Publ., 2013. 413 p. (in Russian)
- Punin N. N. *Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Izbrannye trudy o russkom i sovetskom izobrazitel'nom iskusstve (Russian and Soviet Art. Selected Works on Russian and Soviet Art)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1976. 264 p. (in Russian)
- Sedlmayr H. *Utrata serediny (Loss of the Center)*. Moscow, Progress-traditsiia Publ., 2008. 640 p. (in Russian)
- Shorokhov E. V. *Osnovy kompozitsii (Basics of Composition)*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1979. 303 p. (in Russian)
- Ushakin S. A. (ed.). *Formal'nyi metod: Antologiia russkogo modernizma (Formal Method: the Anthology of Russian Modernism)*. In 3 vol. Vol. 1. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2016. 956 p. (in Russian)
- Volkov N. N. *Kompozitsiia v zhivopisi (Composition in Painting)*. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2014. 367 p. (in Russian)