

Как научиться читать скрытый язык художников

Залман Спектор

МЕЖДУ СТРОК ВЕЛИКИХ ПОЛОТЕН



Шедевры живописи, какими вы их не видели

Залман Спектор

Между строк великих полотен

<https://litres.ru/74673552>

SelfPub; 2026

Аннотация

Как часто, проходя в музей, мы просто скользим взглядом по рамам, оценивая лишь красоту костюмов и рисунка? Но что, если каждая картина — это зашифрованный роман, который можно читать по слогам, как книгу?

Известный искусствовед, аналитик и профессиональный дизайнер Залман Спектор предлагает читателю уникальный визуальный ключ к шедеврам мировой живописи. В своей книге «Между строк великих полотен» он срывает с хрестоматийных холстов фальшивый глянец учебников и обнажает их истинную, подчас пугающую психологическую изнанку.

Автор наглядно доказывает: в руках гения геометрия комнат, направление жестов, световые блики и даже пустые пространственные паузы — это буквы, из которых складывается скрытый сюжет. Книга снабжена подробными репродукциями и авторскими практикумами-тренажерами внимательности. Научившись читать скрытый язык художников, вы перестанете быть пассивными посетителями музеев. Картинные галереи мира наконец заговорят с вами!

Содержание

Глава	4
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Между строк великих полотен

Глава

МЕЖДУ СТРОК ВЕЛИКИХ ПОЛОТЕН

- Глава I. Искусство рассматривания картин
- Глава II. О движении в картине
- Глава III. О ритме в картине
- Глава IV. Композиционные и смысловые центры в картинах
- Глава V. Композиционные и смысловые центры в многофигурных композициях
- Глава VI. Немного о масштабе, формате, пространстве

I. Искусство рассматривания картин

Может быть, для кого-то это станет новостью, но рассматривание картин — тоже своеобразное искусство. Этот процесс не так прост, как может показаться. Он требует определённых знаний — прежде всего знания того языка, на котором художники «пишут» свои картины. Иными словами,

картины можно читать почти так же, как мы читаем книги.

У художников, как и у писателей, есть свои философы и свои мастера лёгких жанров. Работы одних напоминают научные трактаты, другие похожи на романы, третьи — на увлекательные рассказы.

Чтобы убедиться в этом, мы рассмотрим картины нескольких совершенно разных художников. Каждый из них — в зависимости от таланта, среды и времени — по-своему рассказывает нам, например, о семейных взаимоотношениях, о любви, о труде и о человеке.

Начнём с XVIII века. У яркого представителя стиля рококо Франсуа Буше есть картина «Мысли о винограде». Стиль рококо возник во Франции в первой половине XVIII века. Художники этого направления нередко вкладывали в свои произведения назидательные, а порой и откровенно эротические мотивы.

На первый взгляд перед нами обычная идиллическая сценка: молодая пара — пастух и пастушка — находится среди деревенского пейзажа, окружённая домашними животными. Но если внимательно всмотреться в картину, перед нами постепенно начинает разворачиваться целая история.



Илл. 1. Франсуа Буше. «Мысли о винограде». Копия написана автором. (Статус: Общественное достояние / *Public Domain*).

Главное действующее лицо — красивая пастушка. Дразня своего кавалера, она отрывает от грозди винограда одну-единственную пьянящую ягоду и подносит её молодому человеку. Но одной ягоды ему явно недостаточно. Он пытается завладеть не только всей дурманящей гроздью, но и всем богатством, которое находится в корзинке у девушки.

И здесь художник словно предлагает нам заглянуть в будущее. Тяжёлая, плотная накидка, покоящаяся на коленях пастушки, переводит нас к следующему эпизоду жизни этой влюблённой пары. Теперь они представлены в образе овец. Он — довольный своей жизнью овен, спокойно лежащий на земле и размеренно жующий траву. Она овца, доверчиво положившая голову ему на спину. А над ними — пара ягнят. Их дети. Перед нами — семейная идиллия

Прошло некоторое количество лет, и в следующем эпизоде наши герои предстают уже в образе стареющих козы и козла. От былой жизненной энергии почти ничего не осталось. Они больше не смотрят друг на друга. От прежней жизни остались лишь воспоминания. Они снова одни. Их дети давно выросли и теперь живут собственной самостоятельной жизнью.

А там, за речкой, виднеются два белых домика, которые удивительно похожи на два стоящих рядом памятника — словно художник намекает на последний путь героев, после которого их души отправятся на небо.

Так в одной картине Буше сумел рассказать целую семейную историю — от юности и любовной игры до старости и смерти.

Рассматривая семейный портрет, мы часто совершаем ошибку: оцениваем лишь то, насколько красиво одеты персонажи и похожи ли их лица на оригинал. Но для настоящего мастера комната, позы и даже падающий свет — это буквы,

из которых складывается скрытый психологический сюжет.

Давайте сравним ещё два шедевра чтобы увидеть, как художники зашифровали в них совершенно разные типы семейных отношений.

В начале мы заглянем в дом родственников художника Эдгара Дега.

Перед нами — один из самых честных и пугающих портретов скрытого семейного кризиса в истории искусства, где Дега вывернул наизнанку благополучный фасад аристократического брака своей тётки Лауры.



Илл. 2. Эдгар Дега. «Семья Беллелли». Холст, масло, 1858–1867 гг. Коллекция Музея Орсе, Париж, Франция. (Статус: Общественное достояние / Public Domain).

Рассмотрим композицию: комнату физически раскалывают линии мебели. Его тётя, Лаура Беллелли, стоит неподвижно и скорбно, словно чёрная скала, демонстративно отвернувшись от мужа. Её взгляд устремлён в пустоту. Сам барон Дженнаро сидит спиной к зрителю, у самого края хол-

ста, словно отрезанный от остального семейства. Между супругами возникает ментальная пропасть. Особое внимание обратим на их детей: одна дочь испуганно прижалась к матери, а вторая сидит на стуле посередине; видимая только одна ножка стула придаёт всей композиции ощущение неустойчивости. Девочка словно физически и эмоционально разрывается между конфликтующими родителями.

Дега очень точно показывает, как можно жить в одной роскошной комнате и при этом находиться в полном одиночестве.



Илл. 3. Пьер Огюст Ренуар. «Завтрак в Берневале» .

Холст, масло, 1898 г. Коллекция Музея изящных искусств (BOZAR), Брюссель, Бельгия. (Статус: Общественное достояние / Public Domain)

Совсем иное настроение создаёт Ренуар в картине «Завтрак в Берневале», написанной в самом конце XIX века. Здесь семья показана как пространство защиты от внешнего мира и личных тревог. В «Завтраке» нет психологического напряжения, которое мы видели у Дега. Здесь — солнце, мир и покой.

Посмотрите, как мягко и незаметно контуры фигур перетекают друг в друга, объединённые общим золотистым светом. Каждый член семьи занят своим делом: юноша увлечённо читает книгу, мать заботливо склонилась над столом, ребёнок замер рядом. Они не позируют художнику. Между ними ощущаются интуитивное тепло и доверие. Им не нужно держать друг друга за руки или смотреть в глаза, чтобы подчеркнуть свою связь: само пространство комнаты дышит безмятежностью, уютом и принятием.

А теперь перейдём к другой теме физического труда, которая является одной из самых честных лакмусовых бумажек в истории живописи. Через отношение к рабочему человеку художники разных эпох выражали философию своего времени. Давайте сравним, как три великих мастера — Милле, Курбе и Леже — изобразили трудящегося человека, и как менялся смысл этого действия.

В своей картине «Собираательницы колосьев» Жан-Франсуа Милле выразил труд как смирение. Милле вырос в крестьянской семье и знал цену хлебу. На его полотне три женщины низко согнулись над землей, собирая оставшиеся после жатвы колосья.

И хотя Милле облагораживает фигуры: силуэты их округлы, позы плавны, а сама сцена залита мягким предзакатным золотистым светом, — в работе ощущаются бесконечность крестьянского труда и социальное неравенство. В них нет ярости или открытого протеста. Для Милле крестьянский труд выглядит как почти религиозный ритуал. Художник видит в этих женщинах вековую покорность судьбе.



Илл. 4. Жан-Франсуа Милле. «Собираательницы коло-
сьев». Холст, масло, 1857 г. Коллекция Музея Орсе, Па-
риж, Франция. (Статус: Общественное достояние / *Public Domain*).

Уже в первой, полусогнутой фигуре женщины он опре-
деляет главную идею своего замысла. Чтобы выжить, бед-
ные женщины вынуждены довольствоваться лишь остатка-
ми произведённого продукта. На дальнем плане мы видим
многочисленных работников и работниц, собирающих уро-

жай, — и только один маленький человек, сидящий на коне, словно возвышается над ними.

Из этой картины, созданной великим мастером, мы можем сделать вывод: труд одних приносит богатство другим.

Всего за несколько лет до Милле его соотечественник Гюстав Курбе создаёт другую картину. В его «Дробильщиках камня» нет ни капли поэзии или золотистого света. Труд здесь — это не святой ритуал, а тяжёлое, отупляющее испытание.

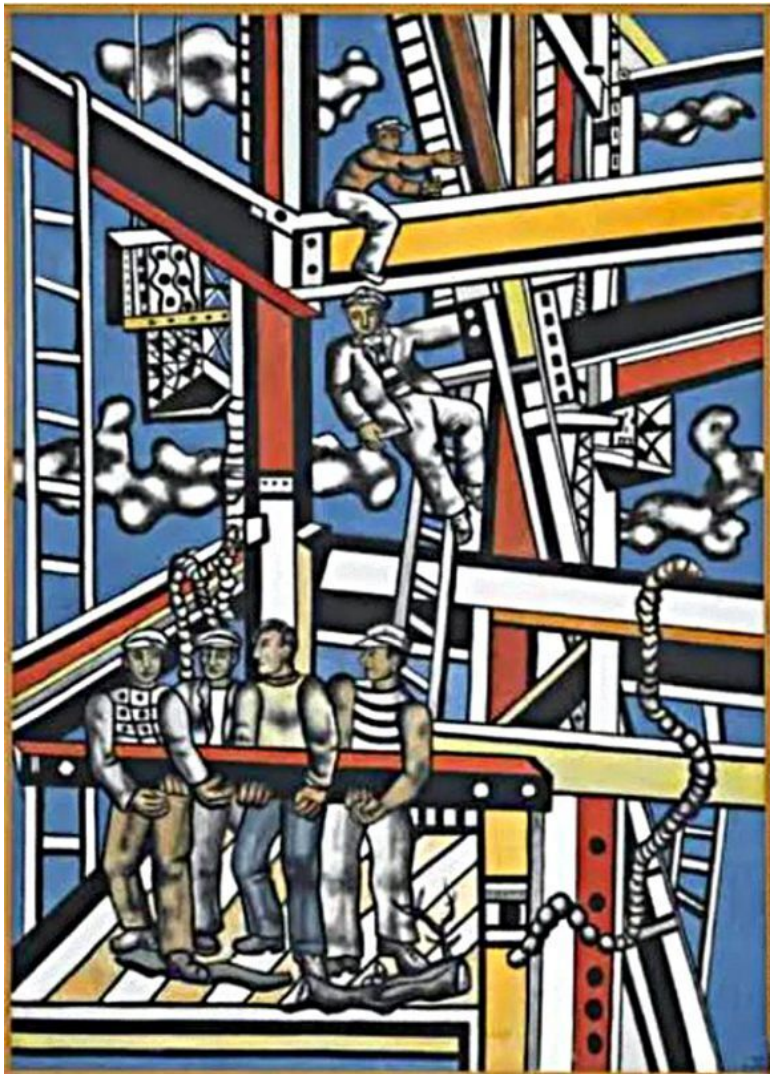


Илл. 5. Гюстав Курбе. «Дробильщики камня». Холст, масло, 1849 г. Архивный фотоскан (оригинал уничтожен в 1945 г.). (Статус: Общественное достояние / Public

Domain).

Курбе сталкивает на обочину дороги старика и подростка, колющих камни. Это метафора замкнутого круга нищеты: юноша слева только начинает этот путь. Он пытается выпрямиться, но пройдут годы, и ничего в его судьбе не изменится. Он превратится в вечно согбенного старика на той же гряде щебня.

Художник намеренно прячет лица рабочих под шляпами. Труд словно лишает их индивидуальности, превращая в механические винтики. Грубые мазки, рваная одежда, сухая пыльная земля — Курбе не идеализирует «святое крестьянство», а предьявляет зрителю жёсткий социальный контраст и заставляет задуматься о том, как такой труд влияет на человека.



Илл. 6. Фернан Леже. «Строители» («Строители со строительными лесами»). Холст, масло, 1950 г. Коллекция Национального музея Фернана Леже, Биот, Франция. (Статус: Общественное достояние / Public Domain).

Совсем иначе воспринимал тему труда современный французский художник Фернан Леже. Его рабочие больше не гнутся к земле, как у Милле, и не погибают на обочине, как у Курбе. Они устремлены высоко в небо. В картине «Строители» рабочие распределены по всей плоскости холста. Вместе с возводимыми конструкциями они словно поднимаются к небу. Их фигуры геометричны, похожи на стальные механизмы, но при этом полны энергии и оптимизма. Яркие, сочные цвета — синий, жёлтый, красный — создают атмосферу праздника и созидания. Рабочие Леже предстают не жертвами, а людьми, участвующими в создании нового мира. Труд здесь освобождается от прежней тяжести и становится созидательной силой.

Давайте подведём итог этой главы

Художник создаёт произведение, но окончательный смысл во многом рождается в сознании зрителя. Чтобы научиться понимать замыслы авторов, нужно научиться видеть то, что находится не только на поверхности картины. Для этого необходимо познакомиться с некоторыми законами и приёмами, с помощью которых создаются произведения ис-

куства.

Нам предстоит разобраться, как художник строит композицию, как направляет наш взгляд, зачем использует тот или иной цвет, почему помещает фигуру именно в это место и каким образом из отдельных деталей складывается единый рассказ.

Иными словами, нам предстоит постичь язык художников. А значит, научиться не просто смотреть на картины, а читать их. И чтоб закрепить материал, попробуйте сами ответить на вопросы глядя на репродукции, которые я представил к этой главе:

1. В картине Франсуа Буше «Мысли о винограде» Удалось ли художнику обмануть вас своей пасторальной идиллией, или вы сразу почувствовали легкую иронию и театральность происходящего?»

2. В картине Дега «Семья Беллелли» найдите зеркало на картине Эдгара Дега (на заднем плане за головой матери). Как вы думаете, почему у Дега зеркало отражает пустую комнату и светлое окно,

3. В картинах Дега и Ренуара представьте, что все люди внезапно вышли из этих комнат. В каком интерьере вы по-прежнему будете ощущать невидимое присутствие человеческого тепла и уюта, а какая комната сразу покажется вам холодной и чужой? За счёт каких деталей (цвета, предметов на столе, текстиля) художники добиваются этого эффекта?

4. В картинах Дега и Ренуара внимательно изучите руки

персонажей на двух полотнах. Сравните судорожно сжатую у кулак руку барона у Дега и мягкие, расслабленные движения рук героев Ренуара. Как это дополняет их психологический портрет?

5. В картинах Милле, и Курбе обратите внимание, почему прячут художники лица своих героев (они отвернуты или затенены). Но если у Милле это делает женщин похожими на величественные, вневременные античные статуи, то какого эффекта добивается Курбе? Почему Леже, напротив, прописывает лица своих строителей открытыми и уверенными?

6. В этих же картинах сравните задние планы. Что дает нам бесконечное поле Милле, душная глухая скала Курбе и пронзительно-синее небо с геометрией балок у Леже? Как фон помогает понять судьбу рабочих?

II. О движении в картине

Театр начинается с вешалки. Картина начинается с рамы. Разумеется, речь идёт не только о самой раме, но прежде всего о выборе художником формата холста, который эта рама обрамляет. Рама — граница, отделяющая привычную нам реальность от мира, созданного художником. Войдя в этот мир, мы начинаем его рассматривать. Но художник не оставляет наш взгляд совершенно свободным. Он создаёт в картине движение, благодаря которому направляет взгляд по её плоскости.



Илл. 7. Клод Лоррен. «Поклонение золотому тельцу». Холст, масло, 1653 г. Коллекция Государственной художественной галереи Карлсруэ, Германия. (Статус: Общественное достояние / *Public Domain*).

Это движение начинается внутри рамы и за её пределы не выходит. Оно может уходить в глубину картины — как, например, в произведениях одного из основоположников классического пейзажа Клода Лоррена.

Его картина «Поклонение золотому тельцу» построена по так называемому кулисному принципу. Первый план здесь чётко отделён от второго, второй — от третьего и так далее. По мере удаления от зрителя предметы уменьшаются,

становятся менее контрастными, слабее по цветовому тону. Благодаря этому возникает ощущение глубины и воздушно-го пространства.

В этой картине движение нашего взгляда начинается в нижней части холста. Справа налево, вдоль нижнего края, расставлены сосуды. От одного предмета к другому, от одной фигуры к другой художник постепенно переводит наш взгляд к главному событию — жертвеннику с золотым тельцом и стоящему перед ним Аарону, окружённому толпой.

Затем взгляд продолжает движение в глубину. Вдали от этой сцены мы видим Моисея, несущего народу скрижали Завета. Ещё дальше, на третьем плане, находятся горы, где он встречался со Всевышним. И наконец, совсем вдали, у линии горизонта, движение постепенно затихает.

Таким образом, художник словно прокладывает для нашего взгляда дорогу, по которой мы можем пройти через всё пространство картины. Но в зависимости от поставленной задачи он может организовать начало этого движения в люВ картине Питера Брейгеля Старшего «Притча о слепых» оно рождается справа, у горизонта. Мы сразу понимаем, что изображённая процессия уже прошла определённый путь. Она спустилась с холма, расположенного на дальнем плане. Не задерживаясь у церкви, и не останавливаясь среди мирян, слепые продолжают свой путь, полностью полагаясь на своего поводыря.



Илл. 8. Питер Брейгель Старший. «Притча о слепых». Холст, темпера, 1568 г. Коллекция Национального музея Каподимонте, Неаполь, Италия. (Статус: Общественное достояние / Public Domain)

Поводом для создания картины послужили слова Христа: «Если слепой ведёт слепого, то оба упадут в яму». В библейском тексте говорится только о двух действующих лицах. Но Брейгель захотел раскрыть этот образ гораздо шире — показать всю цепочку падения и психологическое состояние людей, находящихся на разных стадиях происходящего. Поэтому художник увеличил количество персонажей.

В те времена по его стране действительно бродило немало людей, лишённых зрения и вынужденных объединяться

в группы. Но Брейгель превращает конкретную жизненную сцену в универсальную притчу о человеческой слепоте и доверии к тому, кто ведёт за собой.

И вот эта притча разворачивается перед нами уже не только в пространстве, но и во времени. Вначале мы видим двух слепых у левого края картины, соединённых палкой. Они находятся ещё достаточно далеко от своего поводыря и полностью ему доверяют. Третий уже начинает чувствовать неладное. Он приподнял голову и напряжённо вслушивается, словно пытаясь понять, что происходит. У четвёртого связь с ведущим слабеет, и он пытается остановиться. Но вся группа продолжает двигаться по наклонной плоскости — сверху вниз. Движение к центру картины нарастает, и через некоторое мгновение происходит падение.

Брейгель намеренно выдерживает паузу между отдельными фигурами. Благодаря этому мы словно физически ощущаем происходящее во времени. Поводырь уже падает в обрыв. А мы понимаем: остальные последуют за ним.

Здесь художник заставляет нас не просто увидеть движение, но почти физически его пережить.

Перенесёмся в наше время. На рубеже XIX и XX веков европейские художники сталкиваются с совершенно иным движением — суетой рождающегося мегаполиса. Одним из мастеров, пытавшихся разобраться с вызовами своего времени, был французский реалист Жан-Франсуа Раффаэлли. Его картина «Собор Нотр-Дам в Париже» — не просто го-

родской пейзаж, а размышление о человеке в новом мегаполисе.

Посмотрите, как мастерски Раффаэлли использует прямую линейную перспективу. Линии набережной, парапета и бульвара резко сходятся в одну точку на горизонте, образуя сужающийся клин. По законам геометрии наш взгляд бессознательно «скатывается» по этим направляющим вглубь холста. Прохожие на переднем плане написаны крупно, но всего через несколько метров они резко уменьшаются и превращаются в смазанные мазки. Поток города буквально утекает от нас вдаль.

Картина построена по принципу прямой перспективы. Коротко напомним её суть.



Илл. 9. Жан-Франсуа Раффазэлли. «Собор Нотр-Дам в Париже». До 1896г. Коллекция Музея Орсе, Париж, Франция. (Статус: Общественное достояние / Public Domain).

При прямой перспективе предметы по мере удаления от глаза наблюдателя пропорционально уменьшаются. Линии, уходящие в глубину, стремятся к точке схода, расположенной на линии горизонта.

В этой картине именно благодаря перспективе художник получает возможность организовать не только пространство, но и движение взгляда внутри него. На заднем плане монументально возвышается силуэт Нотр-Дама. Он кажется устойчивым и почти безучастным к суете внизу. Раффаэлли предлагает увидеть здесь драму урбанизма: человек создал великую каменную цивилизацию, но одновременно оказался частью её стремительного потока.

Эта людская драма ещё усиливается распределением цвета и света. Раффаэлли погрузил весь передний план и массивные каменные постройки в глубокую, холодную голубоватую тень. Этот холодный оттенок буквально физически передает ощущение бездушных «каменных джунглей», в которые замуровал себя человек нового времени.

Для тёплого света художник оставил небольшую центральную часть холста, где в золотистой дымке высится собор Нотр-Дам. Величественный храм становится островком духовного тепла среди холодного мегаполиса. Чтобы связать нас, зрителей, с этим далёким светом, Раффаэлли усиливает теплоту несколькими фигурами на переднем плане. В их одеждах и силуэтах появляются охристые рефлексy. Эти люди словно несут в себе частицу соборного тепла, показывая, что даже внутри холодного городского пространства человек способен сохранять внутреннюю живость.

Мы уже рассмотрели, как художник использовал прямую линейную перспективу, чтобы увлечь наш взгляд вглубь хол-

ста или запереть человека в плен мегаполиса. Но существует искусство, которое сознательно переворачивает эти законы с ног на голову. Речь идет о византийской и русской иконописи, где главным композиционным инструментом является обратная перспектива.

Если в светской живописи точка схода линий находится на линии горизонта, то в иконе эта точка расположена... в сердце самого человека, созерцающего образ. Пространство не уходит от нас, оно раскрывается прямо на нас.



Илл. 10. «Гостеприимство Авраама (Ветхозаветная Троица)». Поздневизантийская икона, конец XIV в. Из коллекции Музея Бенаки, Афины, Греция. (Статус: Общественное достояние / Public Domain).

Прекрасным образцом для изучения этого феномена служит выдающийся памятник поздней византийской живописи конца XIV века — икона «Гостеприимство Авраама» («Ветхозаветная Троица») из коллекции Музея Бенаки в Афинах.

Вглядимся в геометрию центрального прямоугольного стола-престола, за которым восседают три ангела. Его боковые грани не сужаются по мере удаления, а напротив — расширяются. Дальняя сторона стола шире ближней. Стоящие на нем кувшины и чаши развернуты к нашим глазам так, что мы одновременно видим их и сбоку, и сверху.

Тот же парадокс возникает в архитектурных кулисах на заднем плане. Здания («палаты») развернуты к зрителю под необычными углами: мы одновременно видим детали стен и крыш, которые невозможно было бы увидеть с одного земного ракурса. Этот оптический эффект создан иконописцем намеренно. Обратная перспектива нарушает привычные законы пространственного изображения и передаёт ощущение иного, божественного пространства, где земные ограничения воспринимаются иначе.

В православной традиции существует представление о том, что Бога невозможно непосредственно увидеть. Поскольку Бог Отец не воплощался в земном теле, в иконописи Его не принято изображать непосредственно. Поэтому в иконе «Гостеприимство Авраама» три Ипостаси Бога являе-

ны символически — в виде трёх ангелов.

Движение ангелов в иконе замыкается в круг, духовно соединяя изображённых персонажей. Оно начинается у стоп левого ангела — образа Бога Отца. Отсюда взгляд поднимается к руке, благословляющей жертвенную чашу, а затем через фигуру Авраама переходит к центральной фигуре — Богу Сыну. Далее движение через фигуру Сарры, подающей трапезу, спускается к фигуре правого ангела, в котором традиционно видят образ Святого Духа. Затем взгляд возвращается к пространству между стопами левого и правого ангелов.

Это пустое пространство напоминает большую чашу и может восприниматься как визуальный образ Предвечного совета Троицы о спасении человечества. Ангелы сидят вокруг стола, на котором стоит небольшая материальная чаша с трапезой. Но пространство под ними словно создаёт чашу космического масштаба. В рамках такого прочтения решение Бога спасти человека через любовь и жертвенность предстаёт не сиюминутным действием, а законом, пронизывающим всё пространство мироздания.

В натюрморте «Гитара, книга и газета», созданном в 1920 году испанским художником Хуаном Грисом, мы наблюдаем пространственный переворот. Здесь привычная прямая перспектива практически отменена.

Вместо того чтобы заставлять нас двигаться по рельсам уходящих вдаль парижских улиц, Грис берёт самые простые,

интимные предметы человеческого быта и заставляет двигаться саму плоскость картины. Картина написана в кубистической манере. Кубизм разбирает гитару, страницы книги и строки газеты на множество геометрических граней и плоскостей, показывая предметы с разных ракурсов одновременно. Это не буквальное возвращение к обратной перспективе, а иной способ организовать движение взгляда внутри плоскости.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.