

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Вандышев В.Н. (г. Суммы)

Аннотации

Рассматриваются особенности формирования художественного образа под влиянием социально-культурных факторов и конкретно-исторических условий. В частности, исследована природа одного из широко распространенных образов, созданного талантом А.К. Саврасова. Показано, что многие предметы объективной реальности могут выступить в значении образных форм мышления.

In the article the features of forming of image under influencing of social-cultural factors and concretely historical terms are examined. In particular, nature of one of widely widespread appearances is probed, created by talent of A.K. Savrasov. It is shown that many articles of objective reality can come forward in the value of vivid forms of thought.

Ключевые слова

ОБРАЗ, ПОНЯТИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ, ОБРАЗООБРАЗОВАНИЕ, ЯЗЫК, ГНЕЗДО СЛОВ, РЕФЛЕКСИЯ, РЕАЛЬНОСТЬ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

Вступление

Дать однозначное толкование истоков происхождения художественного образа и процесса **образообразования** в художественном творчестве достаточно сложно, поскольку оно включает в себя многообразные аспекты отображения окружающей нас реальности, личностно-психологический фактор и социально-нравственную компоненту.

Представление об образообразовании усложнено также особенностями как эмпирического, так и теоретико-познавательного освоения специфики образа. На чувственной ступени познания образ формируется через ощущения, на рациональной ступени познания — через понятия. И весь этот процесс, будучи диалектическим по сути, оказывается, ко всему прочему, ещё и подверженным неотвратимому воздействию воображения.

Образ — это понятие фундаментальное, ключевое, так как лежит в основе широко употребляемых понятий **«образование»** и **«многообразие»**. К слову образ тесно примыкают **«обработать»** и **«обрамить»**, что является далеко не случайным для языка явлением, поскольку формирование образа немислимо вне обработки чувственного и рационального материала, вне ограничения его какими-то рамками, какими-то границами. Несомненна корреляция понятий «образ» и «форма». Существует корреляция и самого **понятия** и понятия **образ**. Образ рассматривают порой как одно из основных понятий теории познания, характеризующее результат познавательной деятельности субъекта.

Цель статьи – показать в процессе анализа объективно существующее единство образа и понятия, отражающих существенное в предметах и явлениях действительности, а также и связи между ними, так как **образ** и **понятие** по своему содержанию достаточно близки. Обосновать правомерность понятия «обобщённая форма», которое оказывается принципиально необходимым для бытия понятия, а **образ** есть не что иное, как **обобщение различного**.

Обсуждение проблемы

С точки зрения И.Н. Крамского, много занимавшегося теорией искусства, «образ – это концентрированное изображение действительности, фокус, собирающий воедино рассеянные впечатления от жизни» [4, 17]. Я полагаю также необходимым подчеркнуть, что, с точки зрения понимания процесса словообразования, имеет принципиальное значение вычленение структуры понятия и составляющих его элементов.

В процессе освоения действительности образы являют свою многоликость. Так, музыкальный образ отличается от поэтического, математический от химического и т.д. Но слово «образ», наряду с другими словами, включено в естественный русский язык. Нельзя сказать, что образ — это результат или сумма, или итог, потому что у каждого из этих слов есть своя определённость, своя мера, своя буквенная структура. Так как трудно поставить знак тождества между словами «образ» и «сумма» то, очевидно, в плане определения собственного содержания слова нужно исходить из него самого, из его структуры, которая формально состоит из звуков, букв, слогов. Образность уже закреплена в многозначности содержания слов, поднимающихся до понятийного уровня. Все предметы объективной реальности поэтому могут выступать в значении образных форм мышления. Например, остаток срубленного или сломанного дерева — пень, он же — ограниченный человек, тугодум.

Накопленный науками опыт отражения мира в образах, а также неутолимая потребность в развитии теории познания, побуждают уточнять смысл образов конкретно, исследуя характер входящих в него элементов. Множество рефлектируемых этими элементами слов можно свести к понятиям «обобщение» и «различие». За каждым из них закреплён соответствующий смысл, в единстве которых, в свою очередь, и заключается философско-методологическое содержание образности. Так, чтобы обобщить социальные явления, необходимо поэлементно их знать, учитывать значение человеческой индивидуальности, как субъекта отношений и сознательной деятельности, устойчивую систему социально значимых черт, характеризующих индивида как члена того или иного общества или общности. Вообще, чтобы обобщить круг связей между объектами, необходимо суммировать различия между ними на основании того, что признаки, характерные для одних объектов, отсутствуют у других. Поскольку всякое различие выражается словами, то обобщению подвергаются и они. Сумма смыслов, различных между собой, выражается словом, в которое входят элементы слагаемых смыслов, динамичные порой до взаимопревращаемости.

Подобная реконструкция структуры понятий позволяет видеть живой язык во всем многообразии его проявлений. Не исключается целесообразность обнаружения корней слов, связываемая с идеей о том, что они суть результат многократно повторявшихся практических действий человека. При этом важно не доводить исследование до побуквенного анализа языка, который был характерен для некоторых учёных-искусствоведов и литераторов. Ведь, К.Д. Бальмонт, определявший эмоциональный смысл русской азбуки, и А. Белый, указывавший на глубокую значительность звуков «р», «д», «т» в поэзии А. Блока, не смогли научно аргументировать свои выводы [1, 65-66]. Да, они не были здесь ни первыми, ни последними, но можно ли вслед за Л.С. Выготским утверждать, что поиски К.Д. Бальмонта и А. Белого, а также других исследователей вульгарны, а теория, поскольку многократно подвергалась решительной критике, бесплодна. Думается, что попытки оценить роль отдельных звуков позволяют проникнуть глубже в ткань творчества относительно других, но в эмоциональном смысле понимание их наиболее затруднено, а потому они и уязвимее для критики. А ведь поэт Б. Пастернак, наверное, и написал как раз, желая имитировать лёгкий шелест женского платья, стихи в соответствующем звуковом ряду, включающем звуки **ж** и **ш**:

Но нежданно по портьеру
 Пробежит вторженья дрожь.
 Тишину шагами меря,
 Ты, как будущность, войдёшь...

Автор «Живого Великорусского языка» В.И. Даль своей толково проделанной работой подтвердил ещё раз диалектическое содержание процесса познания мира слов и понятий. Закон языка он увидел во взаимосвязанности слов, в том, что не только глагол или имя, но и всё гнездо слов появляются сразу. Гнёзда слов, к которым пришёл крупный русский исследователь-лингвист, существенно помогают понять многие образы русского классического искусства, на что хочется обратить особое внимание. Это искусство достигло своего апогея в XIX в. в трудах А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева, Н.А.Некрасова, Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, М.Е.Салтыкова-Щедрина, В.Г.Перова, Н.В.Неврева, А.К.Саврасова, И.Е.Репина, И.Н.Крамского и др.

Современное же прочтение образов, введённых русскими классиками в искусство, неадекватно. Наивно было бы верить в то, что мы сможем мыслить сегодня точно в тех же образах и понятиях, что и люди, жившие столетие или полтора столетия тому назад. Но в силу того, что мы всё-таки не можем так мыслить и тем более искаженно или неадекватно прочитываем образы классики, мы несём известный груз непонимания нашего исторического опыта. Можно, естественно, и обратить сказанное: оттого, что мы исказили наш исторический опыт, мы не можем понять образы давних лет, а посему проявляем некомпетентность. Истина же, очевидно, в том, что и первое, и второе суждения верны, комплементарны и нуждаются в согласованном рассмотрении.

Дабы приблизить наше понимание культурного наследия прошлого к подлинности этого прошлого, надо вернуться к подлинному языку, который принадлежал той культуре. Также обращаем внимание на распространённую практику исключения человека-творца из результата его творчества. Хотя критики (современники исследуемого произведения) не игнорируют совсем эту составляющую творческого процесса, но чаще художественный образ трактуется как некое бесчувственное (а порой и сверхчувственное) отражение действительности. А между тем, подчеркивал Г.В.Ф. Гегель, «художественное произведение – это всеобщее достояние, как бы произведение всех. Каждое поколение передает его, украсив, следующим, продолжая тем работу над освобождением абсолютного сознания» [2, 78]. «Приукрашивая» произведение, живущее в общественном сознании, независимо от того миф ли это, или народные сказки, широко известные картины или произведения литературы, это самое сознание все больше и больше элиминирует индивидуальное, творческое человеческое искание образа. Забывается множество частных, присущих эпохе, видение ей самой себя в различных слоях общества. Забывается та социально-историческая действительность, дух которой жил в художнике.

Широко известна картина А.К. Саврасова «Грачи прилетели» (1871). Содержание картины стало её понятием, а возможно и интуитивно схваченным выражением социально-политической истории России второй половины XIX века. Но толкование «Грачей» по-любительски – это упрощенчество. Вот, например: «Уже в самом необычном названии картины слышится радостное провозглашение наступления утра года человеком, которому внят язык природы, для которого всё в ней исполнено глубокого смысла и значения», – обобщил В.А. Петров [6, 20]. Но так ли уж необычно название картины Саврасова и можно ли безоговорочно согласиться с концепцией, трактующей её образ как символ прихода весны, радостного её пробуждения? «На пустыре, огороженном забором, – пишет Ф. Мальцева, – совершалось великое чудо – природа пробуждалась от зимнего сна. Весенний удивительный свет, наполнивший собой всё изображенное пространство и по-разному осветивший его, чуть позолотил снежный бугор у забора и самый забор, лужи растаявшего снега открыли землю ...на обозримых делях обнажились проталины земли... Всё волновало естественностью уловленного мгновенья, красотой живописи и гармонией цветового строя... В таком скромном, но пленяющем облике предстала перед художником русская весна... Созданный Саврасовым образ остаётся и теперь непрестанно манящим к себе человека и рождающим в его душе те же сложные чувства грусти и радости, какие рождает и самый приход весны» [5, 51].

Содержание картины, будучи соотнесено с её названием, как бы естественно. Правда, Саврасов мог бы назвать картину лаконичнее — «*Грачи*». Но, вполне ли осознанно художником выбрано название. Здесь однозначный ответ затруднён, ибо сам автор промолчал, а исчерпывающе охарактеризовать происхождение художественного образа трудно.

Поэтому, давайте-ка, сознательно выберем окольную тропинку, на которую не часто забредают исследователи. Попробуем сочетать несколько срезов анализа процесса образообразования. При этом всегда будем помнить, что художник — это живой, страстно и непредсказуемо приобщённый к многообразию жизни человек, порой страдающий от избытка счастья, а порой и просто страдающий. Тогда придётся пристально всмотреться в то, насколько компетентно владел он богатством образности русского языка, и насколько это богатство воздействовало на его творчество. Наконец, мы учтем и то влияние, которое могли оказать и оказали на него различные сопутствующие жизненные обстоятельства.

Как бы ни отличалось искусствоведение своей спецификой, но оно по природе своей является наукой, а значит, должно развиваться в тесном переплетении с языкознанием, политической экономией, литературой, философией и другими отраслями знаний. Художественный образ «Грачей» неправомерно толковать в любительском стиле, который в искусствоведении проявляется через характерное для него отождествление изображённого на картине с натурой. Это тем более важно, когда художник существующее в действительности отображает как бы в фотографической манере. Тогда любитель склонен довериться естественному впечатлению, игнорируя образный характер изобразительного языка, в котором материализуется так же и субъективный мир чувств художника, а стало быть, и субъективное отношение к объекту.

Но, согласись с нами, читатель, в том, что много жизненных впечатлений должны были сойтись воедино в творческой интуиции художника, чтобы возник образ, столь популярный и известный как образ прилетевших по весне грачей. Возможно, ты согласишься и с тем, что самих прилетающих весной грачей немногие из нас замечают, порой не умея и отличить грача от ворона.

Известный русский художник Алексей Кондратьевич Саврасов (1830-1897) входил в Товарищество передвижных художественных выставок, которое действовало в 1870-1923 гг. в России, будучи созданным по инициативе самих художников. Несправедливо большие доходы, получаемые чиновниками Академии художеств от произведений художников, которые обыкновенно экспонировались на различных академических выставках, лишали художников части столь необходимого для многих из них заработка. Это не прошло мимо наблюдательного Саврасова, и поэтому он одним из первых подписался под уставом Товарищества.

Хотя «Грачи прилетели» считают одним из шедевров пейзажной живописи второй половины XIX в., не лишне вспомнить замечание критика В.В. Стасова: «Несчастья, беды, безумия, бедность, страдания, несправедливость, насилия, лишения — вот что всего более занимает места в жизни людей. Значит понятно, чем должны наполняться создания тех художников, которые хотят быть правдивы и искренни» [9, 129]. Так, может быть, поистине несчастья, бедность и насилия в большей степени,

чем другие причины, обусловили художественное творчество А.К. Саврасова, а не одна только любовь, которую хотелось бы увидеть многим исследователям его творчества. Пожалуй, иначе и не могло быть, если принять во внимание всю социально-нравственную атмосферу 1860-х гг. Вот и картина В. Маковского «Посещение бедных» (1874), если соотнести ее с «Грачами», позволяет уподобить бедных кривеньким деревцам, а богатых — грачам. Оседлав деревца, имущий класс с подобающей высоты созерцает убожество бедных, снисходит к ним, вообще говоря, созерцательно, не проникаясь их подлинными бедами и отрывая от себя лишь те крохи, отсутствие которых не замечается. Поэтому естественно предположить, имеющей достаточное основание и предлагаемую идею о том, что не лишена картина Саврасова изрядной доли рационализма и гражданственности.

Осознание связи искусства с действительностью, как и связи науки с практикой, важно для понимания процессов практической и познавательной деятельности. Сложность же воспроизведения действительности в одном исходном понятии очевидна. Для нас несомненно, что пейзаж Саврасова очеловечен, хотя непосредственно человека на полотне нет. Важно понять, как оказался мир человеческой несправедливости зашифрованным в образах картины?

По нашему глубокому убеждению, отнюдь не идиллическое видение пробуждающейся природы водило рукой художника, и вовсе не желание с предельной точностью отобразить виденное. Да и мог ли пребывать в идиллическом состоянии надворный советник со старшинством, которого с семьей фактически изгнали из квартиры при художественном училище, где как преподаватель он прожил ряд лет. Нет, конечно!

Мысль о «Грачах» появились у Саврасова во время его проживания в Ярославле. В Молвитино (Костромская губерния) он и написал первый этюд с грачами в 1871 г., где-то вскоре после дня Герасима-грачевника, праздновавшегося в марте.

Естественно, образ грачей появился далеко не случайно. Что есть грач, кроме того, что он есть птица весенняя? В Толковом словаре В.И. Даля слово **грач** значит многое, поскольку оно находится в семье сродственных слов, возглавляемой глаголом **грать**. Грать, по Далю, означает: гракать; каркать; шумно играть, оглушая криком. Это все относится к птицам, названным **вороньем**: ворон, грач, галка. Но граять еще означает и **грачить=грабить**. Само же слово **грабить** также многозначно, что надо учитывать в данном контексте. Здесь и грабёж земли граблями, здесь и грабёж как открытое насилие. Смысловое единство этих двух модификаций слова грабёж сейчас практически утрачено, что иллюстрирует и популярный «Словарь русского языка» С.И. Ожегова. В словаре, на протяжении ряда изданий его, слово **грабёж** дано только во втором из приведенных нами выше смыслов. Это объясняемо, ибо В.И. Даль жил в ином, отличном от нашего, **непосредственном** языковом окружении своего времени. Здесь мы бы даже употребили украинский аналог понятия — **безпосередній**. Ибо без-

посередній как раз и означает, обходящийся без посредников, не нуждающийся в посредниках. И это важный момент, поскольку в языковой ситуации того времени не было нужды во вмешательстве толкователей. «Живой великорусский язык» во всём его многообразии взял в народе В.И. Даль. И он был не одинок в своих исканиях. Так, Н.В. Гоголь около 1848 г. тоже мечтал об издании такого объяснительного словаря великорусского языка, «который бы выставил, так сказать, лицом русское слово в его прямом значении, осветил бы ощутительное его достоинство, так часто не замечаемое» [10, 113].

Для Даля множество модификаций слов было убедительным выражением сущности живого великорусского языка, в атмосфере которого жили художники и писатели, находившиеся в самой гуще народной жизни. Но все же, почему грачи? Да потому, что грабят! Занимаются грабежом земли своими крепкими когтями. Но грабят и во втором значении этого слова по Далю. Послушаем наблюдательного человека, который, хотя и не первым наблюдал жизнь грачей, но высказался глубже иных. Л. Семаго пишет: «Есть в репутации этой птицы и тёмные пятна. Жалуются на неё бахчеводы Приазовья и нижнего Поволжья. Если в радиусе действия колонии посеяна кукуруза, с появлением её всходов грачи, словно солдаты на учении, неторопливо шагая вдоль рядков, вытаскивают из почвы мягкие проросшие зерна, собирая с некоторых участков до трети посеянного» [8, 160]. Для крестьянской общины, что грачи, что град, выпавший совершенно неожиданно в пору созревания урожая, были естественными напастями. Градовая туча, разразившись над посевами, над созревающими культурами, приносила ущерб не меньший, чем налеты колонии грачей с их диким грабежом.

Естественно допустить, что **гра** – это некоторый пракорень многих слов, в которых сейчас трудно отметить очевидную похожесть. При всей дискуссионности предположения целесообразно задуматься над содержанием ряда сродственных слов. Осязаемый союз слов грабить, граблить, град (с небес), гракать, грамота, грач, граять выражается общим для них пракорнем **гра**.

Обнаруживаются и свидетельства «грамотности» грачей. «Протравливание зерна неприятными на вкус веществами не останавливает грачей, – пишет Л. Семаго. – Набрав в рот, сколько уместится, летят они к воде и там полощут добычу, прежде чем нести её к гнезду» [там же, 161]. Несомненна связь слов «грамота» и «грабить», имеющих конкретно-деятельностную природу. С переходом к оседлому образу жизни именно земледелие определяло многие виды социально-экономических связей. В тех условиях грамотный индивид субъективно отождествлялся с грабящей братией, ибо требовались значительные средства для содержания лиц, владевших грамотой. Да они и сами, в большинстве своем представители господствующих слоёв общества, часто определяли размер податей, налогов и других форм платежей, а посему – грабители. Впрочем, грабёж градной тучи и грабёж властью связаны с недополучением значимой части урожая в личное пользование крестьян,

что позволяет сделать заключение о естественном снятии смысла одних слов в смысле других. Исчезая в слове «грач», слово «град» вносит свою лепту смысла в него. Поэтому естественно говорить и о туче грачей.

Почему всё-таки грачи? Да потому, что в атмосфере наступающей весны пореформенной России наиболее уютно себя чувствовали и чувствуют шумливые дружные грачи, которым поистине «на Руси жить хорошо», хотя конкретное образное выражение которых в картине отнюдь не безусловно. Если следовать этой логике, то для Саврасова урядники, становые, дипломаты, сановники, аристократы оказываются как бы **нелюдьми**, нелюдями. Т.Г. Шевченко тоже не любил подобную публику.

Да, насилие конкретно, хотя оно и вездесуще, но поэтому оно всё-таки и безобразно и **безобразно**. Поразмышляйте, что стоило художнику тщательнее прописать каждого грача, а все они достаточно уютно устроены на ветвях дерева. Ан, нет! Фигуры многих из них только намечены, смутны, хотя в каждой из них угадывается грач. Саврасовский образ грачей, выбранный им как центральный, безупречен, так как грачат они открыто, днём, на виду у всех. Коренной москвич А.К. Саврасов жил в атмосфере Москвы, как и В.И. Гиляровский, давший галерею московских типов и того, и более позднего времени. Духом грабежа, царившего в московском обществе, проникнуто большинство репортажей писателя. А он хорошо знал, что в столице можно украсть и пострелять милостыньку, и ограбить свежего ночлежника, хлопнуть по затылку и раздеть догола. А в южных районах России, в Курской, Воронежской, Орловской областях слово «грачить» означает грабёж кем-то кого-то.

Но кроме грачей на полотне есть и ещё кое-что. Приведём впечатление В.В. Стасова от увиденного им полотна: «Весь перед картины загорожен, словно решеткой, тоненькими, жиденькими, кривенькими, длинненькими деревцами, кажется, гнуцимися под тяжёлым для них грузом грачевых растрёпанных гнезд, повсюду приткнутых на их вершинах; тут же, наверху и внизу на земле, копошатся и прыгают грачи» [9: 3, 363]. Естественно, ранняя весна, деревья стоят голые. Возможно, случайно, что натура представляла собой тоненькие, жиденькие, кривенькие деревца. Может быть, что такими они предстали в воображении художника, или он намеренно выбрал такую натуру. Всё это, пожалуй, из области предположений. Но если образ грачей выбран как образ насильников-врачей, то здесь обоснованно предположение, что подвергаемый ограблению слаб, жиденок, хотя и способен выдержать на своих опять же тоненьких, длинненьких стволах груз многочисленных гнездовых грачей. И самому художнику, и народу тоже нелегко выдерживать тяжкий груз, но ведь держат же, хоть и гнутся и стонут.

Социальная незащищенность трудящихся людей, зарабатывающих себе на хлеб каждодневным трудом, а в их рядах объективно оказывается и художник, очевидна в российской действительности. В известном смысле в таком социуме можно было обнаружить схожесть с утыканным гнёздами деревом. Гнездо к тому же можно рассматривать и как олицетворение угнетения. **Гнездо – Гнести – Гнёт** — вот связка, семейство

сродственных слов. Здесь же напрашивается и другая связка: **Дерево – Дерёт – Драть**. И она тоже кое-что может прояснить, дабы через неё лучше осмыслить бедность, постоянную нужду, фактическую нищету жизни народа, а на этапе творения исследуемого образа, и семьи самого художника А.К. Саврасова.

Так почему всё-таки картина называется «Грачи прилетели», а не просто, к примеру, «Грачи»? Да потому, считаю целесообразным предположить, что назвать картину просто «Грачи», было бы упрощённой констатацией многократно встречающегося события. В данном же случае речь шла о некоем значимом явлении, о повторяющемся явлении природы. Конечно, можно было бы в общем понять, что на полотне отображена ранняя весна, что природа пробуждается и т.д. Но **прилетели**-то ведь **снова**! И это важно. Прилетели снова, и снова гнутся слабые деревца. И снова деловито снуют грачи по оттаявшей земле. И едва выткнувшееся что-то из земли, освободившееся из-под снега, клюют. И укрепляют, достраивают, восстанавливают свои гнезда. Так ведь совершенно и Россия, спустя десятилетие после реформы 1861 года, проведенной так, чтобы ни в малейшей степени не ослабить положения помещиков, приводила себя в порядок. Упрямо и настойчиво утверждались в своих правах «новые грачи», но не менее упорно, хотя и постепенно, приходили в чувство, потерявшие временно жизненную определённую бывшие. Но всё-таки «прилетели»... Вот оно что здесь главное. И никуда от этого не деться. И надо, стеною и смиряясь перед неотвратимым и неизбежным, гнуться...

Полотно Саврасова имеет глубокую мировоззренческо-нравственную подоплеку, а посему в снятой форме и достаточно прозрачно фиксирует рядоположенность взаимосвязанных образов жизни. Образы полотна потому и жизненны, что находят отклик в душе каждого человека, вдумчиво всматривающегося в казалось бы привычное для него. Можно сказать, что интуиция художника, будучи воплощённой в ткань зримого художественного образа, явила потрясающий образец универсального образа, достаточно легко воспринимаемого зрителем, принадлежащим к миру изображённого, всеми фибрами своего телесного и душевного бытия.

Не лишним было бы задаться вопросом по поводу присутствующей на полотне церкви. Понятно, что и на этот вопрос мы уже не получим ответа от самого художника, памятуя слова Леонардо да Винчи о том, что художник должен знать то, что он рисует, но рисовать то, что он видит. Ему вторили отечественные художники И.Н. Крамской, И.Е. Репин и др. Почему же в таком случае художественно-критическая традиция упростила поведенческую реакцию Саврасова, почему его сделали простым регистратором фактов? Ведь для подавляющего большинства исследователей художественного творчества рассматриваемого периода, несомненно, что этот крупный художник весьма придирчиво относился к отбору натуры.

Да, в любом средней руки поселении тогдашней России церковь была непременным атрибутом пейзажа. Но опять же это ничего не

доказывает, поскольку, став спиной к церкви, её попросту можно было исключить из числа видимых объектов натуры. Но Саврасов **увидел** церковь и включил её в число действующих образов картины. Показывая большими пластами обвалившуюся штукатурку со стен церковной колокольни, А.К. Саврасов, образно говоря, как бы сдирал декор с церкви.

Давайте глазами крестьянина пореформенной России взглянем на картину. Чего мог он ожидать от прилёта грачей в очередной раз? Снова год беспросветного труда, постылых унижений и бесконечного ожидания удачи, везения и как результат — недостаток урожая, который не гарантирует порой даже и выживания, не говоря уже о зажиточной жизни. Вот почему крестьянин тоже не мог остаться равнодушным, стоя возле этого полотна.

Пронзительностью красок смог осуществить художник проникновение в сложную психологию человека-труженика, отнюдь не чуждого поэтического и со-**образного** восприятия природы. Значимо также, что Саврасов неоднократно в 1870-80-х гг. посещал пушкинские места, делал массу зарисовок. А поскольку он ещё и находил утешение в стихии народных песен, то понятно, почему и бурлацкая ватага нашла место в его творчестве. Так, картина «Волга под Юрьевцем», с бурлаками на переднем плане, была написана именно Саврасовым в 1871 г., что совпало со временем написания «Грачей»!

«Радостное пробуждение природы» в «Грачах», говорят нам. Но ведь и жестокая, угнетаемая, а потому порой и бессмысленная в своей беспросветности жизнь, добавлю я, апеллируя к «Бурлакам». Как же эти противоположности могли совместиться так сразу, вдруг, в творчестве одного художника, страдающего, как и многие честные, думающие его современники, собратья по кисти и по перу? Очевидно, что в этих образах зафиксировано одно: гнёт, грабёж. И подобно многозначности слов, многослойны и художественные образы, вышедшие из-под кисти великого русского художника А.К. Саврасова.

То, что он сумел найти такие образные структуры, посредством которых в художественной форме стало возможным выразить своё сопереживание (а в реальной жизни реальное сострадание) бедам, несчастьям и безысходности, гнездившимся в современном ему обществе, свидетельствует о высокой степени социализации его творчества. Одереженевшая, искривившаяся от постоянно униженного, подавленного и бесправного положения трудовая Россия, по-видимому, по мысли художника, уже неспособна была выпрямиться и сбросить с себя гнёт чиновных гнездовий. Вот такие вызывает ощущения и переживания общеизвестное полотно «Грачи прилетели», если взглянуть на него не только глазами любителя природы, т.е. **абстрактного натуралиста**, но и включив в понятие и социально-экономическую реальность, и реальные жизненные коллизии субъекта творчества, и то, что мы называем нравственно-эмоциональным аспектом его мировосприятия.

Эта реальность многообразно отобразилась в творчестве крупнейших художников и мастеров слова. Нет возможности в одной

работе дать всестороннюю картину пореформенной России, так как подобная картина складывается лишь на основе всего опыта эпохи и опыта людей в последующих поколениях, но опыта людей, способных подняться над океаном частных и только так увидеть существенное. Диалектика творчества ещё и в том состоит, что существенное вновь возвращается в частности. Конечно, живя в одной общественной атмосфере с другими художниками и писателями, А.К. Саврасов то существенное, что он увидел в жизни общества и в своей сопричастной к общественным проблемам жизни, выразил своеобразно. Но он сумел использовать такие частности, якобы внешне нейтральные и никого не затрагивающие, которых не заметили другие его современники-художники. Хотя, естественно, ведь были и другие частности, которые отразили в своих полотнах его современники. Не менее закономерно и то, что ряд этих частных уже не были даже внешне нейтральными.

Вырывать содержание полотна Саврасова из тогдашнего контекста демократических умонастроений, очевидно, неоправданно. Здесь и «Бурлаки на Волге» И.Е. Репина с запряженными в ярмо людьми, и «Очерки бурсы» Н.Г. Помяловского. Мироощущение мерзкой, грязной, оборванной, в гнилых и расползающихся на теле одеждах России, и её народа, было близко творческой интеллигенции и тогда, и позднее. «Россия, нищая Россия...» рефреном стучало в сердцах и думах художников-передвижников, и от этого признания некуда уйти.

Существующее положение вещей в общественной и в индивидуальной жизни побуждает не только к художественно-образному выражению его, но и к определенным выводам, которые художнику, в отличие от писателя или публициста, высказать не так просто. Здесь приходится более полагаться на то, что изображённое сможет разбудить фантазию зрителя, что, войдя в соприкосновение со всей совокупностью его житейского опыта, образ получит известное мысленное продолжение. Поскольку же образ никогда, по сути, не может быть окончательно завершённым, ибо материальная его основа, жизненные условия общества продолжают развиваться, то от той точки, где остановился один художник, надо идти дальше.

Для Н.Г. Чернышевского тоже ведь далеко не безразлично было, как мы будем работать дальше. Российская действительность, в которой труд чем дальше, тем больше **традиционно** обесмысливался, к сожалению, не давала поводов для оптимизма. Отсюда и кирсановский анализ дохода коммерческого предприятия от продажи товаров. Впрочем, М.Е. Салтыков-Щедрин уже в 1880 году писал: «Передо мной воочию метался тот «повинный работе» человек, который, выбиваясь из сил, надрываясь и проливая кровавый пот, в награду за свою вечную страду получит кусок мякинного хлеба. Есть что-то мучительно загадочное в этом сопоставлении мякинного хлеба и вечной страды. Каким образом выработалось это сопоставление, и почему оно вылилось в такую неподвижную форму, что скорее можно разбить себе лоб, чем видоизменить её?» [7, 36]. Вопрос мучительный, вечный. «Ужели на этот вопрос никогда не будет другого

ответа, кроме: не твоё дело?» [там же]. Сегодня мы ещё больше убеждаемся в том, что ответ на этот вопрос – дело практическое.

И что было в те времена в России, то в существенном и осталось сегодня по-прежнему. Если, говоря устами диссертанта Н.Г. Чернышевского, «бедность действительной жизни – источник жизни в фантазии», то, сделав действительную жизнь обеспеченной, можно значительно ослабить фантастическую составляющую ее. А уж чего-чего, но фантастики в наших прогнозах всегда хватало. Ибо не было никогда у нас того, что в других странах уже давно составляет самую основу общежития, «просто благоустроенной жизни» (П.Я. Чаадаев), а потому не было непринужденности ума и правильности в душевной жизни человека. Оттого в задумчивости и стоит сегодня перед «Грачами» наш современник. И стоять будет.

А ведь были попытки. Правда, попытки скорее интеллигентного свойства, но направленные на то, чтобы как-то изменить действительность сию. Многие в романе «Что делать?» Н.Г. Чернышевского увидели желание революционизировать российскую жизнь, а для идеолога и вождя Октябрьской революции В.И. Ленина эта книга была даже настольной. Но мало кто сумел увидеть в Рахметове нового человека-практика, искавшего ответ на проклятые вопросы, поставленные временем и предшественниками. Вспомните, ответ на вопрос, почему мы нищие, Рахметов искал в Северной Германии, Австрии, в Швейцарии, во Франции, в Англии и других странах Европы и Америки.

Нет, Рахметов не одеревенел на российской почве. Он жаждал изменений отнюдь не по принципу «сначала развалить, а потом строить». Рискну предположить, что он понимал, что если не усвоить лучшее из европейской жизни, то станут реальностью слова попутчика, ехавшего по Германии с Салтыковым-Щедринным в 1880 г.: «Вот увидите, что скоро отсюда к нам хлеб возить станут» [там же, 33].

И.Е. Репин тоже за торжество свободы, равенства, за уничтожение нищеты и порока. Но суть вопроса в том, как понимать равенство и свободу, как отнестись к тому, чтобы во имя уничтожения нищеты и порока переступить через жизни не только эксплуататоров, спектр которых пёстр, неоднороден и порой неопределим, но и одного малого ребенка. А вопрос этот тогда же резко поставил Ф.М. Достоевский в «Бесах» и «Братьях Карамазовых».

Выводы

Нас долго учили тому, что все особо выделенные образы отечественной классики прошлого века непременно были революционерами или должны были выработаться в них. Так получилось потому, что «когда сложившиеся фразеологизмы, пропагандистские шлакоблоки десятилетиями трутся один о другой, в воздухе повисают тучи шлакоблочной пыли; она хрустит на зубах, от неё отплевываются... но её и глотают, ибо пыль вездесуща» [3, 227]. В действительности же не все шли в революционеры, будучи обуреваемыми мечтой-иллюзией о возможности переустройства российской действительности, хотя было неизмеримо

больше тех, кто жаждал её понять и живописать. Как раз в этом смысле творчество А.К. Саврасова поучительно, являя собой образец сложного для реконструкции ассоциативно-понятийного строя мышления.

Перспективы дальнейших научных исследований

Представляется возможным использовать предложенную методологию исследования природы и содержания художественного образа для анализа образов украинской литературы и изобразительного искусства, получивших широкий резонанс в общественном сознании.

Источники

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. – М., 1973. – Т.4. – 676 с.
3. Камянов В. Где тонко – там не рвется // Новый мир 1989. – №8. – С.226-240.
4. Коваленская Т.М. Крамской об искусстве. – М.: Искусство, 1960. – 93 с.
5. Мальцева Ф. Поэт русской природы. Саврасов и московская школа живописи // Художник. – 1980. – №6. – С.41-55.
6. Саврасов А. Из собрания Государственной Третьяковской галереи / Автор-составитель В.А. Петров. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 48 с.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. За рубежом. – М.: Советская Россия, 1989. – 320 с.
8. Семаго Л. Грач // Наука и жизнь 1984. – №11. – С.159-161.
9. Стасов В.В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка: в 3-х т. – М.: Искусство, 1952.
10. Тихонравов Н.С. Заметки о словаре, составленном Гоголем // Сборник Общества Любителей Российской словесности на 1891 г. – М.: [б.м.], 1891. – С.101-114.

Статья поступила 25.01.2008 г.