

УДК 75.03

*М.В. Москалюк,  
Красноярский государственный институт искусств (Красноярск)*

## **ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ПЕЙЗАЖЕЙ БОРИСА РЯУЗОВА**

Рассматривается проблема построения пейзажного пространства на плоскости холста в творческом наследии народного художника, академика Бориса Рязова (1919–1994). Живописец разрабатывает уникальные художественные приемы, благодаря которым композиции остаются открытыми, создается ощущение космической безграничности видов сибирской природы, передается ощущение медленно текущего временного потока.

*Ключевые слова:* пейзаж, композиция, построение пространства и времени, живописно-пластический язык, художественный образ

*M.V. Moskalyuk, Krasnoyarsk state institute of Art (Krasnoyarsk)*

## **SPACE AND TIME OF BORIS RIAUZOV'S LANDSCAPES**

This paper summarizes the problem of landscape space formation on the canvas plane in the creative heritage of People's Artist, Academician Boris Riauzov (1919 - 1994). The painter develops unique artistic devices. Due to those devices, compositions remain open and there is a feeling of cosmic infinity of Siberian nature views as well as a sensation of slow temporal flow.

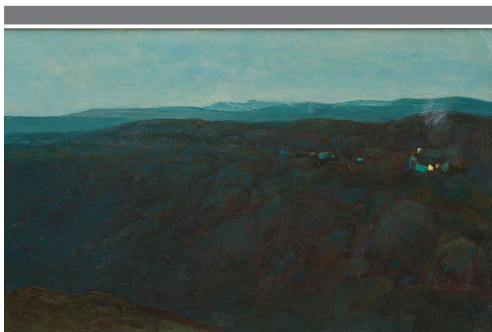
*Keywords:* landscape, composition, formation of space and time, picturesque and plastic language, artistic image.

**П**ространство как фундаментальная философская категория отражает множественный характер существования мира, его сложность и неоднозначность. В тех или иных приемах конструирования пространства на живописных холстах выражается мироощущение художника, прорабатываются сложные взаимоотношения двух великих миров – мира

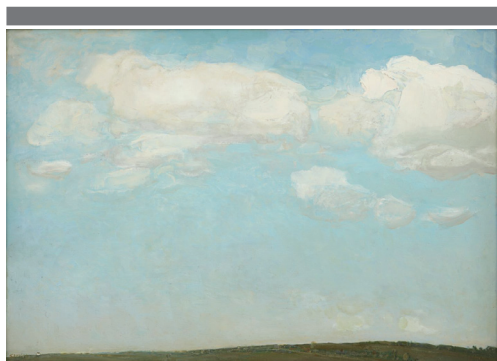
природы и мира человека. Не имеющие прямых аналогов в советском искусстве приемы построения пространства на плоскости холста мы находим в творчестве Бориса Яковлевича Рязова (1919–1994) – первого сибирского академика, народного художника, выдающегося пейзажиста. Рассмотрение философских смыслов, явленных в творческом наследии мастера, во многом актуализировано процессом определения ценностных императивов современного общества. Изучение особенностей живописно-пластического языка, в свою очередь, было и остаётся основополагающей задачей теоретического и пратического искусствознания. Кроме того, обращение в данной работе к пейзажам Бориса Рязова обусловлено и приближающимся юбилеем уникального живописца – столетием со дня рождения, которое в 2019 г. будет отмечено в Красноярске масштабными выставками, научно-практической конференцией и изданием полноцветной монографии.

Уже в работе над ранней Туруханской серией, затем в зрелых продуманных и завершенных в мастерской пейзажах-картинах Борис Рязов явно тяготеет к горизонтально вытянутым форматам холста. В целом ряде работ, прежде всего в городских видах и изображении деревенских улочек, художник использовал приемы перспективных построений, хорошо проработанные в истории изобразительного искусства. Но в подавляющем большинстве композиций, изображающих исключительно природные мотивы, которые мы и воспринимаем как «классические» рязовские пейзажи, пространство строится по другим законам.

По отношению к творчеству Б. Рязова, конечно же, не приходится говорить о полном отсутствии перспективной глубины или об условно плоскостных изображениях природы. Однако в организующих изображение ритмах у мастера почти отсутствует иллюзионистское движение в глубину холста, а основополагающим, определяющим фактором художественной образности становится широкий панорамный охват. Причем взгляд зрителя ни с правой, ни с левой стороны композиции практически не встречает преград (каких-то вертикальных акцентов, кулис). Это кардинально отличается от пространств, выстроенных по законам прямой перспективы, ведь всякое перспективное построе-



*Б. Рязов. В Саянах. 1977*



*Б. Рязов. Небо. 1984*

К пониманию уникальности построения пространства в рязовском творческом наследии, нам кажется, относится следующий факт. Сегодня организаторы выставок Рязова сталкиваются с серьезной проблемой оформления работ. Из-за продолжительного периода эксплуатации многие рамы требуют полной замены. В свое время Борис Яковлевич, как правило, сам конструировал для собственных произведений глубокие рамы. Они отличались оригинальностью – профиль был гладким, округлым, по нынешним меркам аскетичным, а цвет нередко попадал в общий колористический строй. Получалось, что своей массивностью, весомой нерасчлененностью рама хорошо собирала и фиксировала бескрайнее пространство пейзажа в пространстве выставочных залов. Но одновременно сдержанность и отсутствие излишнего украшательства настраивали зрителя на медитативный лад, на внутреннюю сосредоточенность восприя-



*Б. Рязов. Морозец. 1980. Х., м.*

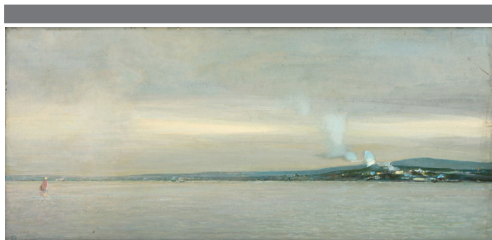
ние зрительно замкнуто, так как оно свертывается в одной точке на горизонте. Мысленным взором пространство пейзажа, сконструированное Рязовым, расширяется в обе стороны, а во многих произведениях легко выходит за верхнюю и нижнюю границы холста, без труда достраивается нашим воображением до пространства необъятного, бесконечного.

Округлость профиля и попадание цвета в общий колорит, в свою очередь, не препятствовали дальнейшему расширению пространственных ритмов, рама не играла роли предела, за который нельзя выходить. Используемый сегодня современный, богато разработанный багет, к сожалению, значительно мешает рас-

крытию уникальности и мировоззренческой глубины рязовских пространственных построений.

В продолжение вышесказанного рассмотрим несколько пейзажей из коллекции Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова, а именно, «Теплый август», 1972; «В окрестностях города», 1978–1988; «Морозец», 1982; «Зори Енисейские», 1984. Здесь в первую очередь отметим, что и для выбранных композиций, и для большинства других работ Рязова характерна точка зрения на природу, соразмерная человеческому росту. Отсюда и воспринимать рязовские пейзажи зрителю необходимо стоящим «с прямой спиной», на достаточном расстоянии от холста. Только так их художественный образ складывается в нерасчленимую гармоничную целостность. И в теплых летних пейзажах, и в сверкающих перламутром холодных енисейских тонах, и в сумеречных заснеженных далях направление нашему восприятию задают горизонтальные ритмы. В «Теплом августе» диагонали, очерчивающие реку, казалось бы, уверенно устремляют наш взгляд вглубь, к линии схода неба и земли, но горизонтальное изображение лодки тут же останавливает это движение, уравновешивает его.

В целом рязовское пейзажное пространство строится снизу вверх широкими планами. Таких пространственных планов неба и земли, воды и горных цепей, как правило, в каждой композиции совсем немного, всего лишь два-три. При намеренно сдержанном выборе предметных изображений живописное полотно может казаться пустынным, даже безжизненным. Однако у Рязова всегда хорошо считывается присутствие в природных пространствах человека. Светящиеся окна, клубящиеся дымки, рыбацкие лодки и прочие корректно введенные детали делают пейзажи живыми, человеческими, близкими для воспринимающего их зрителя. Немногочисленные объемные изображения (сугробы, чуть вырисовывающиеся на горизонте домики, бакены, лодки) обогащают пространственные планы, вносят дополнительные эмоциональные и содержательные ноты. И все-таки подчеркнем, для мастера важны не детали, а общее ощущение целостности и гармонии мира, отсюда и складывается особая обобщённая манера письма. Распределение основных масс и линий, переданное через цветовые переливы



*Б. Рязов. Зори Енисейские. 1984. Х., м.*

облаков и глади воды, мерцание летней зелени и снежных торосов, являются активнейшими факторами создания художественного образа. Кроме того, организация ритма и движения мастерски поддержана то плотной, то тонкой, почти прозрачной живописной фактурой.

Многое из того, что сказано по отношению к выбранным четырем пейзажам, в основном относится и к другим работам художника. Очевидно, что Рязов нашел свой собственный прием изображения пространства на плоскости холста, где природа в многообразии цвета смотрится совершенным и вечным творением. На современных Рязову пейзажах, например, у таких больших и уникальных мастеров, как Владимир Федорович Стожаров (1926–1973), Николай Михайлович Ромадин (1903–1987), Борис Валентинович Щербаков (1916–1995), Алексей Михайлович Грицай (1914–1998) и многих-многих других, природный мотив воспринимается лишь частью мира, которую сумел охватить взгляд живописца. В то время как открытость, продуманность и сдержанность рязовских пространственных решений позволяет воспринимать мотив природы как космос, безграничный и непостижимый.

Безусловно, в пейзажном искусстве одной из главных является проблема взаимоотношений человека и природы. Казалось бы, в рязовских пространствах человек должен ощущать себя песчинкой, растворенной в просторном и безбрежном мире. Но уникальность мировоззренческих позиций прошедшего сложнейший жизненный путь художника, который генетически на протяжении нескольких поколений как потомственный рыбак был связан со стихиями воды и неба, позволяла вести ему диалог с природой на равных. В свою очередь зритель полотен Рязова воспринимает себя одновременно и внутри пейзажного пространства, эмоционально переживающим его особенности, и вне его, чуть отстраненно созерцающим представленный взору вид. Даже самые сдержанные северные мотивы, самые высокие заснеженные вершины не подавляют своим величием, не пугают своей суровостью. Рязовские пейзажи философско-мировоззренческим содержанием соразмерны сильному, мужественному, волевому человеку, в них есть глубина подлинной сомасштабности и целостности двух великих миров – мира природы и мира человека.

Понятие времени, бесспорно, играет огромную роль в жизни современного человека, в его мировосприятии, в его научном и художественно-эстетическом мышлении. Как учит нас современная философия, в мире нет материальных систем, не обладающих пространственно-временными свойствами. Уникальное ощущение пространства на примере четырех рязовских пейзажей выше уже рассмотрено. Также важно понять и специфику временных ощущений в рязовском пейзажном образе.

Немецкий теоретик искусства Готхольд Лессинг (1729-1781) в одном из своих ярчайших произведений «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» пишет: «По своим композиционным принципам живопись способна использовать только один момент действия, и поэтому она должна избрать момент наиболее ясный, из которого всего легче понять прошедшее и последующее» [1, с. 445]. В законченных образах Рязова, в пейзажах-картинах (великолепные этюды мастера здесь не в счет, в них ставятся и решаются совсем другие живописные задачи) почти не встречается мотивов, за которыми бы ощущался быстрый пульс, бег времени, его скоротечность. На рязовских вернисажах у нас абсолютно не возникает чувства, что кистью живописца остановлено и зафиксировано прекрасное мгновение, после которого все будет иначе. Даже тогда, когда пейзажист обращается к переходным состояниям легких сумерек («Енисей. Лето», 1977), к изображению быстро рассеивающейся плотной ночной мглы («Огни села», 1959) или недолговечной поры какого-либо времени года («Теплая осень». 1960-е гг.), мгновенность и быстротечность времени не входят в его мироощущение, следовательно, и не определяют восприятие зрителя.

Борис Рязов, как правило, изображает природный мотив ясным, таким, за которым, по словам Лессинга, действительно легко понять «прошедшее и последующее». Однако в этом прошедшем и последующем мало что изменится. Рязовский временной поток движется весьма неспешно и уверенно по широкому руслу панорамных пространственных построений. Ощущение стабильности и устойчивости миропорядка придает особое чувство комфорта вечно бегущему, живущему в крайне жестких и изломанных ритмах времени современному зрителю. Какая-то фатальная разорванность человеческого временного сознания между прошлым и будущим ярко отразилась в поэтических строках стиха «Земля и небо» Михаила Лермонтова:

О надеждах и муках былых вспоминать  
В нас тайная склонность кипит;  
Нас тревожит неверность надежды земной,  
А краткость печали смешит.  
Страшна в настоящем бывает душе  
Грядущего темная даль;  
Мы блаженство желали б вкусить в небесах,  
Но с миром расстаться нам жаль.

Действительно, и сегодня мы пытаемся найти точки опоры то в прошлом, то в будущем, природа же не имеет ни памяти о прошлом, ни интуиции о будущем. Весь смысл существования природы заключен в том на-

стоящем, которое перед нами<sup>1</sup>. Запечатленное на холсте сверхмедленно текущее настоящее в природе заставляет и нас ощущать время полномерно и спокойно.

В литературоведении выдающимся русским философом двадцатого века Михаилом Бахтиным (1895–1975) введено понятие «хронотоп» (греч. *chronos* – время, *topos* – место), понятие «времяпространство», определяющее единство временных и пространственных отношений. В явленном на холсте в художественных образах мировоззрения живописца Ряузова философские понятия пространства и времени также существуют в тесном слиянии, неотделимы друг от друга. Именно это позволяет говорить не только о безграничности, но и о вечности существования мира природы. Своими пейзажами Ряузов еще и еще раз подтверждает мудрость Екклезиаста: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки»...

Весьма часто Б.Я. Ряузова называют «мастером сибирского пейзажа». И тут хотелось бы порассуждать, что же это за понятие «сибирский пейзаж»? Определяется ли оно топономикой (по своему месторасположению изображенный на картине вид – это Сибирь) или другими качествами? На наш взгляд, среди десятков и сотен живописных и графических пейзажей, в названиях которых фигурируют сибирские города, реки, горы, сибирскими не по названию, а по смыслу становятся только те композиции, которым присуще особое «пространствопонимание». Данное качество формируется через внутреннее ощущение масштаба сибирской природы и является неотъемлемой частью целостного миропонимания. В данном контексте отнюдь не все сибирские пейзажисты становятся подлинными «мастерами сибирского пейзажа».

Рассматривая философские категории пространства и времени, воплощенные в неповторимых художественных образах Ряузова, мы говорили о «хронотопе»: слитности пространства и времени в мировоззрении художника. Данное мироощущение и миропонимание позволяло ему достигать целостности, нерасчлененности как «макро», так и «микро» природного мотива, а зрителю вслед за художником воспринимать мотив природы как космос прекрасный, безграничный, непостижимый. Сами излюбленные ряузовские мотивы – земля, небо, горы, вода – в общечеловеческом восприятии являются архетипическими, наполненными глубокими философскими и ассоциативными смыслами.

<sup>1</sup> Проблематику времени в историческом, натуралистическом и других видах пейзажа глубоко рассматривает религиозный искусствовед-философ Н.М.Тарабукин: «В пейзаже символично-реалистическом, вскрывающем божественную сущность природы, каждое из отдельных взятых времен снято и совмещено в единство. Мгновение природы, ее текучесть, ее наивное настоящее приобретает значение мига вечности, где все три времени существуют не хронологически-последовательно, а одновременно» [2].

Другое важнейшее качество творческого наследия Рязова заключается в том, что пространство его монументальных и камерных, торжественно-величественных и сдержанно-лирических пейзажей вполне соразмерно сильному, мужественному, волевому человеку. Как говорилось выше, в композициях мастера есть глубина подлинной сомасштабности и целостности двух великих миров – мира природы и мира человека. Человек и природа – две составляющие одного целого, которые не могут существовать друг без друга. Исходя из этого, Борис Рязов, бесспорно, и в свое время, и в сегодняшнем дне, – один из наиболее ярких и репрезентативных мастеров сибирского пейзажа.

Главным достижением его творчества являются и уникальные колористические построения полотен. Цвету отводится едва ли не главное место, а часто и светообразующая роль. Трудно объяснить работы Рязова литературным языком, ведь их воздействие на зрителя идет не столько через повествование и разработанный сюжет, сколько на уровне формального композиционного и колористического построения. Именно через изобразительно-выразительный, сугубо индивидуальный язык живописца мы чувствуем и все силу рязовской любви к природе, его благоговение перед любым ее состоянием. Во взаимосвязи фактуры широких мазков, больших сгустков краски и тонких полупрозрачных живописных поверхностей, в переливающихся оттенках синего, зеленого, серебристого колорита передается философское и одновременно чувственно-эмоциональное осознание красоты мироздания во всей полноте и целостности.

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953.
2. Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999.

### **BIBLIOGRAPHY**

1. Lessing G. E. Izbrannnye proizvedeniia [Selected works]. Moscow, 1953.
2. Tarabukin N.M. The sense of an icon. Moscow, 1999.