

Е. Ю. НЕНАШЕВА

**«КРЕСТЬЯНСКАЯ СЕМЬЯ»
В ЖАНРЕ РЕПОРТАЖА
Формальный анализ картины А. А. Мурашко**

Почему, собственно, репортаж? Ведь неоспоримо, что «хрестоматийное» полотно Александра Мурашко «Крестьянская семья», датированное 1914 годом, представляет собой замечательный образчик группового портрета. Яркое произведение зрелого периода творчества художника, расцвета его таланта. Далеко позади — и годы учебы в Петербургской Академии художеств, где в академических традициях произошло становление Мурашко — портретиста, и пенсионерская поездка за рубеж, и погружение в атмосферу Западной Европы начала века. Уже запечатлена на полотнах заинтересованность живописца жизнью Парижа и образом самих парижан. Можно составить целую галерею портретов передовых представителей русского общества. В это время перед нами предстает мастер рисунка и живописи, педагог, организатор частной студии, общественный деятель, которого не могут оставить равнодушными народные образы и характеры. Мурашко трактует их в эпически обобщающем плане, стремясь к лаконичной, «немногословной», но емкой, способной вместить в себя важное содержание, живописной композиции. Такова и картина 1914 года, написанная под Лубнами на Полтавщине — портрет обычной крестьянской семьи. Но портрет необычный.

Можно ли в данном случае говорить о соединении жанров: о портрете репортажного типа? Видимо, нельзя. Ведь репортажный портрет по своей сути нарочито непостановочный. Таковым он должен оставаться и в живописи. Пусть художник ведет «репортаж» из студии, но средства художественной выразительности он все равно использует репортаж-

ные. Светотеневые эффекты, колористические находки, композиционная уравновешенность — все это должно быть как бы случайным. Здесь же, напротив, постановочность подчеркнута, а композиция буквально вычерчена линейкой и циркулем — по законам портретного жанра.

С полутораметрового холста картины пристально смотрит в мир семья крестьян — украинцев. Родители сидят, рядом стоит дочь. Слово «инкарнированные» образы главных героев великой «Фата моргана» Михаила Коцюбинского, повести архипопулярной в те годы, завладевшей душами и умами украинской интеллигенции. Вот мать. *«Мала, суха, чорна, у чистій сорочці... Андрій не бачить її обличчя, але знає, що у неї спущені додолю очі й затиснені губи. Ми хоч бідні, але чесні. Хоч живемо з пучок, але й для нас є місце в церкві. Коле неї Гафійка. Наче молода щена з панського саду».*

Геометрический центр почти квадратного холста находится на пересечении его диагоналей и попадает в область левого плеча сидящей посередине матери. Первый взгляд, брошенный на картину, упираясь в белизну скатерти и рукава блузы, начинает скользить по диагоналям, образующим перевернутый треугольник. Вниз, по левой руке, достигая вершины треугольника и композиционного центра — скрещенных натруженных ладоней — символа крестьянского труда, сути самой жизни. Потом вверх, по правой руке, которую векторно по прямой продолжает рука дочери, словно продлевая ее и поддерживая. Смена ее «в полі і обійсті». Правый угол треугольника — голова отца, изображенная на одном уровне с плечом дочери, отчего основание треугольника оказывается параллельным верхней границе картины.

Конечно же, Мурашко как выпускник Академии художеств мог легко справляться с организацией изображения посредством геометрических фигур. В Академии это относилось к базовым основам мастерства. Но вряд ли использование здесь перевернутого треугольника было случайной компоновкой, лишенной определенного смысла, дополняющего нарративное послание сюжета.

Едва ли можно вообразить более неустойчивую фигуру в геометрии, чем перевернутый треугольник, стоящий на своей вершине. Смещение на один градус в любую из сторон приводит к неминуемому дви-

жению, «падению», изменению устойчивости и самой формы.

Треугольник, по которому выстроена композиция картины Мурашко, является не «образным», а просчитанным до грана, равносторонним, с соблюдением шестидесяти градусов в каждом из углов. Балансируя плоскость, он одновременно символизирует нестабильность и непостоянство момента, неопределенность будущего. Это подчеркивает еще один треугольник, на этот раз равнобедренный, образованный осями, соединяющими лица персонажей. Он также перевернут, его вершина находится на одной оси с вершиной предыдущего треугольника. Но, в отличие от последнего, он не содержит параллелей с границами холста. А потому пребывает уже в движении, как бы подавшись вправо и нарушив статичность. Динамичность композиции придает и некоторое смещение фигуры матери влево, в сторону дочери. А также размещение фигуры отца за пределами основного треугольника.

Этот треугольник с параллельными ему диагоналями связывает во едино все части композиции. Диагонали синих и алых квадратиков «спідниці» дочери параллельны вектору правых рук, оси кораллов, «шворки» от образка на шее матери, линии расположения женских лиц, диагоналям окна, икон и т. д. Столь же читаемы и встречные диагонали. Своеобразный диагональный код всей картины заключает в себе X-образное пятно «камизелі» отца.

По-настоящему портретно выразительны руки героев картины. *«Маланка сідає і знов кладе чорні руки на коліна. Он де вони почорніли, оті руки...»* Их характерное положение очень точно подмечено художником (рис. 1). *«У неї вже руки посохли від праці, вона вже жи-ли висотала з себе, аби не здохнути, прости господи, з голоду...»*

Именно руки престарелой матери, покоящиеся ладонями одна на другой, Мурашко избрал композиционным центром всей картины, подчеркнув и выделив их геометрически треугольником, детально пролепив их цветом, как бы придвинув их к глазам зрителя, каждую жилочку, каждый узелок. Примечательно, что зеленая завязочка на очипке точно копирует их позу. Здесь угадывается мотив и традиционного «украинского матриархата», и не случайным представляется смещение фигуры матери именно в сторону дочери.



Александр Мурашко. Крестьянская семья, 1914. Холст, масло

Узловатые ладони отца, опираясь, осторожно ощупывают колени, растирая суставы усталых, болящих к старости ног.

Основной тональный ритм картины задают темные части одежды персонажей. У каждого из этих пятен свой сложный геометрический абрис, характер и даже своя семиотика. «V» «камизельки» дочери, «M» и треугольник (геральдический щит) сердца широкой юбки матери, «X» жилета отца.

Такая сложно разработанная и вместе с тем ясно читаемая структура композиции придает ей монументальную выразительность фрески или мозаики. Неудержимое цветовое разнообразие, построенное на богатых градациях тонов, еще более усиливает эффект.

И все же картина носит явно репортажный характер, что обостряет истинность, непосредственность момента восприятия. Люди убрали, вымыли хату, застелили стол белой скатертью, как на праздник, перенесли «скрини», выбрав «найліпше, найпуцяще», «причепурились» и застыли, замерли, онемев в «чільному кутку хати», словно перед объективом дагерротипа с его бесконечной выдержкой.

Строгая структурная сеть осей композиции завуалирована подчеркнуто этюдной формой. Прежде всего, это бросается в глаза в детально воспроизведенных ракурсных совмещениях. Вот плотно, контрастно написанный вазон словно вырастает из плеча отца и прячется за затылок, а сам горшок — не виден. Вот окно словно уткнулось крестовиной в плечо дочери и повторяет его абрис. Оно явно покосилось в тисках стареющих глинобитных стен. *«Над шляхом біліла його хатинка, мов йшла кудись із села і зупинилась спочити... Крива, похилена... з чорною стіхою і білими стінами»*. Вон уголки рамок картин на стенах, которые то плечо «черкают» дочери, то краснеющее ухо старику «теребят».

И вообще все интерьерные плоскости как бы вибрируют, колыхаясь на невидимой волне, разрушая строгость и сухость линейно-перспективного построения. Скромная низкая светлица словно обволакивает, уютит своих обитателей. Это ощущение усиливает и этюдный, «случайный», режущий контур картины со всеми признаками экранно-кинематографической рамки. Вот он снес верхушку розово-голубого веночка на дочкиной голове, вон отсек картины и иконы, а здесь отхватил «шуйцу» отцу.

Тесно, но от этой тесноты, как ни парадоксально, образы как бы надвигаются на зрителя, становясь более монументальными, емкими. Своеобразная «троица». Сказывается изначальная усвоенность художником иконописных канонов, впитанных в мастерской отца. Статичность, сдержанность жестов. Взгляды направлены в разные секторы предкартинного пространства, охватывая его вкуче, и вместе с тем, находя в нем свою точку созерцания.



Рис. 1. Украинские крестьянки, фото 1960-х гг.

Пространство, окружающее «троицу», разделяется условно на восходящие уровни, создавая своеобразную космологическую структуру интерьера, по сути, превращая его в пленэр. Горизонт стола, над «снежным полем» которого пейзажно высится «одинокая пальма» вагона, воплощают «земную твердь и все, на ней произрастающее». Слои «неба» образованы символически рядами икон и картинок. «Светила» тоже «иконы» — «иконы» окон.

Прочитывается своеобразная пространственная инверсия — перпендикулярно раскрытые стены образуют ощущение округлости ротонды, а источник света — квадратен. Приметно, что внутренние окош-

ки окна конгруэнтны иконам, образуя своеобразный ортогональный ритм и фоновую структуру этого «крестьянского космоса».

Испытывая сильное влияние импрессионистов, Мурашко все-таки не отказывается от предметного цвета, не теряет ясности его восприятия. Предметные цвета он объединяет рефлексам, возникающими под воздействием солнечного света, проникающего в интерьер через изображенное и предполагаемое окна. Здесь звучат его любимые фиолетовые, зеленые, красно-желтые тона.

При всей импрессионистичности колорита фигуры сохраняют предметность и «скульптурность». Да и было бы странным изображать подобный сюжет по-другому. Написать его прозрачным, растворить его — значит уничтожить его ось, его художественный смысл. Сущность «крестьянской семьи» очень материальна, привязана к земле, «предметна» по духу.

Несмотря на изображение в интерьере, художник пользуется принципами пленэрной живописи. Все цвета находятся под сильнейшим влиянием освещения и наполненной светом воздушной среды, играя бликами и рефлексам.

Важно отметить структурную сложность освещения картины, образованную столкновением контражура и света из бокового, невидимого окна, с которой художник справился просто виртуозно, строя живопись на игре пигментов «незамусоленной» палитры. В тенях изумрудная зелень красиво консонирует с желто-кадмиевыми пигментами. Светлоты, празднично сверкая разбеленным ультрамарином, фиолетовым кобальтом и краплагом, холодят белизной домотканого полотна. Во всех частях живописного тела картины доминирует это, впоследствии ставшее широко употребляемым столкновение краплака и «изумрудки».

Цветет рукав, шитый красными цветами. В цвет им вторят кораллы, самое ценное в доме, ниспадающие на грудь дочери. Кадмий, красный и оранжевый, кораллов и рукавов сползает на «спідницю» девушки и тлеет бликами среди декоративного геометрического орнамента.

Вдобавок мастеру удастся буквально расчлнить среду, отделив цвет и свет интерьера от сияющего днем пространства за окном, прописав начинающую желтиться зелень чистыми, яркими пигментами, во всем остальном сохраняя легчайший налет валёрности.

Цветистые прямоугольники икон, повинувшись перспективному удалению на задний план, прописаны обобщенно. Икона посередине, вероятно, под стеклом, виртуозно «материализованном» пастозными вертикальными мазками белил. Она буквально сияет теплым светом, оттеняя макушку отца.

«Поглядаючи скоса на щільно стулені жінчині вуста, він із побільшеною жвавистю скинув із себе свиту і розсівся на лаві, як пан. Га! Хіба він не господар у своїй хаті!» Седобородое лицо со сведенными в переносице бровями приподнято в легком повороте, «в две трети» и смотрит прямо, напряженно и внимательно, ожидая чего-то.

Лицо его супруги безучастно. Отрешившись, расслабленно опустив плечи, она смотрит куда-то вниз и в сторону. Взгляд ее блестит созерцательно, мысли ее — не здесь. Лица обоих освещены боковым светом от невидимого окна справа. Рельеф их контрастно прописан с большим пигментным разнообразием. Плоскости форм геометризуются. Сказывается, возможно, увлеченность Мурашко техническими приемами живописи Поля Сезанна. Особенно «сезаннистской» смотрит тень от вазона, прописанная характерным кистевым штрихом.

Повыше темнеет в тени смуглое лицо дочери, дышащее молодым румянцем, со сложной моделировкой рефлексов и полутонов. В прямом взгляде прочитывается воля и характер — своеобразный вызов своей нелегкой судьбе. Как не похожа она на мать. *«Добре тобі казати, як у тебе повна хата дівок, а у мене одна, як душа. Тільки й потіха на старість. Виняньчила, виплекала, мила й вичісувала, а тепер віддай людям. Мало що мною люди поневірялися, всю силу забрали, всю кров виссали, а тепер іще дитину віддай їм...»* Немой вопрос чувствуется в выражении лица девушки: что ждет ее в будущем, как сложится доля? Скорее всего, повторит она путь своей матери в тяжелых трудах и лишениях. И известное нам ближайшее будущее Украины вряд ли даст ей просвет и избавленье. Жилы вымотает ей новый XX век. На ланке, в колхозном поле, за нищенские трудодни. Раздует водянкой голодомор, иссушит стужей далекая ссылка «за колоски».

Тревожны ее глаза. Рядом, за окном желтеет бабье лето 1914-го. Парней сельских уже увозят на «германскую» эшелоны мобилизации. Вернется ли милый обратно?

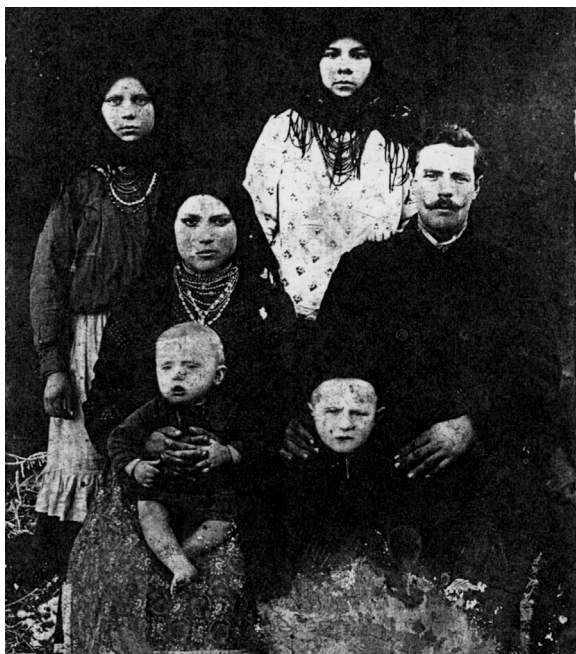


Рис. 2. Крестьянская семья с. Воронивцы Винницкой обл., фото: весна 1933 г.

При сопоставлении картины с фотографиями времен Голодомора (*рис. 2, рис. 3*) создается иллюзия альбома: и семейного, и народного. Те же герои двадцать лет спустя. Нарядная девушка в венке, красочно нарисованная художником, и есть «господарка» на фотографии рядом с состарившейся уже матерью, мужем и четырьмя детьми. Они опять принарядились, надели последние бесхитростные украшения, еще не обменянные на продукты, спрятали в бахроме платков опухшие лица.

«Народ, — писал Л. Бёрне, — подобно ребенку может только плакать или смеяться. Легко различить, радуется ли он или страдает. Но чему он рад и что у него болит, — часто трудно узнать». Порой реплика, дошедшая до нас в семейных пересказах, более документальна, чем любая фотография: «*Батьку, фотограф добувся зо Вланова — зробимо карточку, бо, може, повмираємо!*» (Из сельского диалога весной 1933 г., с. Воронивцы Винницкой обл.). В те годы групповые семейные фото были повсеместным явлением в украинских селах.

Рис. 3. Крестьянская семья, фото 1932 г.
Во время Голодомора
все умерли



Является ли такое отношение к жизни и смерти отголоском поздней ликвидации крепостного права в Российской империи? Ведь седобородый глава семейства на картине 1914 года родом из «крепостного» еще государства...

Мурашко изображал не темные, а наоборот, светлые страницы жизни народа. Несмотря на присутствующий мотив беспокойства за судьбу «крестьянской семьи» и даже тревожного предчувствия, эмоционально-цветовой строй картины оптимистичен и жизнерадостен. Мурашко будто старается растянуть мгновение праздника. Картину просто переполняет чувство глубокой любви и внимания художника к этим людям, внутреннее родство и понимание их души. Яркое и свежее, на одном дыхании сделанное, но отслоившее образ и жизненный опыт поколений, полотно «Крестьянская семья» еще долго будет служить одним из лучших образно-портретных воплощений, олицетворяющих истинную сущность христианского и хлебопашеского люда нашей земли.