

В этом номере мы хотим познакомить читателя с термином «экфрасис», («изложение, описание»), близкородственным термину В. Б. Шкловского «остранение», который упоминался в статье П. Д. Тищенко<sup>1</sup> в прошлом выпуске Vox (№ 40). Приставка *эк-* (*др.-греч.*) означает «отделение, удаление», высокую степень завершения чего-то, а в целом — «способ выражения, слог, стиль» произведения изобразительного искусства, т. е. его вербальную представленность. Можно сказать и иначе: это изображение вещи, которая в себе несет изображение другой вещи, некоторым образом напоминая палимпсесты, с тем отличием, что палимпсест<sup>2</sup> — это рукопись, написанная по стертой рукописи из экономии пергамента, или наскальная роспись («писаница»), нанесенная на стершуюся роспись из-за нехватки места, а в последующей литературе или живописи — это осознанный прием. В этом смысле и представляет интерес творчество П. Я. Зальцмана, которого, как пишет Б. К. Барманкулова, во-первых, «всегда интересовал человек, для которого смысл жизни заключается в интеллектуальной деятельности» (в этом его свобода). А во-вторых, этот человек его интересовал в представлении через живопись и живописью «среды, в которой суждено быть». «Трагически интонированное звучание» этой среде придает диалог красок, в не меньшей степени значимый, чем философское осмысление диалога.

## Экфрасис. Две акварели Павла Зальцмана

**Барманкулова Б. К.,**  
искусствовед, независимый исследователь,  
г. Алма-Ата, Казахстан,  
[bayan.barmankulova@gmail.com](mailto:bayan.barmankulova@gmail.com)

**Аннотация:** Экфрасис. Две акварели Павла Зальцмана: «Пять голов» (1929–1930) и «Актёры на площади» (1969). Сделана попытка проследить внешний план изображения во всех его элементах (построение формы, компоновка фигур, характеристика лиц, цветовой ландшафт) и выявить внутренний план, образную структуру, проявляющую себя в игре цветовой поверхности, выполняющей двойную роль: быть и предметной оболочкой, и экраном, где визуализируются ассоциации, возникшие в сознании и воображении художника в процессе работы. Попытка увидеть и анализировать, как переплетение двух планов изображения (симбиоз, синтез), перетекание их друг в друга создают пульсирующий образ произведения, трогающий чувства зрителя.

---

<sup>1</sup> Тищенко П. Д. Философия сказа и проблема переустройства человеком себя // Vox. Философский журнал. — 2023. Вып. 40. — С. 22–48. URL: [https://vox-journal.org/content/Vox%2040/Vox40\\_2\\_Тищенко.pdf](https://vox-journal.org/content/Vox%2040/Vox40_2_Тищенко.pdf).

<sup>2</sup> См. об этом: Неретина С. С. Historia magistra vitae // Vox. Философский журнал. — 2021. Вып. 35. — С. 101–110. URL: [https://vox-journal.org/content/Vox%2035/Vox35\\_8\\_Неретина2.pdf](https://vox-journal.org/content/Vox%2035/Vox35_8_Неретина2.pdf); ее же. Культура как палимпсест // Степинские чтения. — 2023.

**Ключевые слова:** образ, форма, ассоциация, цветовой ландшафт, цветное эхо, соприсутствие, экзистенциальное одиночество.

*Павел Зальцман (1912, Кишинёв — 1985, Алма-Ата), заслуженный деятель искусств Казахской ССР, художник кино, живописец, график, поэт, писатель. С 1925 г. жил в Ленинграде. В 1929 г. познакомился с Павлом Филоновым и стал членом группы «Мастера аналитического искусства» (МАИ. Школа Филонова). С 1931 г. работал на киностудии «Ленфильм», сначала как помощник, а затем как художник-постановщик. Был знаком с обэриутами. В 1942 г. эвакуирован с семьёй в г. Алма-Ата, где работал в ЦОКСе (Центральная объединенная киностудия страны), а затем на «Казахфильме». Преподавал историю искусства в Казахском государственном университете и Театрально-художественном училище. Стихи, новеллы и романы писал в стол. После смерти были опубликованы: «Мадам Ф.» (М., «Лира», 2003), издательством «Водолей» — «Сигналы Страшного суда» (2011), «Щенки» (2012), «Осколки разбитого вдребезги» (2017); «Средняя Азия в Средние века» (М., «Ад Маргинем Пресс», 2018).*

Случается, изображение не только увлекает взгляд, но и вызывает желание рассмотреть его, как это ни странно, с помощью слов. Выстроить нечто вроде вербальной версии визуального образа. При понимании, что изображение и слово — разные планеты. Есть подходящий термин «экфрасис» — описание произведения искусства или архитектуры в литературном тексте. Конечно, задача искусствоведа иная. Он занят анализом формы, которая есть образ, воспринимаемый мгновенно (почти). И нужна длинная цепочка слов, чтобы «ощупать» целое и все детали, таящие смыслы.

Каждая композиция Павла Яковлевича заслуживает скрупулёзного анализа. Акварели «Пять голов» (1929–1930) и «Актёры на площади» (1969) выбраны из-за ассоциативных отсылок к персонажу из правой створки триптиха «Сад земных наслаждений» (1500–1510) Иеронима Босха, сделанных в разных контекстах. Первая акварель отмечена близостью к стилистике Павла Филонова и совершенством формы, удивительным для 18-летнего художника. Вторая, выполненная уже в стилистике Зальцмана, — внедрением условной детали в классическую композицию.

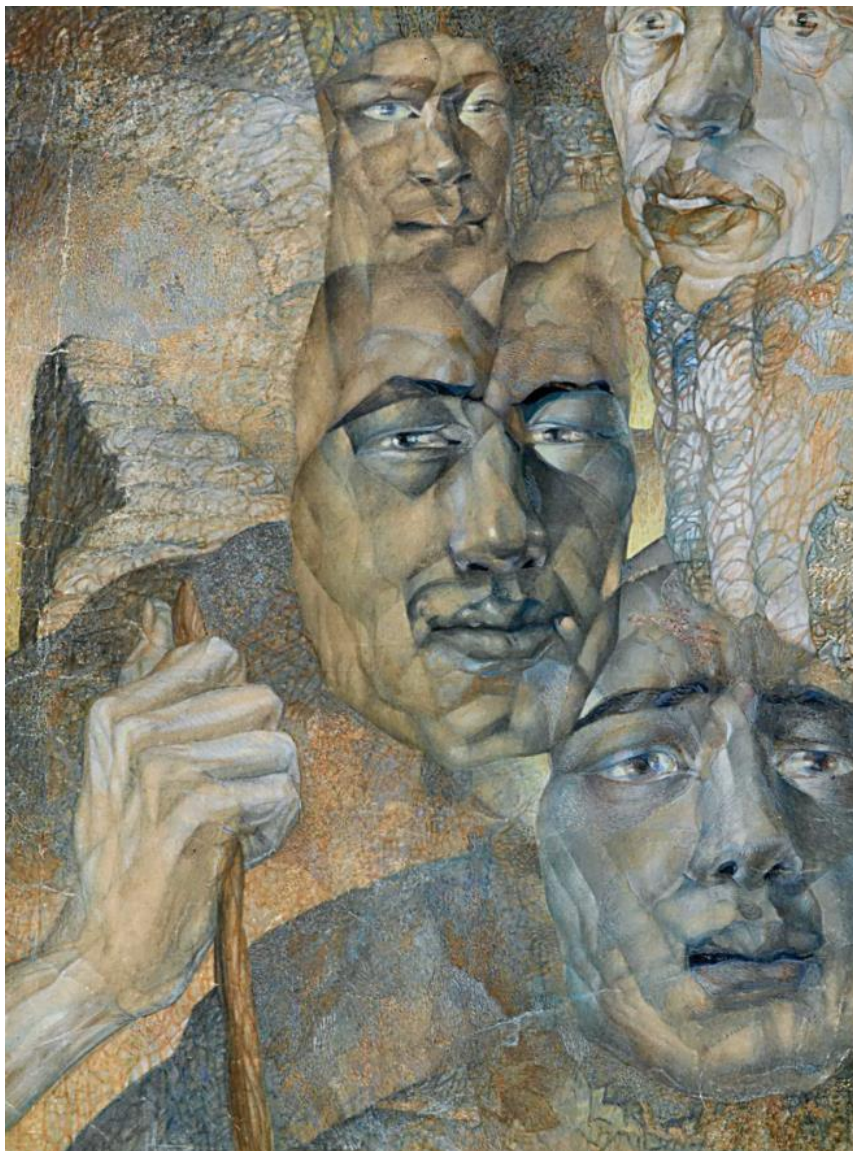


Рис. 1. «Пять голов»

«Пять голов» [2, с. 71–74]. Сразу видишь три из них, расположенных рывками-ступенями одна над другой. В центре изображено лицо зрелого мужчины, ниже — лицо юноши, который сейчас словно исчезнет из «кадра». Вверху голова пожилого человека в папаше. Головы тесно прижаты друг к другу, словно звенья одной цепи. Хотя из-за переизбытка форм реальное перемещение невозможно, эти трое стремительно движутся куда-то. Вверху справа виден четвёртый — старик, с головой, будто вросшей в камень. Между динамичной диагональю трёх голов и четвёртой видна узкая полоска земли и неба. Она отделяет тех, кто ещё выстраивает свою биографию, от стоящего на пороге смерти.

Диагональю голов композиция делится на две части: мир людей и мир природы, при этом человеческое здесь явно преобладает. Ведь даже скала слева — «дикий» пятак, грозящий падением, преобразована человеком, вырубившим в ней ступени и воздвигшим над ними арку. Для природы в чистом виде выделена полоска неба и моря у самого левого края листа. Остальное пространство отдано человеку. Впрочем, при взглядывании понимаешь, что головы изображены над чередой холмов, что казались одеждой персонажей. Возникает

живописная метафора земли-судьбы: биографию пишет не только человек, но и среда, в которой суждено быть.

Зальцман каждого одаривает особым строем чувств и мыслей. В глазах, мимике, посадке головы самого молодого ощущается немое страдательное вопрошание, угадывается попытка всмотреться в непредсказуемые предначертания судьбы. В глазах зрелого — уверенность, размышление и пронизательность, у пожилого — душевный разлад (глаза глядят по-разному), вспоминание и оценка прожитой жизни, у старика — тоска и смертный ужас. Лаконичный синопсис человеческой жизни.

Энергичная проработка объёмов голов, выстроенных кристаллическими плоскостями прозрачных и плотных цветов, контрасты света и тени, диалог охристой и синей красок придают сценарию жизни трагически интонированное звучание. Нетрудно заметить, что в лице юноши синего, небесного, больше, чем охры, земного, — юность витает в облаках. В лице зрелого больше земного, больше связи с реальностью. В лице пожилого уже только реальность, впрочем, один глаз всё же отдаёт синим. В лице старика — мертвенная голубизна, почти сизая. Возможно, каждый представляет ступень жизни одного человека.

Хорошо выстроенная композиция сочетает разнонаправленные движения внутри и за пределы изображённого пространства. Стремление голов вниз уравнивается движением ступеней вверх. Уплотненность фигур справа уравнивается аркой, полоской неба-моря и рукой с посохом. Рука и бледное лицо старика образуют третье направление: от действенной молодости к бессильной старости. Пожалуй, эта рука, как бы ничья и в то же время принадлежащая каждому, — знак воли к действию. И всё же создаётся ощущение, что мир этот замкнут. И хотя человек целеустремлён, судьба его предопределена.

Нашлась и пятая голова, правда, совсем крошечная. И не в пространстве актуальной жизни человека, а там, где находится, пусть только намёком, мир природы. Там, где наше воображение располагает линию схода неба и моря. И это оказалось лицо наблюдающего человека. В памяти невольно возникает персонаж Босха — мужское лицо за яйцеобразным предметом и под диском с гигантской вольынкой. Не по сходству композиционного решения, а по невозмутимости состояния, бытию вне времени, в отличие от остальных персонажей, захваченных моментом. Зальцмана всегда интересовал человек, для которого смысл жизни заключается в интеллектуальной деятельности. И в этом его свобода.



Рис. 2. «Актёры на площади»

Акварель «Актёры на площади». Четверо молодых и старик в старинном чепце. Образ старца, по словам художника, был навеян Ильёй Эренбургом, с кем Зальцману посчастливилось встретиться. Введение облика реального человека в сочинённую композицию — давний приём: канцлер Ролен (1435) и каноник ван дер Пале (1436) в картинах Яна ван Эйка, например. Эренбург был поэтом, писателем, журналистом, публицистом, военным корреспондентом, переводчиком с испанского и французского. Зальцман был художником кино, графиком, живописцем, преподавателем истории искусства, поэтом, писателем. Для себя переводил с немецкого. Каждый из них немало поколесил по земле. Им было о чём поговорить.

Ясная композиция. Цветовая гармония. Пятеро заполнили весь лист. Четверо мужчин и женщина. Компактная группа. Однако каждый сам по себе. Никто не смотрит на другого. Открытые прекрасные лица. Каждое тщательно моделировано сотнями мелких точек цвета разных оттенков. Между ними проступает белое бумаги, что придаёт цветовой поверхности мягкое свечение, лицам — светлость, одухотворённость. Лица даются крупным планом.

В малом формате, говорил Зальцман, не выстроить форму, характер, состояние. Всё просто, пожалуй.

Однако после знакомства с акварелью «Пять голов», с не сразу обнаруживаемой пятой, не стоит торопиться с выводом о простоте изображения. Хотя бы потому, что актёры вне площади. Пожалуй, они после спектакля, когда можно забыть о лицедействе и подумать о своём. И ещё: быть может, это намёк на бродячую труппу. Из Средневековья. Вечные скитальцы. Искатели благодарного зрителя. Впрочем, лица вполне современные. Так ведь и сегодня актёры гастролируют по городам и весям. Отсутствие привязки ко времени и месту настраивает на ожидание непростой интриги, не ограниченной внешним планом, не считаваемой скольльзящим взглядом. Наверняка имеется несколько уровней смысла. Стоит внимательно всмотреться в изображение в попытке его раскодировать. И тут не обойтись без утверждения шекспировского персонажа: «Весь мир — театр. В нём женщины, мужчины — все актёры».

В отличие от композиции «Пять голов», здесь ничьё лицо не расположено в центре. Кстати, все они равновелики, поскольку имеют одинаковую ценность в сюжете жизни, предложенном художником. Олжас Сулейменов в эссе 1982 г., не раз перепечатанном, писал о принципе композиций Зальцмана: «Любой персонаж — лидер... Излюбленный персонаж — некий диалектический тип, несущий в себе сплав черт всех рас» [6, с. 7]. Возможно, каждый зритель увидит в них представителя своей нации. На голове женщины вместо шляпы — треугольник. И это цепляет. Зальцман говорил о колпаке клоуна.

Сходное уже было в карандашном рисунке «Человек в острой шляпе» (1936) и в композиции «Он ещё поживёт» (1945, тушь, перо). Несмотря на условность, это головные уборы. Дети носили такие летом. По бедности, и газеты под рукой. Каждый день то треуголки, то фески-тюбетейки. Такая вот примета времени. Иное у персонажа из композиции «Шляпка из газеты» (1946, тушь, перо). Здесь просто треугольник. На головах других — фуражки и шляпа. Вспоминается термин «остранение» Виктора Шкловского (1914). Когда читателя (и зрителя) выдёргивают из пассивного восприятия. Зальцман использовал странные детали и в чёрно-белых («Белые квадраты», 1960; «Большой базар», 1982), и в цветных композициях («Маски», «Прилавок», 1975; «Занавес», 1975–1978).

Женщина выделена не только треугольником шляпки, но и тем, что находится перед фигурами мужчин. У неё холодное, бесстрастное, почти белое лицо, с едва заметным румянцем, с будто окаменелым взглядом. Словно она Снежная Королева, примадонна театра, персона весьма сдержанных эмоций. Прозрачная шляпка (виден лоб) нежных голубых и жёлтых цветов и большой белый воротник, с едва заметной голубизной, усиливают бледность лица. И, как ни странно, придают ей интонацию невинности, свойственную то ли ей, то ли героине пьесы, которую она играла. Её фигура чуть отдельна от мужчин. И всё же сцеплена с ними, поскольку фоном ей служат одежды других.

Слева задумчивый молодой человек в красных рубаше и шапке-пирамидке. Руки скрещены на груди в жесте защиты, закрытости, замкнутости. Левое плечо написано поверх торса соседа справа, локоть за женским плечом (вольно-невольный контакт с другими). У него (единственного) чуть приоткрыты губы, словно он готов что-то сказать. Остальные молчаливы. Кстати, о руках. В «Пяти головах» ничья (и каждого) рука, энергично сжимающая посох, символизирует действенность и путь. В «Актёрах на площади» руки вне

символики. Это руки индивидуума, погружённого в себя, но всё же связанного с окружением.

Близко к центру находится сосредоточенное лицо мужчины, готового к действию (голова выдвинута вперёд, плечи приподняты). На нём рубаха и котелок цвета охры, разных оттенков. Его голова чуть закрывает правую щеку юноши, что стоит за ним в сине-голубой рубашке и светло-красной шапке, срезанной краем листа. Просветлённое лицо юноши сообщает о чём-то важном, ему открывшемся. Лица этих троих написаны вариациями телесного цвета, что указывает на их душевную теплоту. У четвёртого (старика) бледное лицо, с печатью усталости. Художник придал ему облик мудрого натурфилософа. Цепочка голов мужчин образует эдакое сообщество: мы с тобой одной крови. Однако им не отделаться от дамы, чья шляпка внедряется в их пространство.

В композиции обозначены и ситуация соприсутствия, и экзистенциальное одиночество, отстранённость от сотоварищей. Сходное есть в стихе Зальцмана «Уланд» [5, с. 170]: «Фонарь колеблет границы круга, // Молчим, не знаем никто друг друга». И хотя упомянут немецкий поэт Людвиг Уланд (1787–1862), в памяти возникают строчки из стиха «Пляски смерти» Александра Блока [3, с. 193]: «И повторится всё как встарь: // Ночь, ледяная рябь канала, // Аптека, улица, фонарь». У Блока — вечная скука жизни. У Зальцмана — непонимание другого.

Событие этим не исчерпывается. Как и лица, одежды выстроены множеством точек. Внутри предметных границ живёт цветовой ландшафт индивидуума. В подвижном цветовом веществе есть структура и хаос, определённая и кажимость, исчезающая и возникающая ясность. Телесность (вещественность) таит душевные, духовные интенции. Художник визуализирует их цветом, минуя физику рефлексов. Они не там, где должно. Отзвуки цвета перенесены на переднюю панель изображения — на одежды, своего рода экраны, на которых в кино присутствуют не актёры-персонажи, а кадры-фотографии. Цветовым эхом материализованы здесь переключки незримых личных, социальных, средовых связей. Что-то вроде расплывчатой рифмы (можно в стихах, можно и в живописи). Интересно, что ощущение тела, скрытого одеждой, убывает от ближней фигуры к дальней. У старика это уже завеса, даже декорация, на которой играют оттенки цвета. Надо полагать, что в этом не только констатация погашения телесной силы от молодости к старости, но и стремление выстроить композицию, подчинённую задаче декоративной целостности.

В процессе длительной работы — рука делает, что надо, а голова думает, о чём хочет (говорил Зальцман) — возникает немало ассоциаций, мыслей о реальных и мифических событиях, происходивших в разное время на разных культурных территориях. И художник впускает их в композицию, раздвигая подвижные контуры искомого образа в заданных размерах листа. Для подобного есть слово *симультанный*. Это использовали средневековые театр и книжная миниатюра, создатели киноплакатов и Павел Филонов, учитель-сотоварищ Павла Зальцмана.

Если отдаться игре воображения, то здесь можно многое обнаружить. В женской треуголке — нечто, похожее на голову одомашненного животного. В ближней красной шапке — лица девушек. В коричневом котелке — человеческие тени-силуэты, а над плечом его владельца чудится некая (библейская?) сценка под кроной дерева и голубоватым ночным светилком. В белом чепце — два совмещённых профиля, светлый и теновой. В одежде старца, собравшей многие оттенки охры, — профиль головы и силуэт фигуры, соединённые по

принципу казахского орнамента. У всего имеются явное и тайное. Есть даже смущающая (пугающая) деталь: у женщины зрачки-кляксы напоминают силуэт скорпиона.

Слева и справа в верхней части композиции видны простые жилища — своего рода праязык архитектуры. Фрагменты кубиков (не вместившееся в композицию поселение) — знак и малости, и обширности человеческого присутствия на земле. Кстати, природе здесь отведено ещё меньше места, чем в листе «Пять голов». Это пара холмов и фрагмент тёмного неба, видимые за домиком с синими дверью и окном. Быть может, намёк на прилавки алмаатинских гор. В отличие от «Пяти голов», нет констатации: человек мал перед необъятной вселенной и ещё — романтического убегания от обыденности в мир природы. Теперь человек погружён в плотный человеческий мир, с бесконечными видимыми и невидимыми связями. И всё же он одинок.

Если приглядеться, можно на стенах увидеть едва заметные головы людей и животных. Слева, на площадке между строениями, стоит покосившаяся раковина эстрады. У Зальцмана не случались небрежности (работа могла длиться год-два). Пожалуй, это указание на нечто преходящее. Справа в дверном и оконном проёмах живёт синий, внутри дверного — силуэт человека, укутанного в ещё более синие одежды (гиматий?). Итак, на верхней границе изображённого мира обозначены два пространства/события: место зрелища и место духовной (мистической) силы. Из религиозного (мифического) далёка импульс синего яркими протуберанцами лёг на грудь юноши в голубом (он ближе всего к источнику цвета) и на ключицу мужчины в котелке. Здесь пульсирующая диагональ мощного синего, намагничивая цветовую гамму, встречается со светлой охрой. В этом месте — геометрический центр композиции. Жёлтый начинается в городке, на площади. Это цвет почвы, земного начала. От светлого до тёмного, от золотистого до коричневого он проявился в одеждах мужчины в котелке и старца, лицо и взгляд которого невольно вызывают в памяти сентенцию из Екклесиаста (Эккл. 1, 18): «...во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь».

Глаза. Они написаны иначе, чем в композиции «Пять голов», восхищающей мастерством молодого художника, сумевшего передать яркие эмоции персонажей граничением (кристаллизацией) формы. В «Актёрах на площади» человек и его взгляд не укладываются в визуальный эпитет. Здесь айсберг. Глаза — не зеркало конкретного состояния, они — взгляд. Не на что-то только вовне или только внутри, но в обе стороны. Смотрение/наблюдение/размышление (глаза — часть мозга, вынесенная наружу) как бы выпало из конкретного времени. Этот процесс принадлежит «всегда».

Как и в случае с акварелью «Пять голов», образ старца вызывает ассоциацию с персонажем из правой створки «Сада земных наслаждений» Иеронима Босха, с таинственной персоной, чья голова как бы спрятана за яйцеобразной конструкцией, внутри которой расположена таверна — место спектакля низовой повседневности. И хотя действие происходит в Аду, этот неожиданный здесь персонаж не прекращает видеть и думать (предполагается, что это автопортрет Босха).





Рис. 3. И. Босх. «Сад земных наслаждений». Фрагмент

В «Пяти головах» крохотная голова наблюдателя находится в подвешенном состоянии на линии схода неба и моря, воздуха и воды, двух прозрачных текущих неуловимых стихий, дающих жизнь, но не опору для неё. Она отделена от тела, словно голова профессора Дуэля. У наблюдателя Босха тоже не совсем устойчивая позиция: он приник к странному объекту на деревянных опорах, стоящих на двух покачивающихся лодках. В «Актёрах на площади» мир вполне устойчив, несмотря на возможно кочующую труппу. И старец находится среди себе подобных, рядом с другими, но и как бы чуть в стороне от них. Он не затерян, хотя и сдвинут от первого плана. В его подаче более явна переключка с персонажем Босха. У Босха правая щека наблюдателя частично скрыта овалом яйца, у Зальцмана — плечом юноши и шапочкой дамы. У обоих зрачки скошены влево (для зрителя), губы плотно сжаты. Отличие: на лице персонажа Босха — чуть заметная тень лёгкой иронии, скепсиса. На лице старца — глубокая печаль. Быть может, дело в возрасте: с годами человек всё более снисходительно смотрит на мир, хотя и остаётся в пространстве простых и непростых вопросов и ответов.

Без сомнения, ноосфера пронизана бесконечными отзвуками всего и вся. Творческий человек вживлён в пространство разных культур, с которыми он знаком глубоко или чуть-чуть. Пропитан сюжетами, ритмами, интонациями эпох и стран. Разомкнут во все стороны. Эдакая своеобразная субстанция с подвижными границами. Потому и случаются эти нечаянные или осознанные переключки, диалоги, общение с себе подобными, отделёнными от имьярека десятилетиями и веками. Такое встречается и в изображениях, и в поэзии Зальцмана. Вот, например, строчки из его стиха (1948?) «Она уходит в темноту»: «Но дело в том, что мы — лучи, // Мы — свет, скользнувший по предмету» [5, с. 171]. Вот начало стиха (без названия) Анны Ахматовой: «Первый луч — благословенье бога — // По лицу любимому скользнул» [1, с. 161]. А это из второй части «Осенней песни» Шарля Бодлера:

«И что твоя любовь, твой будуар с камином // В сравнении с лучом, скользнувшим по волне» [4, с. 84].

Удивительно: образ «скользнувшего луча» возник у поэтов, разделённых десятилетиями. У Бодлера — летучий луч прекраснее мига любви (1859). У Ахматовой — божественный дар (1916). У Зальцмана — значимость (лучи света) и малость этих «мы», кому суждены лишь мгновение жизни и узнавание мира по касательной. Впечатляющая эстафета метафоры, меняющей окраску в зависимости от «здесь и сейчас» каждого имярека.

Поверхностью (даже увлекательно сложной) вещей не всё объясняется. За совершенной оболочкой таится противоречивое «я» субъекта, брошенного (без его воли к этому) в абсурдную, не логичную, однако (за неимением другой) почти/вполне приемлемую жизнь. Мир не так уж плох и даже хорош, несмотря ни на что. Экзистенциальное одиночество. Печально, разумеется. Зато никто не мешает наблюдать и размышлять. И в жизни, и в аду.

Итак, что увиделось? Эти пятеро — актёры или зрители? Или и то, и другое? Актёрство — плюс или минус? Сам великий Шекспир был актёром. Быть просто естественным? Вроде персонажа О. Генри из рассказа «Погребок и роза»: «свеж, как молодой редис, и незатейлив, как грабли»? Или артистом, способным благодаря эмпатии стать на время то шутком, то королём. Главное — Другим. Пусть даже не реальным, а увиденным сквозь магический кристалл искусно подобранных слов. Где место мыслящему человеку? В отдалении от других («Пять голов») или в общении с ними («Актёры на площади»)? Подмостки или крипта? Или и то, и другое? Впрочем, старец, пожалуй, вышел из этой проблемы. Он конгруэнтен самому себе. Однако возможно ли окончательно познать самого себя? Что ещё? Душевные мыслящие мужчины и неприступная, безжалостная красавица... ангел со взглядом скорпиона. Драма полов. Это далеко от Инь и Ян, гармонично вписанных в круг.

Итак, была сделана попытка проследить внешний план изображения во всех его элементах: построение формы, компоновка фигур, характеристика лиц, цветовой ландшафт, цветовое эхо (рефлексы), городок в верхней части листа и его мистический гость. И выявить внутренний план, образную структуру, проявляющую себя в игре цветовой поверхности, выполняющей двойную роль: быть и предметной оболочкой, и экраном, где визуализируются сторонние сюжеты и формы, ассоциативно возникшие в сознании и воображении художника в процессе работы. Это переплетение двух планов изображения (симбиоз, синтез), перетекание их друг в друга создают пульсирующий образ произведения: человек — сложно устроенное существо. Он одинок и социален, гармоничен и противоречив, понятен и непостижим. За бортом остаётся, увы, чувство эстетического наслаждения от совершенства формы, которое разнится от зрителя к зрителю. И его не уловить словами.

Подводить итог многослойному образу — неблагоприятная затея. Возможно, Павел Яковлевич Зальцман не согласился бы со мной по многим пунктам или по всем. Но есть мнение, что зритель — это своего рода соавтор того, кто создал изображение. Каждый видит своё. Однако всё же в пределах авторской режиссуры. Удача, если зритель окажется в том же (или хотя бы в соседнем) секторе бесконечной ноосферы, где пребывает художник.

## Литература

1. Ахматова А. Бег времени. — М., Л.: Советский писатель, 1965. — 472 с.
2. Барманкулова Б. Пять голов // Номад. — 2013. № 3/4. URL: <https://nomadmzg.kz/index.php/iskusstvo/301-pyat-golov> (дата обращения: 15.05.2023).
3. Блок А. Город мой. — Л.: Лениздат, 1957. — 228 с.
4. Бодлер Ш. Лирика. — М.: Художественная литература, 1966. — 188 с.
5. Зальцман П. Сигналы Страшного суда. — М.: Водолей, 2011. — 472 с.
6. Павел Зальцман: [Каталог выставки в Государственном музее искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева (Алматы), посвящённой 100-летию со дня рождения художника] / статьи О. Сулейменова, Е. Сидоркина, Н. Смагулова, Б. Сералиева, Б. Барманкуловой, Е. Зальцман. — Алматы, 2012.

## References

1. Akhmatova A. *Beg vremeni* [Running of time]. Moscow, Leningrad: Sovetskij pisatel', 1965. 472 p. (In Russian.)
2. Barmankulova B. *Piat'golov* [Five heads]. Nomad, 2013, no. 3/4. URL: [<https://nomadmzg.kz/index.php/iskusstvo/301-pyat-golov>, accessed on 15.05.2023]. (In Russian.)
3. Baudelaire C. *Lirika* [Lyrics]. Moscow: Hudozhestvennaya literature, 1966. 188 p. (In Russian.)
4. Blok A. *Gorod moj* [City of my]. Leningrad: Lenizdat, 1957. 228 p. (In Russian.)
5. "Pavel Zal'tsman: [Katalog vystavki v Gosudarstvennom muzee iskusstv Respubliki Kazahstan im. A. Kasteeva (Almaty), posvyashchennoj 100-letiyu so dnya rozhdeniya hudozhnika]" [Pavel Salzman: [Catalogue of the exhibition at the State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan named after. A. Kasteyev (Almaty), centenary of the artist's birthday]], stat'i O. Sulejmenova, E. Sidorkina, N. Smagulova, B. Seraliev, B. Barmankulovoj, E. Zal'tsman [articles by O. Suleimenov, E. Sidorkin, N. Smagulov, B. Seraliev, B. Barmankulova, E. Sal'tsman]. Almaty, 2012. (In Russian.)
6. Zal'tsman P. *Signaly Strashnogo suda* [Doomsday Signals]. Moscow: Vodolej, 2011. 472 p. (In Russian.)

## Ekphrasis. Two watercolors by Pavel Zaltsman

*Barmankulova B. K.*,  
art historian, independent researcher,  
Almaty, Kazakhstan,  
[baran.barmankulova@gmail.com](mailto:baran.barmankulova@gmail.com)

**Abstract:** Five Heads (1929–1930) and Actors in the Square (1969). An attempt was made to trace the external plan of the image in all its elements (form construction, figure composition, the characteristics of faces, the color landscape) and to reveal the internal plan, the figurative structure, which manifests itself in the play of the color surface, which performs a dual role: to be both an object shell and a screen, where associations that arose in the mind and imagination of the artist in the process of work are visualized. The attempt to see and analyze how the interweaving of the two image planes (symbiosis, synthesis), their flowing into each other create a pulsating image of the work that touches the feelings of the viewer.

**Keywords:** image, form, association, color landscape, color echo, co-presence, existential loneliness.