

АЛЕКСАНДР ЛОЗОВОЙ



ОШИБКИ
ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ
•
ЗАКАТ РЕАЛИЗМА

АЛЕКСАНДР ЛОЗОВОЙ

**ОШИБКИ
ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ**



ЗАКАТ РЕАЛИЗМА

Книга предназначена для читателей, интересующихся изобразительным искусством. Автор рассматривает картины известных художников и обращает внимание на ошибки, которые были ими допущены и не исправлены по тем или иным обстоятельствам. Обсуждаются причины, почему в наше время сузились возможности реалистической живописи и утрачены традиции современными художниками-реалистами.

В оформлении обложки использована работа
К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня», 1912
(Государственная Третьяковская галерея, Москва)

ISBN 978-5-93070-056-5

© Издательство «Сварог и К^о», 2008
© Текст А. Лозовой, 2008
© Дизайн Д. Немец, 2008

АЛЕКСАНДР ЛОЗОВОЙ

**ОШИБКИ
ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ**



ЗАКАТ РЕАЛИЗМА

**МОСКВА
«Сварог и К^о»
— 2008 —**

ОШИБКИ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ

*«Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю».*

А.С. Пушкин, «Евгений Онегин»,
глава третья, XXVIII.

КОЛЕСО ИСКУССТВА

Реализм в изобразительном искусстве XX века и сегодняшнего дня имеет мало общего с живописью Возрождения и поздних веков, пытавшейся переносить на полотна закономерности природы, которые художники искали в окружающем их мире, создавая по этим принципам с убедительной правдивостью даже мифологические сюжеты.

В России в конце XX века состоятельные люди стали покупать преимущественно реалистические картины. Но они никогда бы не приобрели работу Ван Гога с изображением башмаков, не зная, что это Ван Гог. Покупателю не нужен вид поношенных башмаков, тем более на стене, на видном месте. А желательно иметь изображение красивых цветов, похожих на настоящие, «как живые» (это как бы ещё одна хорошая вещь, появляющаяся в доме), или портрет пусть незнакомой, но миловидной девушки, но никак не портрет старухи.

Мы это говорим с полной уверенностью, и вот почему. Мой знакомый долго и безуспешно продавал один пейзаж Шишкина. На эту картину были все документы, подтверждающие её подлинность. Цена опускалась всё ниже и ниже, а картину всё равно никто не покупал.

Дело было вот в чём: на картине изображён лес, но лес обгорелый, после пожара.

Никому не нужен обгорелый лес. А ведь это полотно по своему качеству не хуже многих других работ художника. Просто есть эстетика, качество живописи самой картины, её стиля, образа и есть внешняя красивость, которую ценит и предпочитает большинство людей.

И ещё считается плохой приметой, если картину, изображающую пожар, держать дома: тогда и в самом деле может случиться пожар.

С непониманием оценки произведений искусства я столкнулся ещё в детстве, в Кисловодске в 1950-х годах. В Нарзанной галерее были выставлены реалистические картины сов-

ременных художников, и под каждой из них стояла цена, по которой, видимо, государство закупало эти картины.

Около одной из них, очень большого изображения сидящей девочки, стоял мужчина и возмущался тем, что картина в четыре раза дороже легкового автомобиля.

Какой-то человек, видимо, художник, пытался что-то объяснить этому зрителю. Как я позже осознал, это был разговор о колорите. Но зритель всё равно не успокаивался.

Сегодня я понимаю, что в то время сравнительно меньше стоили, пусть и не такие большие по размеру, картины Репина, Шишкина или какого-либо западноевропейского художника XVIII века.

Живописец Айвазовский, «крымский Рафаэль», без преувеличения можно сказать, — самый популярный среди русских художников-маринистов. Были и другие — Боголюбов, Лагорио. Замечательные морские пейзажи есть у художника Сильвестра Щедрина. Но Айвазовский был необычайно плодовит. Он написал около трёх тысяч работ, однако его авторству приписывается около шести тысяч.

Конечно, в мировом масштабе Айвазовский не идёт ни в какое сравнение с художниками, которые также писали море, такими, например, как Брейгель, Боттичелли, Клод Лоррен, Каналетто, Франческо Гварди и многие другие.

Айвазовский стремился в первую очередь к иллюзорной передаче волн на холсте, фотографическому сходству с действительностью, абсолютному подражанию природе. Но Айвазовский иногда ошибался даже в реалистическом изображении моря, хотя и стремился именно к этому.

Он смотрел на волны большей частью с берега Чёрного моря в Феодосии. Смотрел и на спокойное море и на бурное.

Набегающие на берег валы, гребни волн заворачиваются, и у них образуется так называемый «фартук». Айвазовский изображал на своих картинах именно такие валы, волны-буруны. Он по наивности и незнанию предполагал, что аналогичные волны во время шторма идут по всему морю.

В его известной картине «Девятый вал» (1850, ГРМ) изображён тонущий корабль во время шторма далеко от берега.

Но волны в этом месте моря, не у берега, бывают совершенно не такими, какими написал их художник. Волны в шторм в морях и океанах имеют конусообразную, пирамидальную форму и никак не напоминают прибрежную волну с «фартуком», которая возникает на отмели.

Эта же ошибка присутствует в другой довольно внушительной по размерам картине Айвазовского — «Волна» (1889, ГРМ). Почти сорок лет прошло между написанием двух полотен. Но за это время художник так и не вник в суть разбушевавшейся стихии.

В своих картинах Айвазовский не всегда соответствовал реальности. Художник умело передавал иллюзию прозрачности воды, работая лессировкой поверх уже обозначенных на холсте контуров волн. Но картины Айвазовского с видами Чёрного моря в шторм не соответствуют действительности. Во время буйства стихии вода в Чёрном море имеет тёмно-фиолетовый цвет, но никак не зелёные оттенки, какие встречаются на морских пейзажах Айвазовского.

Картины другого художника, современника Айвазовского, Левитана, тоже могут показаться зрителю во всём следующими природе. Но Левитан изначально не ставил это своей доминирующей целью в живописи.

Художница Варвара Бубнова рассказывала мне такой эпизод из жизни Левитана. Она была ещё девочкой, когда Левитан гостил в их родовом имении Берново Тверской губернии. Он приехал вместе с Кувшинниковой, прототипом чеховской «Попрыгуньи».

Левитан писал этюды с изображением водоёма. Эти этюды послужили материалом для создания известной картины «У омута» (1892, ГТГ). Бубнову поразила совершенная непохожесть того, что делал художник, на то, что было в действительности. Привычные и знакомые пруд и плотина выглядели на холсте совершенно другими.

Левитан оставил в подарок хозяевам Бернова несколько написанных с этого места этюдов. Это дало потом возможность Бубновой понять загадочность интерпретации Левитаном столь знакомого для неё пейзажа. Художник в данном случае не пошёл путём механического срисовывания, а значительно преобразовал натуру, изменил само расположение объектов, их размеры, цвет для решения поставленной художественной задачи.

Хотя, глядя на картину «У омута», зритель не сомневается, что именно такой пейзаж существовал в действительности.

Теперь в бывшем имении Берново музей А.С. Пушкина, и этот водоём уже пытаются привести в соответствие с известной картиной Левитана.

В XIX веке в России было много талантливых, честных и добросовестных художников. Но недосыгаем был Веласкес по живописной технике для Крамского и недосыгаем Рейсдал для Шишкина. Впрочем, так же недосыгаемы Крамской и Шишкин для художников-реалистов XX и XXI веков.

И, видимо, дело тут не только в способностях. Нельзя, даже и обладая талантом, перенять манеру и стиль другой эпохи.

Для России интересен и такой факт, что во время царствования Ивана Грозного и до него в народе почитались юродивые. Некоторые из них были канонизированы Церковью как святые. Кстати, одним из первых русских юродивых был в XVI веке святой Прокопий Устюжский, вполне возможно, происходивший из «немецкой земли». А в последующие века, какие бы ни надевали юродивые на себя лохмотья, тяжёлые кольца, вериги или же вообще ходили нагие, народ отворачивался и попросту не обращал на них внимания. То есть — всему своё время.

Многие сюжетные картины требуют пояснения. Картина Сурикова «Утро стрелецкой казни» нуждается в исторических справках: кто такие были стрельцы, чем было вызвано их восстание, кто такой иностранец, присутствующий при казни,

и т.п. Также нуждаются в пояснениях картины на некоторые библейские и другие исторические темы.

В Италии, в городе Ассизи, в нижней церкви, где находятся мощи святого Франциска, Джотто написал четыре библейских аллегорических сюжета. Под каждым из них надписи латинскими буквами, поясняющие содержание.

В китайском и японском искусстве на самом изображении нередко присутствует текст, иероглифы. Мы можем не понимать их смысл, поясняющий содержание работы, но восхищаемся виртуозностью техники художника и создаваемыми образами.

В изобразительном искусстве сюжет, содержание само по себе не может определять качество, достоинство произведения, подобно тому, как в опере слова играют существенную, но второстепенную роль, а критерием является музыкальность.

Никакие удачные стихи, положенные на посредственную мелодию, не сделают песню популярной. И наоборот, музыкант и певец Луи Армстронг создавал и исполнял мелодии под бессмысленный набор звуков, напоминающих слова. И это его пение популярно уже более полувека.

В музыке существуют и другие такие примеры. Мы понимаем всё величие оперы, хотя она исполняется порой на непонятном иностранном языке.

Точно так же ни один удачный, оригинальный сюжет не сможет «вытянуть» картину, если её стиль, манера исполнения, использование художественных материалов несовершенны.

С другой стороны, ошибка в самом смысле, логическом построении сюжета не влияет на художественное достоинство произведения. В картине Караваджо «Ужин в Эммаусе» (около 1600 — 1601, Национальная галерея, Лондон) действие происходит весной, а на столе присутствуют фрукты, созревающие только осенью.

У Микеланджело Буонарроти есть работа, посвященная библейскому пророку Моисею (статуя для гробницы Юлия Второго, мрамор, 1515(13) — 1516, Рим, церковь Сан-Пьетро

ин Винколи). Моисей изображён с рожками на голове. Дело в том, что в то время существовал не совсем точный перевод Библии на итальянский язык, в частности, искажалось описание Моисея. И впоследствии оказалось, что у Моисея никаких рожек не было.

Следуя художественной традиции, эту же ошибку повторяет Ф. Бруни в картине «Медный змий» (1844, ГРМ). Моисей здесь также с рожками на голове.

Или в одной из своих фресок Паоло Уччелло изобразил хамелеона в виде верблюда. Художник никогда не видел хамелеона, и его ввело в заблуждение созвучие слов: «камалеонто» (хамелеон) и «камелло» (верблюд).

В 1436 году в церкви Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции Уччелло на одной из своих фресок поместил коня в совершенно неестественной позе. У него были подняты обе ноги с одной стороны тела. Это вызвало ожесточённую полемику современников, и Уччелло переписал коню ноги.

Такие примеры встречаются и в литературе. Лермонтов писал в «Демоне»: «И Терек, прыгая, как львица, с косматой гривой на хребте, ревел...» Но у львиц в природе не бывает гривы, что, однако, не снижает поэтическую выразительность образа.

Л.Н. Толстой в романе «Анна Каренина» выводит образ русского помещика, придав ему некоторые биографические черты. Фамилия Левин не является русской и фамилией русских родовых дворян. Она ветхозаветного происхождения. Когда в Советском Союзе осуществлялась экранизация этого произведения Толстого, то фамилия в фильме звучала как «Лёвин». В русском языке «е» переходит в «ё» (процесс шел с XII по XIV век) под ударением перед твердым согласным. В слове «Лёвин» — ударение на «е» есть, но последующий согласный — мягкий. Это уже отступление от нормы.

Многие художники изображали ветхозаветного Золотого тельца с поднятой головой. Такой образ присутствует в картине Никола Пуссена «Поклонение Золотому тельцу» (около 1634), в библейских эскизах Александра Иванова (1860-е), у

Эмиля Нольде в картине «Танец вокруг Золотого тельца» (1910) и в работах многих других художников. И именно таким нам представляется Золотой телец. Тем не менее в Библии есть конкретное указание на то, что у статуи тельца, отлитого из золота, голова опущена, и он ест траву: «...изображение вола, ядущего траву».¹

Шекспир наделяет Отелло чёрной негритянской внешностью. Вместе с тем Отелло — по Шекспиру — родовитый мавр. Мавры никогда не были неграми. Это арабские или близкие к арабам народы. В крайнем случае у них мог быть смуглый цвет кожи, как, например, у индусов.

В картине Сурикова «Меньшиков в Березове» потолок в избе написан художником так низко, что, если сидящий за столом Меньшиков встанет, то непременно ударится о потолок головой.

На некоторые из этих логических ошибок уже обратили внимание критики.

Картина Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» может без специального разъяснения показаться странной. На ней изображено много столпившихся в лодках казаков. Стреляющих людей не такое большое количество. Тем не менее лодки с казаками приближаются к значительно превосходящим силам врагов.

Дело в том, что Суриков на этой картине изобразил своего рода ружейный конвейер. Первыми стали его применять запорожские казаки. Суть заключается в следующем: один человек засыпает порох в ствол ружья, другой вставляет заряд, третий передаёт заряженное ружьё, четвёртый стреляет. Выстрелив, человек возвращает пустое ружьё по конвейеру назад. Таким образом осуществляется ускоренная бесперебойная стрельба.

Именно эта тактика использовалась Ермаком и приводила к победам над превосходящими силами противника. Суриков изобразил на первом плане третьим слева казака, который заряжает ружьё, второй слева казак собирается передать заряженное оружие.



1. В. Суриков. *Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент*

У Сурикова всего семь больших живописных полотен. Кроме «Взятия снежного городка» (1891, ГРМ), это исторические картины: «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ), «Меньшиков в Берёзове» (1883, ГТГ) «Боярыня Морозова» (1887, ГТГ), «Покорение Сибири Ермаком» (1895, ГРМ), «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899, ГРМ), «Степан Разин» (1906, ГРМ).

В картине «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» присутствуют логические несоответствия в содержании. По таким скалам никогда бы не удалось пройти никакой армии. Рельеф гор более напоминает маршрут для альпинистов, нежели путь для продвижения войска, причём конного и с артиллерией.

Аналогичный путь через Альпы, через перевал, который впоследствии стал называться Сен-Бернар, проделал полководец Ганнибал. Он прошёл через него со слонами.

Но Суриков в данном случае руководствовался не столько исторической достоверностью и логикой, сколько созданием художественных образов полководца и солдат в неимоверно трудном переходе.

В картине «Утро стрелецкой казни» Суриков предполагает, что казнь будет осуществляться через повешение. На заднем плане видны виселицы. Но в действительности казнь стрельцов осуществлялась для части из них повешением, а для других — отсечением головы.

И получается, что Суриков в трёх из шести исторических картин допустил смысловые, логические неточности. Но в целом это нисколько не влияет на оценку творчества художника.

Поленов в картине «Христос и грешница» (1888, ГРМ) изобразил лицо грешницы благочестивым и непорочным, одежду скромной и невызывающей. Этот облик противоречит библейскому описанию грешницы.

Возможно, у Поленова были другие представления о грешницах в древнем мире. Хотя, судя по житию святой Марии Египетской, многим грешницам — современницам Поленова, далеко было до грешниц прошлых эпох.

Название этого эпизода из Евангелия переводится также как «Христос и блудница». Существует ряд картин других художников с этим названием. В данной картине Поленов допускает историческую неточность. Это касается одежды блудницы. Она изображена у Поленова в одеянии, которые носили в то время обыкновенные женщины. Но в Ветхом Завете говорится о том, что у блудниц был свой, отличительный от других женщин наряд «наряд блудниц» (Притчи Соломона, 7:10). В Ветхом Завете предполагается, что одеяния и украшения блудниц были заимствованы еврейскими женщинами у других народов. Блудницы по обыкновению прикрывали свои лица. На картине Поленова изображена не опороченная вдова и не замужняя женщина. Замужнюю женщину, уличённую в прелюбодеянии, обрекли бы на смерть вместе с её любовником (Левит, 20:10) или, в лучшем случае, муж дал бы ей разводное письмо (Иеремия 3:8). С за-



2. В. Поленов. Христос и грешница

мужней женщиной в данном случае знали, как поступить, и к Христу её не стали бы приводить. Следовательно, к Христу могли привести только блудницу. Для блудниц в Ветхом Завете не предусмотрено определённых наказаний, хотя время от времени они подвергались гонениям и порицаниям. Поэтому её и привели к Христу. однако на картине Поленова на женщине отсутствует одеяние блудницы.

При создании этой огромной по размерам картины Поленов запутался в написании некоторых деталей. Так, например, кисти рук грешницы, сжатые в кулаки, непропорционально велики. Ступня грешницы больше по размерам ступни мужчины, который пытается тащить её к Христу.

Многие художники-реалисты предвзято относятся к другим направлениям в живописи, в особенности к русскому авангарду и к одному из его представителей — Казимиру Малевичу.

Популярности картины Малевича «Чёрный квадрат» во многом способствовали и сами недоброжелатели этого художника.

Нам это напоминает предание о том, как один грек из-за своего тщеславия и гордыни в день рождения Александра Македонского сжёг храм в Эфесе (одно из семи чудес света), чтобы попасть в историю и обессмертить своё имя. Городской суд

постановил, чтобы его имя никогда не упоминалось и было забыто навеки. В результате, если любого грека разбудить среди ночи и спросить: «Чьё имя нужно забыть?», то он без промедления ответит: «Герострата!».

Чёрный квадрат на белом фоне как элемент орнамента существовал с незапамятных времён. Малевич перенёс его на холст и представил квадрат как принцип чистого взаимодействия холста и краски. Это послужило основой для будущих художественных изысканий по организации, размещению на плоскости картины красочных форм (цветоформ).

«Чёрный квадрат» Малевича (1915, ГТГ) с течением времени становится всё более художественным. Поясним. При написании полотна, в начале двадцатого века, его фон был белым, а сам квадрат написан плакатно, чёрной краской. Тогда это была более программная картина, нежели художественная.

К XXI веку белый фон растрескался и превратился в серый, стала более заметной неровность квадрата: нижний левый его угол ближе к кромке холста, чем правый. Сама чёрная краска покрылась кракелюрами. Сквозь них проступают другие краски, в частности розовые. Это следы от композиции, ранее существовавшей на этом холсте и переделанной Малевичем в «Чёрный квадрат». Таким образом, чёрная краска обогатилась, преобразовалась из простого плакатного цвета в живописный, то есть приобрела так называемый колорит и, естественно, большую художественность.

Про «Чёрный квадрат» существует мнение, в основном среди художников-реалистов, что его может написать любой человек. Однако именно такой квадрат повторить, к сожалению, невозможно.

У Микеланджело есть небольшая скульптура, вылепленная из светлой терракоты («Мужской торс», около 1513, Флоренция, Каза Буонарроти). Вот такую скульптуру может сделать любой человек, а многие могут сделать и гораздо лучше.

Эта скульптура представляет собой аморфный кусок обожжённой глины, на котором выдавлены подобия рёбер и мышц.

Если бы не причастность к её созданию рук Микеланджело, то она вообще бы не привлекла к себе никакого внимания.

Скульптура, если это подлинное произведение искусства, должна восприниматься со всех сторон. Хотя, безусловно, существует оптимальная визуальная точка для её рассматривания. Но данную скульптуру Микеланджело невозможно воспринимать ни с какой из её сторон.

Чем руководствовался скульптор, когда вместо того, чтобы измельчить этот кусок глины, он, наоборот, поставил его в обжиг?

Бумага во времена Микеланджело стоила значительно дороже глины, сделать небольшую модель из глины было дешевле, чем сделать рисунок на листе бумаги.

Терракота также была материалом, который использовали этруски, жившие ранее на территории современной Тосканы. Поэтому вполне возможно, что Микеланджело решил испробовать традиционный материал этрусков, и не более того.

Мы не можем достоверно указать, кто первым пустил байку про якобы загадочную улыбку Джиоконды. Во всяком случае, к этому в значительной мере приложил руку литературный критик Аким Волынский.

По одной из версий, портрет Моны Лизы заказал её муж Франческо дель Джоконда. Леонардо четыре года работал над этим портретом, выполненным на деревянной доске. Чтобы модели было не скучно сидеть и позировать, Леонардо приглашал во время живописных сеансов певцов и музыкантов.

Художник уже почти закончил портрет, но Мона Лиза со своим мужем поехала на некоторое время отдохнуть к морю. Там она простудилась во время купания и умерла, как в то время говорили, от лихорадки или от горячки. Вот и вся история. И никакой особенной улыбки на этом портрете нет.

Эти высосанные из пальца рассуждения не имеют никакого отношения к произведению Леонардо да Винчи. Кому-то показалось мало восхищаться лишь художественными достоинствами портрета, нужно было «подпустить» в него ещё и психологии.

Совершенством «алого цвета на белом» восхищался Шекспир. Флаг Японии представляет собой красный круг на белом фоне. Нельзя сравнивать между собой или отдавать предпочтение красному квадрату или красному кругу. Субъективные суждения некоторых искусствоведов о том, что квадрат имеет какое-то космическое значение и т.п., являются более философскими, нежели относящимися к живописи.

Про «Красный квадрат» Малевича художница Варвара Бубнова, выставившаяся вместе с ним, пишет: «В Русском музее есть большая икона XIII века. Прямоугольник её доски вытянут вертикально. Она невольно притягивает своим красным цветом, покрывающим всё поле иконы; это сильная, но в то же время глубокая по тону киноварь. Середину иконы занимает сверху донизу узкая и величественная фигура святого; по цвету она несколько темнее фона. Две маленькие более светлые фигурки святых стоят по обе стороны высокой средней. Ясно, что весь свой творческий порыв художник отдал радости красного четырёхугольника фона и что фигуры святых для него, как теперь и для нас, были, главным образом, пластическими контрастами к красной глади фона. Эта икона — своеобразный прообраз задачи, поставленной спустя столетия Малевичем его «Красным квадратом на белом». Но на нашей иконе красный четырёхугольник, вписанный в четырёхугольник доски, богаче по цвету и по фактуре, чем у Малевича. Конечно, время обогатило и цвет, и фактуру иконы...». ²

Сама Бубнова также делала абстрактные работы, но потом поняла, что это ей скучно.

Но не меньшее значение, чем своим квадратам, Малевич придавал принципам построения конструктивистской картины, в основе которой лежит форма арабской цифры «5». Этот элемент был использован Малевичем при оформлении спектакля «Мистерия-буфф» Владимира Маяковского в 1918 году. Именно об этом принципе «пятёрки» Малевич больше всего говорил уче-

никам в своей экспериментальной мастерской в Институте истории искусств в Ленинграде в конце двадцатых годов.

В изобразительном искусстве трудно переоценить роль исследователей и историков. Их задача — определять даты, подлинность, прототипы героев, разыскивать архивные материалы и т.п. Однако, вся история культуры свидетельствует, что последующая оценка творчества художника не соответствует оценке его современниками. Она или завышена, или занижена. Ведь не оценили же современники в полной мере импрессионистов, Модильяни. Даже Вермера после его смерти забыли на двести лет. И таких примеров множество.

Сын художника Огюста Ренуара в своих воспоминаниях об отце и о художественной жизни того времени приходит к следующему выводу: «Профессия критика возникла из необходимости объяснять непривычное массе, не обладающей необходимой подготовкой. Но по таинственному стечению обстоятельств случилось, что с тех пор, как возникла критика, и особенно после её развития в XIX веке, предсказания этой пифии чаще оказываются ложными, чем верными, и приговоры её редко подтверждаются потомками».³

Примечателен такой случай. К Пикассо, уже мэтру, пришел один молодой художник, показал свою картину и спросил: «Не правда ли, она не хуже ваших работ?» Пикассо ответил: «Да, не хуже. Только под ней не стоит подпись «Пикассо»».

В России на гораздо более высоком уровне находится литературоведение, чем исследование и изучение изобразительного искусства. Скорее всего, это объясняется тем, что русское литературное наследие в мировом масштабе намного весомее и значительнее изобразительного. Правда, в русском изобразительном искусстве были выдающиеся мастера и явления, связанные, например, с древнерусской иконописью, реалистической живописью второй половины XIX века и авангардом XX века. Но это отдельные островки в общечеловеческом искусстве, а такого мощного пласта, как русская литература XIX века, в мировой культуре наша живопись так и не образовала.

Отсюда и разный уровень научной «надстройки» — литературоведения и искусствознания.

Основное внимание зрители и заказчики (а многие картины писались и пишутся по заказу) обращают на сюжет, на смысловую сторону произведения. И вокруг этого возникает больше всего споров и разговоров. Придаётся значение выражению лиц, психологическому состоянию персонажей, историческому соответствию одежды и иных атрибутов.

Влияет на зрителя и само действие, разыгрывающееся в картине. А чего стоят сроки создания произведения?! Двадцать пять лет писал Александр Иванов свою знаменитую картину «Явление Христа народу». А сами их размеры?! А судьбы людей, изображённых на полотнах?! Увековечиваются знаменательные исторические события. И, конечно же, впечатляет ценность картин, их стоимость.

Все это завораживает любого человека, интересующегося изобразительным искусством.

Но возможно ли создание при удачном сюжете достойного художественного литературного произведения, написанного в плохом стиле и корявым языком? А сколько существует примеров в кинематографе, когда великолепный сценарий (к примеру, даже по классическому литературному произведению) бывает загублен режиссёром, оператором, игрой актёров?

Мы привыкли к сюжетам — те или иные ситуации с нами случаются каждый день. Постоянно в жизни нас окружают те или иные зримые действия. Не удивительно, что в произведениях изобразительного искусства прежде всего привлекает то, что нам наиболее привычно и понятно, — то есть конкретные образы и действия. В картинах мы находим аналогии с жизнью, а в жизни — аналогии с картинами.

Но существует еще «язык» красок. Это то, что определяет художественное достоинство картины. У французов есть понятие «сю мари» — краски сочетаются, «женятся». В этом сказывается изысканное, чисто французское отношение к живописи.

Бывают в истории целые периоды, когда некоторые виды искусства как бы стоят на месте, в то время как другие развиваются. Во второй половине XX века был бурный всплеск в развитии кинематографа, известны достижения в литературе и музыке. В изобразительном же искусстве, на наш взгляд, не было создано ничего особенно выдающегося. Правда, в это время продолжали жить и работать Пикассо, Дали, Де Кирико, Брак, Матисс, Миро и некоторые другие художники, но становление и расцвет их творчества относятся к первой половине века.

В изобразительном искусстве России и Америки XX столетия наблюдаются следующие тенденции. В России в первые десятилетия века развивалось абстрактное искусство, а затем (с конца тридцатых по пятидесятые годы включительно) уже стал господствовать реализм. В США в первой половине века художники тяготели к реалистическому искусству. Одной из самых популярных картин в Америке была «Рози-клепальщица», написанная в 1943 году Норманом Роквеллом, а с пятидесятых годов стали развиваться и вошли в моду поп-арт и прочие «модернистские» направления.

С 1960-х годов в России стали появляться художники, которые явно тяготели к формализму. В восьмидесятых годах, уже задним числом, отечественные исследователи культуры стали называть их «андеграундом», к которому относили также некоторых писателей и поэтов.

Сам термин «андеграунд» заимствован из американского кинематографа. Это, как правило, очень быстрое (за две недели) изготовление фильмов, зачастую эротического содержания, на полупрофессиональной аппаратуре (кинокамера «Рикон» была лучшей из тех, которые использовались). Фильмы показывались, «прокручивались», в так называемых тошнятниках, в подвальных и полуподвальных помещениях. Однако термин «тошнятник» — близнец андеграунда — отечественные исследователи культуры решили оставить Америке.

Художники зачастую в своём творчестве используют определённые приёмы, чтобы не только восхитить, но и удивить зрителя. Это касается и технологической, и сюжетной стороны картины. В XX веке многие художники пытались удивлять публику, прибегая к различным трюкам, прикрепляя, прибивая на картины различные предметы, демонстрируя консервные банки, гвозди и т.п.

В последней четверти XX века в художественной среде стали популярными так называемые действия, как, например, это: «выбежал... на четвереньках, совсем голый, он был весь кругом размалёван разноцветными полосами и сверкал, как радуга».⁴

Данную цитату мы привели из книги Марка Твена, написанной в XIX веке. В одной из глав рассказывается, как два мошенника, которые выдают себя Геку Финну один за короля, а другой — за герцога, устраивают различные действия с целью заработать деньги. В конце концов, жители одного из городков схватили мошенников, обмазали голых смолой, вывалили в пуху и перьях и пронесли на шесте по городку. И это шествие сопровождалось битъём в сковородки, воплями и дутьём в рожки.

Изощённым создателям современных перформансов очень далеко до этих героев Марка Твена. Как мы видим, многие действия, которые пытаются показывать в наши дни, — это забытые старые.

О музейных собраниях, где присутствуют работы многих художников второй половины XX и начала XXI, века без преувеличения можно сказать словами поэта Мандельштама: «Там, где эллину сияла красота, мне из чёрных дыр зияла срамота».

ЦВЕТ, ВРЕМЯ И СЛУЧАЙНОСТЬ

Многие ценные сведения о художественной жизни передаются из поколения в поколение, как в письменной, так и в устной форме. Однако и в том и в другом случае большие мастера, как правило, не афишировали истинные секреты своего творчества, открытиями и профессиональными тайнами не делились.

Знакомясь с литературным наследием художников, можно составить достаточно полное представление об их эстетических концепциях, творческом кредо, понимании природы цвета, особенностях композиции, отношении к натуре, но не о самой «кухне», или секретах ремесла.

Некоторые великие художники и стали таковыми, потому что использовали лично ими открытые технологические «рецепты».

Многим художникам нужны почитатели, друзья, единомышленники, поклонники, но лишь в отношении завершённой картины, а не самого процесса творчества. Основной работой живописца является смешивание и нанесение на холст красок. Неслучайно самые искусные подделки картин обнаруживаются преимущественно не по сюжетной и смысловой стороне картины, а по техническим характеристикам самого письма. Мы имеем в виду не столько химический анализ пигментов, исследование рентгеном, инфракрасным светом и т.п., сколько индивидуальную манеру работы художника с материалами.

Мы хотим обратить внимание именно на эту, так сказать, «подспудную», сторону творчества ряда признанных живописцев, которая во многом определяет реальную художественную ценность и эстетическое совершенство их творений.

Безусловно, такие гениальные художники, как Тициан, Рембрандт, Гойя, Моне, Ван Гог, Сезанн, Гоген, Ренуар, Пикассо, Матисс, Дали нисколько не становятся хуже от того, что в некоторых их картинах мы обнаруживаем отдельные недостатки, подобно тому, как пятна на солнце не ослабляют его сияния. И всё же их промахи нередко столь же поучительны, как и их достижения.

В одном ряду с подлинными мастерами изобразительного искусства стоят и другие художники, оказавшиеся на одном уровне с ними в силу разных обстоятельств, а также благодаря инерции устоявшегося традиционного мнения.

На первый взгляд, может показаться странным, но мастера разных эпох творили по определённым, общим принципам. Отличала их только манера, присущая времени и самой личности мастера. Поэтому мы обращаем внимание, как тот или иной мастер в некоторых случаях отступал и от своих собственных художественных принципов и от общих правил изобразительного искусства, господствовавших в конкретный исторический период.

В большинстве своём великие мастера уже после завершения картины или в самом процессе её создания замечали те или иные недостатки. Разговор идёт не о недоработках в колорите, представление о котором на протяжении истории претерпевало изменения, а о несоответствии и несогласованности некоторых элементов в построении картины. И мы пытаемся ответить на вопрос, почему художник не исправил ту или иную погрешность.

Промахи, даже в шедеврах, не есть случайность, вроде тех погрешностей, которые могут возникнуть во время исполнения сложного музыкального произведения.

Чтобы быть высокопрофессиональным музыкальным критиком, необходимо владеть музыкальной грамотой и иметь абсолютный музыкальный или близкий к этому слух. В данном случае мы имеем в виду не историков музыки, а лишь тех, кто оценивает качество исполняемого произведения. Но при записи концерта в студии акустические приборы сигнализируют звукооператору о какой-либо фальши, неуловимой на слух, или о неодновременном вступлении инструментов. В отличие от концерта для студийной записи, как правило, необходимо неоднократное повторение.

С древнейших времен перед художниками стояли вопросы, по каким принципам создавать картины, как соотносится окружающий нас мир с тем, что должно быть изображено на картине.

Красота природы нас удивляет и восхищает. Когда мы смотрим на какой-либо пейзаж и любимся им, мы не ограничены в своем созерцании размерами рамки картины или объективом фотоаппарата. Мы также можем передвигаться по определенному ландшафту, наблюдать его с различных точек зрения, и у нас складывается общее представление о красоте местности. Даже если мы потом не можем воспроизвести в памяти ничего конкретного, то все равно знаем, что созерцали незабываемую красоту.

Совсем другое дело, когда мы копируем природу на холсте или делаем фотографии. На фотографии фиксируются случайные для нашего глаза или объектива совмещения предметов и их наложения друг на друга. Поэтому не может быть фотографии природы, совершенной с композиционной точки зрения.

Мой приятель, известный московский фотограф, часто выезжает на природу. Он находит определённую точку для съёмки пейзажа, но ему нередко мешают какие-то веточки, кустики на переднем плане. И тогда он оттягивает их веревкой, если это возможно. Но это только частично помогает работе. Поэтому человек и стал делать парки, в частности английские, чтобы хаос природы ввести в рамки и законы композиции.

Жюль Ренар писал: «Природа не окончательна: всегда можно к ней что-нибудь прибавить».⁵ Мы можем сказать, что в природе вполне можно и что-либо убавить, если пытаться перенести видимую её часть на создаваемую картину.

Сегодня для обработки фотографического изображения используются цифровые технологии. Они позволяют затемнить или, наоборот, высветлить небо, убрать ненужные с композиционной точки зрения объекты. Это будет уже не фиксация природы как таковой, а её творческое изменение. Это ещё раз подтверждает мысль о том, что фотографический объектив ограниченно и не оптимально передаёт видимую нами природу. Кроме того, сама фотография передаёт пейзаж с искажением (уменьшением) дальних планов, сокращает перспективу, удалённость находящихся друг за другом объектов.

Изменить какие-либо детали в уже созданной композиции картины — сложнее. Трудно переделать часть изображения, чтобы не повлечь за собой другие изменения в пропорциях, соотношениях на всём пространстве работы.

Упрощённо это можно сравнить с перестановкой мебели в тесной комнате. Если вы переставляете шкаф, то вам нужно отодвинуть кровать и переместить тумбочку и стол. Иначе ничего не получится: вы не сможете открыть дверь в шкафу, находящемся на новом месте.

В процессе многолетней творческой работы значительная часть навыков художника сводится уже к автоматизму, подобно тому, как опытный теннисист не смотрит на ту часть теннисной площадки, куда он посылает мяч: он смотрит только на мяч и представляет всё пространство теннисного корта.

Вопрос о цвете в изобразительном искусстве — один из самых описываемых и исследуемых, и одновременно — самый запутанный и неясный.

Физические, оптические теории о том, что существуют дополнительные цвета, что синий является дополнительным к оранжевому, ярко-красный — к зелёному с голубым оттенком, фиолетовый — к жёлтому, равным счётом ничего не дали для создания шедевров. Многие художники могли и не знать о строении спектра и тем не менее создавали выдающиеся произведения.

Из художественной практики явствует, что фиолетовому цвету более всего соответствует не жёлтый, а едкий травянисто-зелёный цвет. А белый и красный цвета по своему взаимодействию едва ли не сильнее, чем красный и зелёно-голубой. Пикассо чёрным и жёлтым цветами создавал такие интенсивные сочетания, что опрокидывал все представления о противоположных контрастных цветах. А Жорж Руо для усиления эффекта при написании солнца использовал золотую краску.

Утверждение, что существуют тёплые и холодные цвета, оказалось относительным.

К разделу бытующих заблуждений относится теория пу-

антилистов о том, что, если рядом положить два маленьких мазка кистью — один жёлтый, а другой голубой, — то при некотором удалении от картины они будут восприниматься как зелёный цвет. Ни глаз, ни фотографический аппарат это не подтверждают.

Некоторые из мастеров поняли бесплодность в искании цветковых догм. Так, основатель направления «аналитического искусства» Павел Филонов вообще никогда не говорил и не писал о цвете.

Импрессионист Писсарро в поисках цветовой правды метался из одной крайности в другую. Ренуар, как и все импрессионисты, считал неуместным использовать какие-либо земляные цвета, а затем отдал предпочтение чёрной краске. У Клода Моне в картине «Регата в Сент-Адрессе» (1867, музей Метрополитен, Нью-Йорк) корпус парусника и костюмы людей, сидящих на берегу, сделаны чёрной краской. В другой картине, «Прибытие поезда из Нормандии. Вокзал Сен-Лазар» (1877, Художественный институт, Чикаго), чёрная краска присутствует на товарном вагоне в левой части работы и в одежде стоящих слева от паровоза людей. Чёрный цвет также можно обнаружить и в картине «Завтрак на траве» (1866, ГМИИ). «Земли» активно присутствуют в другой картине Моне, она так и называется: «Руанский собор. Гармония в коричневых тонах» (1892—1894, музей Орсэ, Париж).

Как ни парадоксально, но чёрную краску Моне перестал употреблять уже после того, как произошёл так называемый кризис импрессионизма. Но Моне до конца своей жизни не отказался от использования «земель», в частности коричневых цветов. Они есть и в его картине с очень условным названием «Японский мостик» (около 1920 — 1922, Музей современного искусства, Нью-Йорк).

Художественные теории о цвете разнятся между собой. И проследить какую-либо единую систему, кроме умения или неумения пользоваться красками, невозможно. Цвет — это вещь очень субъективная.

О композиции в изобразительной и абстрактной живописи писалось много. Но едва ли возможно построить общую, единую систему и подвести под нее все шедевры. Не говоря уже о том, что каждый крупный мастер имел свою специфическую модель построения картины, а многие школы и направления принципами построения композиции противоречат друг другу. Такие понятия, как симметрия и асимметрия, а также другие компоненты при создании картины зависят не от самого принципа, а от профессионального или дилетантского их воплощения.

Мы не ставим целью определять достоинства или недостатки той или иной картины с точки зрения композиции. Этот подход правомерен, если рассматривать картины одного автора, одного жанра, определённой группы художников внутри одной или близких между собой школ. Тогда сравнения напрашиваются сами собой. Что-то у художника получилось лучше, что-то — менее удачно, что-то — слишком упрощённо, что-то излишне усложнено в картине. И всё равно остается много вопросов. Если в композиции что-либо выходит за рамки определенной живописной школы, то что это? Смелое новаторство или же неудачное отступление от канонов?

Долго обсуждался вопрос, где должен находиться на картине центр построения, основной пластический и эмоциональный акцент.

Однако центр композиции может находиться внизу и вверху холста, и слева, и справа, и в углах, и в середине. Другой вопрос — достаточными ли живописными средствами художнику удалось добиться этого.

В картине, помимо основной композиционной направленности, существует ещё определённое количество других цветоформ. И все они находятся в определённой взаимосвязи. Чтобы нас правильно поняли — это не относится к идеально выполненным пропорциям человеческого тела или чего-либо другого, анатомически соответствующего друг другу. Это может быть взаимодействие формы горы и формы облака, формы дома и дерева. Нельзя, например, нарисовать дом, чтобы с его

боковой вертикальной линией стены совпадала бы линия ствола дерева. Ствол должен быть или рядом, или заходить за изображение дома. При всём разнообразии подходов к композиции именно эти моменты имеют место и в китайской живописи, и в русской иконописи, и у художников Возрождения, и у импрессионистов.

В традиционной реалистической живописи не существует ни одного удачного портрета, написанного в профиль или в три четверти поворота головы, где бы складка драпировки фона совпадала бы с линией носа, то есть и линия носа и линия складки материи за головой совпадают и продолжают одна другую. Так же обстоит дело и с размещением на холсте и их пластическом взаимодействии других предметов, объектов.

Это истина для искусств многих эпох и народов. Не должно быть в картинах случайных совпадений и соприкосновений цветоформ. Эту особенность, встречающуюся в картинах художников, можно обозначать различными терминами и понятиями. Огюст Ренуар, например, называл это «регулярностью».

Конечно, можно написать портрет концептуально: одна складка фона совпадает с линией носа, другая с линией шеи и подбородка, третья с линией волос и т.д. В этом случае нужно проанализировать, не упущены ли автором другие возможности целенаправленных сознательных совмещений.

Луи Арагон в художественно-биографическом произведении «Анри Матисс. Роман» (1971) приводит мысль Густава Курбе о том, что подлинный шедевр может быть повторен автором, и это свидетельствует о его мастерстве. Также это служит показателем независимости художника от случайностей при творческой работе.

Арагон с этим не соглашается и считает, что Матисс придерживается такого же мнения.

Нам кажется странным, что такое утверждение исходит именно от Курбе. Многие из картин этого художника выполнены при

помощи мастихина. Курбе, наряду с кистью, им пользовался виртуозно. Но сама работа мастихином допускает известный элемент случайности. Мастихином трудно положить два одинаковых мазка на холст, и тем более — нанести одинаковые полосы из краски, в которой присутствуют несколько смешанных цветов.

Именно эта естественная случайность и создаёт различие между двумя соседствующими мазками одной и той же краски на холсте.

Поэтому нужно очень осторожно относиться к тому, что говорит художник о своём творческом процессе и что он делает на самом деле.

Лев Толстой в романе «Анна Каренина» описывает посещение Анной и Вронским мастерской русского художника, живущего в Италии. Они наблюдают за процессом его работы: «Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином...»

«Пятно стеарина давало человеку новую позу... каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей её энергической силе, такою, какою она явилась ему вдруг от произведённого стеарином пятна».⁶

Сам Толстой является мастером и приверженцем реалистического направления в искусстве. И тем не менее, по его понятиям, в данном случае стеариновое пятно помогло художнику в значительной степени при создании реалистического изображения.

На работе мастеров других направлений также сказываются первоначально не зависящие от них факторы, которые впоследствии обыгрываются и используются художниками в нужных для них целях.

Художник и теоретик искусства Владимир Марков (Вольдемар Матвей) приводит такой пример: «В пещерах Франции и Испании, где найдены были живопись, рисунки и скульптура, относящиеся за 20 тысяч лет до Р. Хр., мы находим, что барельеф на стенах находится в условной зависимости от шероховатостей стены. Случайные выступы на стенах были использова-

ны так, чтобы вылепить головы людям и животным».⁷

Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи», над которым он работал на протяжении всей жизни, высказывает мысль о том, что разглядывание пятен, потёков на старой стене может натолкнуть художника на создание конкретных предметных композиций.

Философ Мамардашвили исследует это высказывание Леонардо и приходит к выводу, что пятна на стене предлагают художнику что-то соответствующее его идее, которая ещё не оформилась.

Любопытно обстояло дело с художественным процессом у такого мастера, как Ватто. Современники вспоминают, что в баночках для краски у этого художника находилось много пыли и всякого мусора, кисти он почти никогда не мыл, палитру не очищал от накопившейся старой краски. Естественно, что случайностей при получении того или иного цвета Ватто было не избежать.

Сколько пигментами пользуется художник? Определённо на этот вопрос ответить нельзя. Те художники, чьё творчество мы описываем, в своём ассортименте имели от шести до двадцати пяти пигментов.

Но можно проследить и подсчитать, каким будет цветовой потенциал у художника, если он будет пользоваться пятнадцатью наименованиями наиболее употребляемых красок. Возьмём следующие краски: кадмий красный светлый, кадмий красный тёмный, крапак, кадмий жёлтый, стронциановая жёлтая, кобальт синий, ультрамарин, прусская синяя, охра светлая, изумрудная зелёная, сиена натуральная, умбра натуральная, марс коричневый, белая, чёрная.

Каждый художник отдаёт предпочтение своему, уже устоявшемуся набору пигментов, некоторые из них в данном списке отсутствуют, другие же являются для него лишними.

Из этого списка красок мы исключили некоторые зелёные цвета, которые могут быть получены при смешивании желтого цвета и синего; оранжевый цвет, который может быть получен

при смешивании жёлтого и красного; фиолетовый цвет, получаемый при смешивании синего и краплака.

Если для своей творческой работы художник смешает поровну каждый из пигментов с четырнадцатью остальными, то он получит 105 новых цветов.

Если же каждый из пятнадцати пигментов смешивать с двумя другими в равных пропорциях, то получится 455 новых цветов.

Некоторые вновь полученные цвета могут просто образовывать грязноватые оттенки, да и в равных пропорциях смешивать краски кисточкой практически невозможно. В смесях красок, как правило, используются неравные пропорции. Это усложняет работу художника, но и количество получаемых новых цветов увеличивается ещё больше.

Можно ли по желанию повторить на картине эти комбинации цветов?

При живописной работе возникают неожиданные красочные комбинации, которые художник ранее не предполагал. Удачная случайность может быть увидена художником и в дальнейшем сознательно введена в творческий процесс.

Нужно отметить, что свойства разбавителей, лаков, составов грунта холста ещё более разнообразят свойства проявления красок.

Вышеприведённые расчёты красочного потенциала художника позволяют считать, что станковая живопись в настоящее время далеко ещё не исчерпала всех своих возможностей.

Повторить собственный шедевр художнику практически невозможно. Чем грандиознее возводится здание, тем больше возникает случайностей при его постройке. Что, впрочем, естественно.

В начале XX века Марков и его однокурсник по Санкт-Петербургской Академии художеств Филонов считали, что шедевры делает время.

Английский художник, основатель Лондонской академии

художеств Рейнолдс после своего путешествия в Италию пришёл к твёрдому убеждению, что самая прекрасная живопись — та, которая потрескалась.

Белые воротнички и кружева на портретах Рембрандта были не такими, каковы они сейчас. Если тщательно присмотреться, то на белом цвете у Рембрандта видны следы кисти, щетины, мазка. Письмо было фактурное, выпуклое, поверхность неровная. И сегодня это уже не простой белый цвет. Он играет, вибрирует между маленькими тёмными прожилками и трещинками на поверхности краски.

Если обратить внимание на бронзовую скульптуру, то естественным для её восприятия будет, чтобы она носила следы времени, то есть в тех или иных местах покрылась патиной. Пatina — это окись того же металла, из которого сделана скульптура, без чужеродных вкраплений в материал.

У Анри Матисса есть картина «Натюрморт. Раковина на чёрном мраморе» (1940, ГМИИ). Матисс не пытался придать чёрному пятну иллюзию мрамора. Пятно было нужно художнику для контраста, как композиционный фактор. Но сравнительно большое однотонное пятно выглядело слишком однообразно. Тогда Матисс острым концом мастихина или ножа процарапал по ещё не высохшей чёрной краске тонкий кружевной орнамент. Грунт холста был белый, образовались тонкие прожилки, напоминающие кракелюры. И получилась органичная связь чёрного пятна со светлыми частями картины.

В некоторых картинах Матисса есть и естественные кракелюры. Например, в «Марокканском триптихе», в его левой части «Вид из окна. Танжер» (1912 — 1913, ГМИИ), внизу справа. В этом месте у Матисса первоначально было продолжение жёлтой земли. Потом художник написал здесь синюю стену под подоконником, и этот верхний слой синей краски потрескался, из-под него выступили жёлтые прожилки. Однако картину это не портит.

Множество естественных кракелюрров образовалось и на другой картине Матисса, «Фрукты и бронза» (1910, ГМИИ).

Если обратить внимание даже на посредственную традиционную картину конца XIX века, то вид её будет облагорожен временем. Кое-где потемнела и потрескалась краска, и т.п. Если поставить рядом картину современного художника такого же живописного качества и написанную в той же манере, поместить её в старинную с позолотой раму, то для второй картины существует уничижительный термин — «новодел».

Также обстоит дело и с иконами. Написанные современными художниками-иконописцами, они могут не уступать по своему качеству и даже превосходить некоторые иконы, написанные в конце XIX века. Но к старой иконе отношение может быть более почтительное не только потому, что она «намоленная», — она несёт на себе следы времени.

Приведу такой случай из современной практики.

Один мой знакомый художник сделал не совсем удачную акварель. Это был натюрморт с ярко-красными розами, которые живописно не были связаны с фоном, «выпадали» из него; складки на белой скатерти были такими резкими, что отвлекали на себя всё внимание. Художник вначале этого не понял и не увидел. Он стал искать у себя в мастерской стекло, чтобы поместить под него работу. Стекло он нашел грязное, пыльное, мелко забрызганное краской. Перед тем как его обрезать по нужному размеру и почистить, он положил под него работу, чтобы примерить. И удивительное дело! Краски стали более связанными, перестали «кричать». На фоне и на цветах появились одинаковые по цвету пятнышки, складки на скатерти стали мягче. Конечно, получился не шедевр, но работа стала несравненно лучше.

Этот эффект также легко проследить при полиграфическом воспроизведении какой-либо плохой по живописному качеству картины. Офсетная печать — это мелкая сетка, которая остаётся вместе с краской на репродукции. Она как бы связывает воедино цветовую поверхность изображения. И плохая картина в репродукции выигрывает. При печати офсетная сетка частич-

но нивелирует, смягчает слишком резкие контуры и диссонирующие цвета. То есть офсет как бы создаёт мелкую точечную поверхность, объединяющую, связывающую всю поверхность изображения. И те цветовые пятна, которые на самом оригинале были не согласованы между собой, в репродукции «выравниваются».

Если картины Врубеля, Сурикова, Левитана, Серова и других добросовестных и профессиональных мастеров в репродукциях проигрывают, то работы посредственных художников в полиграфическом воспроизведении выглядят гораздо лучше, чем сам оригинал.

Отсюда и такая любовь у посредственных художников к полиграфическому воспроизведению своих работ. И дело не только во внешнем виде и престиже издания, а действительно, от работ в репродукции возникает более благоприятное впечатление.

Ещё до возникновения зернистой фотографии французский художник Жорж Сёра для своих чёрно-белых рисунков использовал бумагу с зернистой фактурой. При этом цвет наносился на маленькие выпуклости, а во впадинах, углублениях бумага оставалась чистой.

Потом этот эффект получил развитие в чёрно-белой зернистой фотографии. Да и сами картины Сёра в чёрно-белых репродукциях очень напоминают зернистую фотографию. Нельзя, конечно, утверждать, что Сёра явился предвестником зернистой фотографии, но бесспорно то, что этот эффект им был получен задолго до её возникновения. Сама зернистость — это связующее звено всей поверхности фотографии, вкрапления объединяют всё изображение.

В наше время художественной промышленностью выпускаются специальные кракелюрные лаки и пасты, которыми можно покрывать плохую картину, чтобы достигнуть описанных выше эффектов.

Мне пришлось присутствовать при реставрации одной из церквей в окрестностях Нового Иерусалима (Московская область).

По периметру алтаря был выполнен орнамент, необыкновенный по своей цветовой гамме. Он был коричнево-голубой. Коричневый цвет был бархатистый, чуть отдававший краснотой. Но орнамент в некоторых местах потрескался, и, чтобы его реставрировать, нужно было очистить, промыть всю поверхность. Каково же было моё удивление, когда очищенный орнамент оказался совершенно иным. Он состоял из охры и белого цвета и уже совсем не производил того впечатления. Дело было в том, что копоть от свечей в течение нескольких десятилетий изменила белый цвет на голубой, а охру сделала благородным, глубоким коричневым цветом.

Для нашего эстетического восприятия более привлекательны вещи, предметы, которые несут на себе следы времени.

Гоголь восхищается дряхлыми живописными домиками, которые «хороши своею пестротой и совершенною противоположностью с новым гладеньким строением, которого стен не промыл ещё дождь, крыши не покрыла зелёная плесень, и лишённое щекатурки крыльцо не показывает своих красных кирпичей».⁸

В нашей современной жизни миллионами производятся новые джинсы с различными потёртостями, рваными прорезями, заплатами. Также выпускается и обувь с имитацией потёртости кожи на определённых местах. Известен такой пример из быта запорожских казаков: когда казак покупал новые шёлковые шаровары, то запускал пятерню в дёготь, а затем вытирал её о шаровары. С одной стороны, в этом проявлялось пренебрежение казака к одежде как таковой, с другой стороны, в этом заключался, может быть, и неосознанный, элемент эстетики, именно тот, который завораживал Гоголя.

Проработка каждого квадратного сантиметра картины у Павла Филонова состоит из так называемых «процессов». Это мельчайшие абстрактные элементы, сделанные маленькой кисточкой.

В Русском музее есть несколько картин Филонова, на которых присутствуют случайные потёки краски. В картине «Кому нечего терять» (1912) потёки от верхней части холста до ниж-

ней левой части, в «Пире королей» (1913) потёки краски находятся на нижней правой четверти холста, в «Коровниках» (1914) идут от середины холста вниз в правую и левую стороны, в «Цветах мирового расцвета» (1916) — в нижней левой части холста и в правой нижней части около середины холста. Это можно заметить невооружённым глазом.

Филонову, при его скрупулёзном методе работы, никакого труда не стоило бы устранить эти потёки. Художник очень бережно относился к сохранности своих работ. По воспоминаниям моего отца, Николая Лозового, Филонов даже небольшой свой рисунок, величиной в почтовую открытку, тщательно заворачивал в бумагу, делая как бы конверт, и так хранил. Одежда у художника всегда была очень аккуратной.

По нашему мнению, Филонов сознательно не стал устранять потёки краски в своих работах. Видимо, для этого были следующие причины: потёки встречаются на старых фресках. Это несёт на себе «печать времени» и, по Филонову, создаёт большую художественность.

В 1892 году было замечено (и еще раз подтверждено в 1927 году), что картины Жоржа Сёра, выполненные в 1880-х, значительно изменились, поменялись в цвете. И изменились настолько, насколько не меняются картины других художников за целые века. Почему же они сейчас так высоко ценятся, тогда как главное достижение неоимпрессионистов — это именно цвет?

Многие картины выдающихся мастеров прошлого, в частности художников Возрождения, принято считать шедеврами. Но за столетия (с момента их написания и до сегодняшнего дня) с этими картинами произошли изменения, и иногда — очень существенные. Картины в определённой мере уже не совсем те, какими они вышли из-под кисти мастеров. Сегодня в этих картинах изменился цвет, появились кракле-люры. Однако с течением времени их художественная ценность в глазах общественного мнения всё более возрастает. Картина Рембрандта «Ночной дозор» (1642, Рейксмузеум,

Амстердам) получила это название в XIX веке. У Рембрандта изображено дневное время суток, но картина со временем потемнела, в частности из-за того, что художник записывал нежелательные, по его мнению, положения фигур.

НОГИ КРАСНОГО КОНЯ И «УВИДЕННЫЙ» РАЗГОВОР

Мы не ставим целью решить все вопросы, связанные с профессиональной оценкой произведений изобразительного искусства. Остановимся лишь на отдельных картинах великих мастеров и укажем на некоторые их недостатки. Имеются интересные особенности в творчестве целого ряда художников, которые мы не хотели бы обойти вниманием.

Как, например, получилось, что у художника Анри Матисса в его работе «Красные рыбы» (1911, ГМИИ) потёки и брызги от краски?

На ряд зелёных листьев внизу картины попали сине-фиолетовые брызги в тот момент, когда закрашивалось темное пространство над ними. Брызги так и остались на этом месте. Сами листья выполнены в различной манере. Большой зелёный лист наверху в левой части работы выполнен маслом в технике, близкой к акварели. Таким же образом сделана одна из частей аквариума, справа от хвоста третьей рыбы снизу. В самом низу картины есть зелёные круглые листочки. Более светлые из них сделаны в технике акварели, более темные (изумрудная зелень) — в традиционной технике масла.

С другой стороны, почему масляная краска не должна растекаться и создавать потеки на поверхности картины, как акварель? Многие пигменты, составы красок в масляной живописи и в живописи, разводящейся на воде, — одни и те же. В масляной живописи связующим для мельчайших частиц пигмента являются масло и смолы. В акварели, темпере, акриле связующим служат мед, куриное яйцо, клей. Но масляными красками можно писать на картоне и бумаге. А водяными красками — темперой (акрилом) — пишут на холсте. Почему же тогда потёки в акварели традиционно считаются нормой, а в масляной живописи всё должно подчиняться размеренному мазку кисти?

У Клода Моне есть работа маслом, но выполнена она в манере пастели. Это «Большой канал, Венеция» (1908, Музей изящных искусств, Бостон). Моне работал в технике пастели



3. Анри Матисс. Красные рыбы

и, видимо, решил провести эксперимент — тонкими линиями кистью и мягкими полутонами создать эффект пастели. Это ему вполне удалось.

Всё-таки в замечательной картине Матисса «Красные рыбы» есть чисто технические погрешности. Мы насчитали девять чужеродных крупных брызг и вкраплений, никак не относящихся к живописному стилю данной работы. Они находятся в правой нижней четверти картины. В нижней левой части картины написана ажурная боковая сторона кресла-качалки, где через тонкий слой светло-зеленой краски проступает черная линия, по которой можно определить, что Матисс первоначально хотел разместить кресло-качалку в другом месте.

В других картинах Матисса, находящихся в этом же музее, встречаются схожие моменты. В полотне «Мастерская художника» (1911), в левой ее части, изображена подставка под скульптурой. Первоначально, по замыслу художника,



4. Анри Матисс. Мастерская художника

она должна была находиться ниже. Потом Матисс поднял это изображение, однако розовая краска под подставкой не полностью перекрыла первоначально проведенную линию. В этой же работе есть и коричневая табуретка. Первоначально она должна была находиться левее. Из-под розового цвета проступают две тёмные линии её несостоявшейся ножки. Матисс не мог допустить пластического несоответствия в несколько сантиметров между предметами даже на громадном холсте.

В отношении самой композиции Матисс придерживался принципа, о котором никто из его предшественников не говорил. Согласно Матиссу, нельзя повторить пропорции эскиза на большом холсте и нельзя увеличить в тех же пропорциях и цвете небольшую удавшуюся картину. Иной масштаб холста определяет другое восприятие, другие пропорции цветоформ.

Но, придавая огромное значение цвету и самой композиции, Матисс порой пренебрегал исправлением несущественных небрежностей. Так, в его картине «Голубая ваза» (1913, ГМИИ) в нижней части холста слева по вертикали идёт довольно широкая полоса охристой краски. Она только со стороны центра как бы начинала закрашиваться зеленой краской, но не была полностью перекрыта. Это явная небрежность, недоработка, что в целом, однако, не влияет на художественное достоинство картины.

В другой картине — «Танец» (1910, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) — Матисс переделал положение фигур по сравнению с ранее написанными на этом же холсте. Контуры предыдущих фигур проступают через нанесённую сверху краску.

У художника Альбера Марке в картине «Везувий» (1909, ГМИИ) в изображении воды в средней и правой нижних частях холста проступают первоначально написанные лодки с гребцами. Естественно, что в репродукциях эти исправления незаметны.

Такая особенность переделок в картинах характерна для изобразительного искусства начиная со второй половины

XIX века. Можно привести ещё множество аналогичных примеров.

У Поля Сезанна в картине «Каштаны и ферма в Жа де Буффан» (1887, ГМИИ) вообще не записаны кусочки холста по всей поверхности работы. Картина выполнена не на скорую руку. Изображено родовое имение Сезанна. Художник там подолгу жил, и мог писать не торопясь. Эти оставленные кусочки чистого холста — намеренное желание художника. Когда Сезанн писал эту картину, то холст был белым. Со временем он пожелтел. Так что первоначальный эффект белых проблесков на картине не сохранился.

Кусочки не записанного холста проступают и по всей поверхности другой работы Сезанна, «Мост над прудом» (около 1890, ГМИИ).

Такой же приём, когда по всей поверхности остаются кусочки чистого холста, использован в картине «Святая Мария Египетская» (1912, Музей Фолькваг, Эссен) немецкого художника Эмиля Нольде.

У Клода Моне в картине «Большая набережная в Гавре» (1874, Государственный Эрмитаж) около мачт парусников на небе оставлен незаписанным кусочек чистого холста.

У Сезанна есть натюрморт «Цветы» (1901—1902, ГМИИ), где по поверхности холста процарапан в самом центре большой неправильный треугольник. Он процарапан по слою ещё не высохшей краски обратной стороной кисти, то есть её деревянным концом. В этой картине есть и другие места, где снят слой краски. По нижней части холста проведена в несколько сантиметров толщиной полоса, на которой сделан подмалёвок. Видимо, художник собирался дорабатывать картину и обозначил место.

Кстати, следует отметить, что у импрессионистов, в частности у Клода Моне, присутствует особая тщательность при наложении мазка, хотя при такой «вибрирующей» технике можно было бы вполне ожидать небрежностей.

Качественно и с большим мастерством работать в акварели труднее, чем масляной живописью. Акварель не допускает

переделки, записывания одних красок другими. С технологической точки зрения в акварели самым главным является сохранение эффекта прозрачности. Так же и в нефактурной, непастозной живописи маслом крайне нежелательно записывать одну краску другой.

Художники русского авангарда, как правило, в своих геометрических, абстрактных работах наносили краску на холст по заранее подготовленной композиции. Они избегали перекрашивания цветowych пятен. Поэтому у этих художников сохранилась первозданная яркость красок. Кроме непрозрачности, смешение красок или нанесение их друг на друга имеет еще одну особенность: с течением времени химические элементы, из которых состоят некоторые краски, вступают во взаимодействие друг с другом и изменяют первоначально созданный художником цвет.

Хорошо знал и использовал эффект тонкого нанесения слоя краски Кузьма Петров-Водкин. Во многих его картинах белый холст просвечивает через тонкий слой краски. Одна из самых известных его работ — «Купание красного коня» (1912, ГТГ). Художник прекрасно знал технологию старых мастеров и наносил тонкий слой краски. Через него просвечивает не только холст, но и некоторые не полностью удаленные элементы первоначальной композиции.

Принцип создания картин у Петрова-Водкина отличался от принципов многих традиционных художников и представителей авангарда. В беседе с моим отцом, Николаем Лозовым, который был студентом Петрова-Водкина во ВХУТЕИНе (бывшей Академии художеств) в Ленинграде в 1927 году, художник говорил, что ставит перед собой чистый холст, ещё совершенно не зная, что будет делать, затем проводит по нему наискосок зелёную линию. Тогда рождается замысел картины, и художник начинает над ней работать. Это созвучно мысли А.С. Пушкина из «Евгения Онегина»:

*«И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Ещё не ясно различал...»*

Позади красного коня, в правой части, есть жёлто-оранжевый конь, который как бы убегает в глубину картины. У этого скачущего коня правая нога согнута. Первоначально она находилась на картине выше (А). Художник стер, смазал ту ногу, которая оказалась, по его расчётам, не на месте. Но тем не менее следы от нее остались. Они видны из-под верхнего слоя краски. На этом примере мы хотим показать, каким тонким письмом пользовался Петров-Водкин и каким образом он добивался яркости в своих работах. Если бы художник пастозно перекрасил данное место в картине, то яркость красок была бы потеряна.

В этой же картине есть и другой след первоначального замысла. У самого красного коня левая передняя нога расположена перпендикулярно к нижнему краю картины. Художник предполагал поместить её чуть иначе, еще ближе к левому краю. И на этом месте остались следы от вертикальных темных линий, которые тоже просвечивают через тонкий слой изум-



5. К. Петров-Водкин. Купание красного коня.

рудно-зеленой краски (Б). Согнутая нога коня по первоначальному замыслу художника должна была находиться чуть выше. Следы от неё также сохранились (В).

Возникает вопрос: могут ли в законченной картине, которая, по мнению художественной критики, является выдающимся произведением, присутствовать, проступать сквозь краску такие очертания композиции, от которых художник сам отказался как от нежелательных и ненужных? Или же на эти особенности не следует обращать внимания?

В значительной по размерам картине Андре Дерена «Субботний день» (1910 — 1911, ГМИИ) на зелёной скатерти лежит книга, белая салфетка, на ней тарелка с фруктами, и рядом — кувшинчик. Но на скатерти также проступают контуры некоторых других предметов, которые художник в окончательном варианте картины изображать не стал.

Говоря о яркости той или иной краски, мы имеем в виду её насыщенность цветом, тонкий слой на картине, чего не может дать густота или смешение с другой краской. Безусловно, что красный конь на зелёном фоне выглядит ярче, чем красный конь, например, на коричневом фоне. Но мы в данном случае обращаем внимание не на контраст цветов в картине, что, несомненно, очень важно, а рассматриваем технику применения какой-либо краски и максимальный живописный эффект её использования.

Так, Винсент Ван Гог из всего множества существующих синих красок предпочитал использовать ультрамарин и прусскую синюю. Эти краски при правильном их применении дают просвет белого холста под ними. Очень большой кистью Ван Гог написал фон прусской синей краской в «Портрете Жозефа Рулена» (1888, Музей изящных искусств, Бостон). Такого яркого синего цвета невозможно достичь, если синюю краску осветлять, смешивая её с белилами или с другой, более светлой голубой краской.

Мы описываем некоторые технические приемы создания картины. Их несоблюдение при работе приводит к нежелательным и порой необратимым последствиям, к невозможности исправить ошибки.

Поясним это на следующем примере. Можно ли из красного квадрата сделать чёрный, и из чёрного — красный? Из красного можно сделать чёрный поскольку темнее чёрной краски нет, и она полностью перекроет красную краску. Если же из чёрного квадрата сделать красный, то это не будет в полной мере красный квадрат. В данном случае красную краску нужно класть густо, чтобы не проступал чёрный цвет. Но тогда уже не получится в достаточной степени яркий, насыщенный светом цвет. Только тонкий слой красной краски, нанесённый на белую поверхность, может максимально раскрыть свойства этого пигмента. Это забор можно перекрасить из чёрного цвета в красный. В работе над картиной так не получится.

Конечно, не следует недооценивать значение авангарда, а именно абстрактного искусства. Представители его — это художники-ученые, исследователи, по своему духу и разносторонним интересам приближающиеся к художникам Возрождения. Другой вопрос, что в своём творчестве далеко не всем из них удалось свести концы с концами.

На наш взгляд, искусство некоторых художников русского авангарда сегодня слишком превозносится. Квадраты Малевича — красные, чёрные — это части орнамента, известные с древнейших времён и встречающиеся у многих народов. Но Малевич выставил их в пику навязшему на зубах академизму, в котором нередко за нагромождением огромных предметов и фигур в картинах уже не видно ни души художника, ни подлинной, живописной культуры.

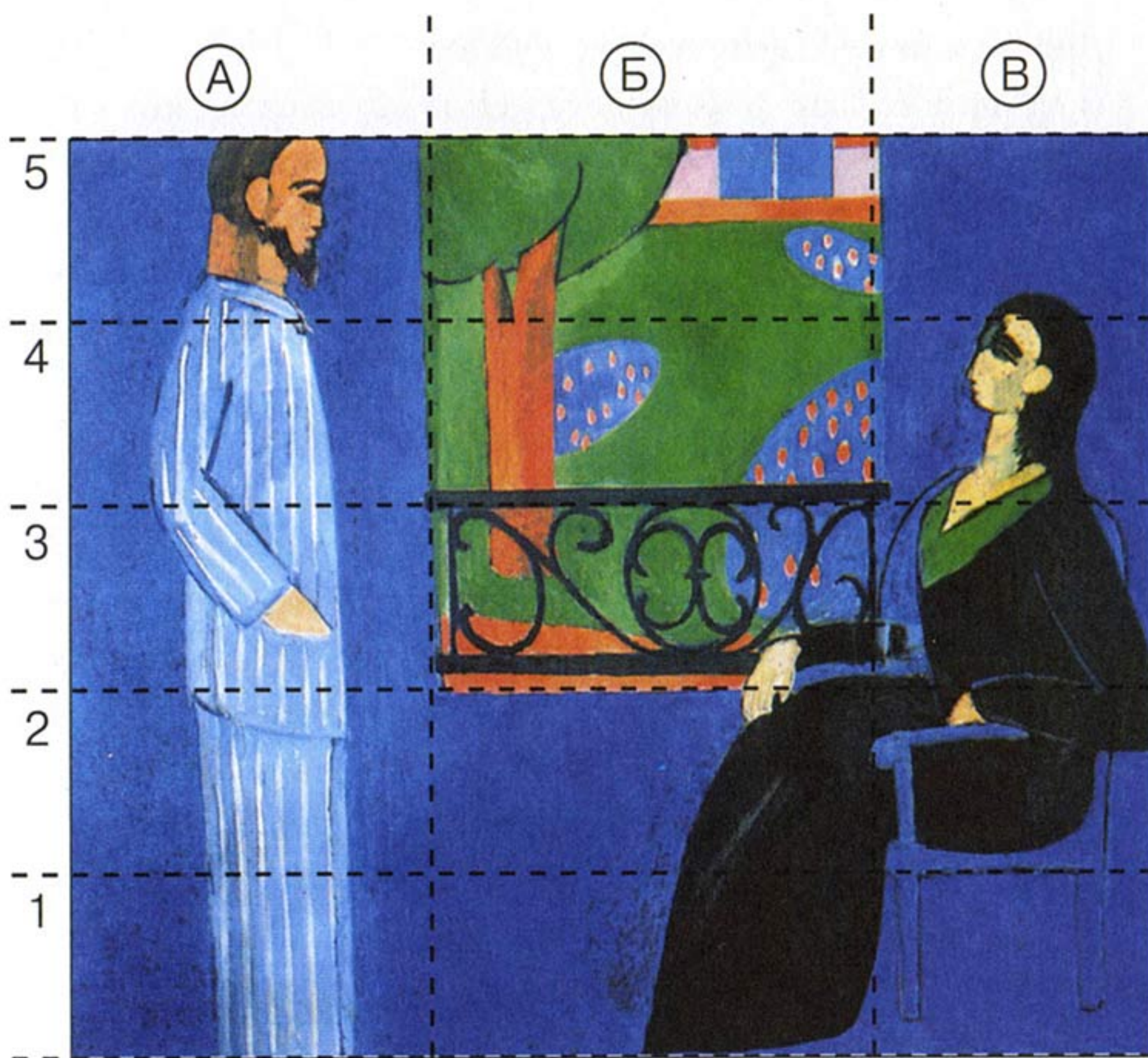
В России, как ни в какой другой стране, традиции реализма в XX веке были очень живучи. Но в конце концов, получилось так, что со второй половины XX века не осталось почти ни одного художника, кто мог бы правильно, с академической точки зрения, написать фигуры животных или обнажённых людей. Сегодня в нашей стране, наверное, нет ни одного рисовальщика, который бы мог работать на должном уровне так называемых академических традиций.

Другой вопрос, насколько это нужно.

В лучшем случае, рисунку студентов обучают те, кто учился у учеников учеников художников-передвижников. И никто из них не знает такой элементарной вещи, что у человека ухо параллельно носу. Кстати, сам Репин не мог преподавать. Он подходил к студенту и молча исправлял его рисунок, а объяснить, как и что нужно делать, не мог.

В XX веке виртуозным рисовальщиком, который по своей экспрессии и мастерству, а не по штампованной академической системе не уступал выдающимся предшественникам был Павел Филонов. По воспоминаниям современников, в начале XX века лучше всех профессоров Академии художеств рисовал студент Филонов. Без преувеличения можно сказать, что он был одним из самых лучших рисовальщиков XX века, имея в виду продолжение традиций рисунка Леонардо да Винчи, Гольбейна, Дюрера и других любимых им художников. И этот замечательный рисовальщик понял бесперспективность данного направления в живописи и стал разрабатывать свою собственную систему, теорию «аналитического искусства».

На примере безукоризненной картины Анри Матисса «Разговор» (1909 — 1912, Государственный Эрмитаж) мы попытаемся проследить принцип её построения автором. По горизонтали она делится на пять равных частей. Нижняя часть доходит до сидения кресла. Следующая — до нижней части окна и низа решётки на окне. Третья — по ширине совпадает с решёткой. Четвёртая — доходит до верха головы сидящей женщины. Пятая — от шеи мужчины до верха холста. Здесь нет никаких случайных совпадений. Линия 2 не совпадает с линией руки в кармане. Линия 3 не совпадает со сгибом в локте руки мужчины, не совпадает с плечом сидящей женщины. Линия 4 также не «натыкается» на какие-либо случайные элементы форм. Можно говорить о некоторых чертах орнамента и декоративности в творчестве Матисса,



6. Анри Матисс. Разговор

однако не симметричного и не регулярного орнамента. По вертикали картина состоит из трёх неравных частей, причем отрезок «А» в 1,3 раза больше отрезка «В», а отрезок «Б» в 1,3 раза больше отрезка «А».

В картине много ещё и других деталей, выверенных между собой в композиционном пространстве. Например, правая вертикальная линия окна не совпадает с вертикальной линией ножки кресла, нижний край платья находится не на одной вертикальной линии с верхней частью овала кроны дерева. При построении картины художник использует как бы слегка сдвинутую симметрию.

Возможно, Матисс руководствовался ещё более подробными схемами построения данной картины, нежели мы описываем. Но он не расчерчивал холст с циркулем и линейкой. У художника был отточенный глазомер.

Матисс, так же, как и его современники Пикассо, Миро, Дали и некоторые другие, понимал и использовал традиционное соотношение света и темноты, характерное для картин старых мастеров.

Эжен Делакруа однажды сказал, что, если ему дать грязь, то он напишет солнце. Следовательно, яркость зависит от взаимоотношений темного и светлого в картине.

И у Рембрандта в каждой работе маслом одни цвета уходят в черноту, а другие стремятся к свету. Картина, выполненная преимущественно светлыми красками, без контраста с тёмным цветом, не может стать шедевром, как, впрочем, и картина, выполненная только тёмными красками.

Одилон Редон в одной из своих работ — «Весна» (1910, ГМИИ) — увлёкся пластическими формами и игрой оттенков светлых тонов. Несмотря на определённые достоинства, картина получилась слишком светлая, яркой её никак нельзя назвать. Здесь художник не до конца использовал возможности живописи, а именно света и темноты, хотя в ряде предыдущих своих работ он придерживался этого принципа. «Весна» — вполне интерьерная работа. Она может висеть в доме на стене и не контрастировать, например, с мебелью, не отвлекать на себя внимание. В музее её место потому, что она даёт представление о творческой манере большого художника.

В позднем периоде Миро также встречаются явно высвеченные работы (Фонд Хоана Миро, Барселона).

Следует отметить, что к черноте в живописи может стремиться и глубина некоторых зелёных красок, коричневых, прусской синей, ультрамарина, фиолетовой, некоторых красных. Эти и другие краски по мере их насыщения светом (разбавлением на белом холсте растворителем) приближаются по тону к белому цвету.

Многие художники в наши дни, да и раньше, чтобы получить, скажем, предельно светлый голубой цвет, добавляют в голубую краску побольше белил. Так же поступают, чтобы получить очень светлый красный цвет и т.п.

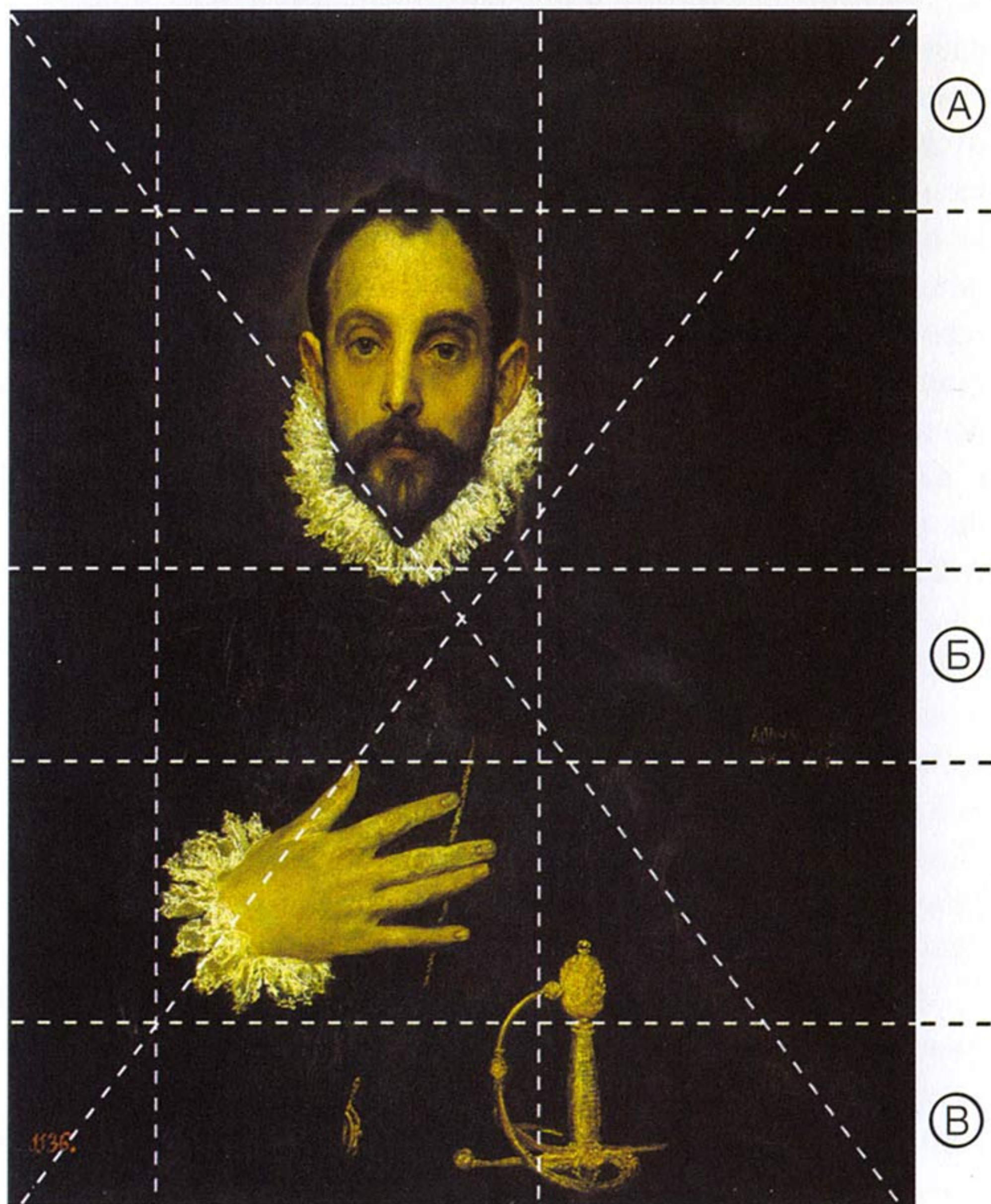
Я неоднократно интересовался в художественных магазинах, какую краску более всего покупают художники? Продавцы мне неизменно отвечали — белую. (В Москве в настоящее время художниками покупаются масляные краски в следующей последовательности по убыванию: белила, охра, умбра натуральная, ультрамарин, кадмий жёлтый, кадмий красный.) Чтобы облегчить творческие задачи художнику, многие краски сейчас выпускаются с различными примесями других цветов, например, готовые пигменты телесного цвета.

Естественно, что не все остальные картины Матисса построены по вышеприведённому композиционному принципу. Но сама структура той или иной картины определялась художником и может быть нами прослежена. У всех больших мастеров в картинах присутствуют определённые несимметрично расположенные цветоформы. Это можно проследить и у разных художников, и в разных художественных школах и направлениях. В качестве примера можно взять картину Эль Греко «Кабальеро с рукой на груди» (1580, музей Прадо, Мадрид).

Картина состоит из нескольких основных композиционных элементов. Это лицо с жабо, кисть руки с манжетой и эфес шпаги. Правильнее было бы отметить жабо, а потом лицо, манжету, затем руку, так как это более яркие, воздействующие формы. Если разделить картину по горизонтали, то над головой образуется темная полоса (А), между жабо и кистью руки такая же по ширине темная полоса (Б) и от манжеты до нижнего края картины — третья (В), равная А и Б. Она, правда, пересекается эфесом шпаги, который, однако, по интенсивности цвета слабее, чем два верхних основных пятна. Без эфеса шпаги было бы недостаточно только головы и руки для такого тёмного фона.

Эфес уравнивает правую часть картины, которая без него была бы слишком пустой, и сама композиция тогда создавала бы наклон в правую сторону.

Рассмотрим картину по вертикали. Здесь присутствует точный математический расчёт, нет какого-либо случайно-



7. Эль Греко. Кабальеро с рукой на груди

го совпадения форм. Рука сдвинута влево от жабо, пальцы выдвинуты за подбородок, но не доходят до следующего края жабо. Эфес шпаги находится не на одной вертикальной линии с жабо, а сдвинут вправо.

Проведённые нами линии из углов картины помогают понять принципы той слегка сдвинутой симметрии, которой руководствовался Эль Греко. Части основных светлых пятен (жабо, манжета) выступают за контуры верхнего и нижнего

треугольников. В этих треугольниках располагаются основные композиционные элементы, самые интенсивные цветоформы. Может возникнуть вопрос: почему часть деталей выходит за их пределы? В данном случае это традиционная живопись, не орнамент и не декоративное искусство, где требуется определённая симметричность. Если по орнаменту из-за его повторяемости и привлекательного однообразия скользит глаз, то в станковой живописи художник обращает внимание зрителя на основные композиционные моменты, цветоформы. Художник в данном случае специально нарушает симметрию, регулярность во взаимоотношении элементов композиции.

Работы японских художников направления суйбоку-га построены по вполне определенным геометрическим принципам.

Многие работы японских и китайских художников выполнены на створках ширм. Сами створки могут и не быть одинаковых размеров, но изображение по всей ширме единое, цельное. И здесь можно проследить, как художник распределял, вписывал различные элементы композиции в уже заданные геометрические параметры. В этом искусстве также присутствует специально нарушенная симметрия.

Мы привели примеры этих картин как эталоны композиционного построения. Это поможет нам проследить в картинах некоторых других художников, как нарушаются композиционные принципы.

ЧЕЛОВЕК БЕЗ ЧАСОВ И В ТЕНИ ГИМАЛАЕВ

Есть художники, которые могли бы творить на необитаемом острове, где они никому и никогда не смогли бы показать своих творений, но всё равно продолжали бы работать. Для них, как и для учёного, например, математика, главное — открыть законы, упорядочить, систематизировать в строгих и ясных формулах то, что как бы витает вокруг нас. Для художника важно найти законы в видимом мире и зафиксировать их на бумаге или на холсте. Некоторые художники пытаются найти закономерности внутреннего мира.

Для китайского художника, который известен под именем Ци Бай Ши, особенно важным было открытие новых законов в живописи. Когда он достигал в своём творчестве нового мироощущения, он подписывался новым именем. В его творчестве было несколько периодов и несколько новых имён.

Филонов и его некоторые ученики считали, что их творчество — это общая, единая школа «аналитического искусства», и вообще не подписывали своих картин.

Марков также не подписывал своих работ. Александр Родченко, как правило, подписывал работы с обратной стороны.

Не ставили свои подписи на иконах и древнерусские мастера.

Есть художники, которых очень привлекают прижизненная слава и признание. Одним из таких был испанец Сальвадор Дали.

Дали был далеко не первым, кто понял, что реализму уже наступил конец, что, работая в этом направлении, возможно только подражать предыдущим мастерам на более низком уровне.

Мы не будем касаться интересной, парадоксальной и в конечном итоге трагической судьбы этого художника. Она наложила смысловой, содержательный отпечаток на его творчество, на сюжетную сторону.

Дали был искушённым мастером в области технологии масляной живописи и акварели. Он виртуозно обращался с красочными материалами, изучил их свойства, преимущественно

работал лессировками на тонком белом холсте. Дали пользовался кисточкой, которая иногда могла состоять всего лишь из трёх волосков, и работал он тогда с увеличительным стеклом.

С точки зрения технологии масляной живописи Дали был вполне традиционным мастером. Но реализм был для Дали скучен и, самое главное, бесперспективен. И он находит оригинальные философские сюжеты, которые явились концепцией так называемого сюрреализма.

Во многих картинах Дали изображает привычные, естественные, реальные контуры предметов, но использует для их написания собственные, новые цветовые отношения. Например, он писал, на первый взгляд, вполне натуральные кипарисы. Но до Дали их именно так никто не писал. Они написаны чёрной и лимонно-жёлтой краской. Передана сущность именно этого дерева, и передана с удивительной убедительностью, без мельчайшего мазка зелёной краски.

Дали был одним из последних крупных мастеров, кто ещё не расстался в своём творчестве с реальными контурами предметов.

Но в историю искусства Дали вошёл не как реалист.

Традиционными, классическими живописными приёмами он создавал многие реально не существующие объекты, производил пластическую деформацию известных нам предметов, создавал смысловые, сюжетные взаимоотношения на картине между несовместимыми в реальной жизни явлениями.

Именно эта содержательная, сюрреалистическая сторона его творчества нашла столько почитателей во всём мире.

Реализм к этому времени уже навяз у искушённой публики на зубах, а у Дали появилась в картинах интрига, загадка существования объектов и вещей. Сюрреализм для этого художника — крайне рациональный путь к завоеванию мировой популярности, и этот ход удался.

Десятки последователей уже не могли иметь такого оглушительного успеха у зрителей, как Дали. Тем не менее следует отметить, что картины других сюрреалистов, благодаря своей

смысловой интриге, притягивают зрителя больше, чем просто реалистические картины.

Жан-Клод Карьер — один из сценаристов классика сюрреализма в кино режиссёра Луиса Бунюэля — говорит, что в процессе постоянных сюрреалистических размышлений приходят новые идеи, новое построение ирреальных ситуаций, и чем дольше продолжаешь работу, тем оригинальнее получаются находки. Это утверждение о завлекающем процессе творчества можно отнести и к работе при создании сюрреалистической живописи. Однако Карьер в одном из своих интервью утверждает, что жизненные ситуации по своей парадоксальности превосходят то, что может придумать творческий человек. В качестве примера он приводит случай, когда человек у себя в доме разговаривал по телефону и сказал собеседнику, что вынужден прервать разговор и срочно покинуть дом, так как на него падает самолёт. Этот человек спасся. Карьер говорит о падении самолёта «Конкорд» и о том, что сценаристу или писателю самому подобную ситуацию не придумать. Даже сюрреалисту, который изощён на выдумки парадоксальных ситуаций.

Мы хотим привести другой пример, в котором действительность превосходит воображение. Это было в Соединённых Штатах. У себя в квартире в многоэтажном доме ссорились муж с женой. Жена взяла ружьё и выстрелила в мужа. Муж стоял у окна. В это время с верхнего этажа бросился самоубийца. Жена в мужа не попала, а попала в пролетающего в этот момент мимо окна человека. Далее был суд. Женщине дали небольшой срок заключения за неосторожное обращение с оружием и за покушение на жизнь мужа. Хотя бросившийся вниз человек намеревался разбиться насмерть и разбился бы, но женщина предварительно (несколькими секундами ранее) нанесла ему смертельное ранение.

Вряд ли такую парадоксальную ситуацию мы можем придумать.

Творчество Дали не исчерпывает всего многообразия сюрреализма в истории живописи. Мы привели его в качестве примера, так как Дали является одной из самых значительных фигур этого направления.

Хотя тому, что писал и говорил Дали о своей жизни и мироощущении, можно верить далеко не всегда. Начинал он свою карьеру как киноактёр, снимался в фильмах Луиса Бунюэля ещё в 1920-х годах. Вместе с Бунюэлем Сальвадор Дали сделал фильм «Андалузский пес». В кинематографе Бунюэль уже заявил о себе как об оригинальном, своеобразном и отчасти скандальном мастере. И Дали решил использовать в живописи примерно такие же парадоксы, какие Бунюэль снимал в кино. Тем более что Дали обладал незаурядным талантом живописца. А для такой экстравагантной и своенравной личности, каким был Дали, более подходило индивидуальное занятие живописью, чем участие в коллективном кинопроизводстве.

В общении с людьми и в книгах о себе Дали так и остался лицедеем.

Сальвадор Дали никогда не носил часов, но он правильно понимал время и знал, чего в данный период не следует делать в изобразительном искусстве.

В 1924 году французский кинорежиссёр Рене Клер снял фильм «Антракт». В этом фильме изображена похоронная процессия, но не торжественно-ритуальная, а та, которая движется, приплясывая и танцуя.

Эти кадры можно было бы сделать заставкой ко всей жизни и творчеству Сальвадора Дали.

Дали изучил мастерство старых художников, раскрыл некоторые из их живописных секретов. По самому складу характера Дали был очень аккуратным, к процессу живописи он относился тщательно, с большой скрупулёзностью.

Сальвадор Дали привнёс в своё творчество «литературщину», много потаённого смысла, порой разгадываемого, порой нет, вызывающего споры, недоумения по поводу, например, реальных пейзажей и нереальных в них персонажей.

Мы не будем касаться сюжетной, литературной стороны творчества Дали. Это та поверхность, на которую Дали забрасывает крючок с приманкой для зрителя.

Сальвадор Дали небезразличен широкому кругу людей именно содержанием своих картин. Лишь узкий круг специалистов может по достоинству оценить тонкую технологию его письма, знание и использование традиционных художественных материалов. Дали смог угодить и «галёрке» и экспертам в области искусства. Дали смог достичь и громкой прижизненной славы и безупречного художественного мастерства.

В картинах двадцатых и тридцатых годов у Дали больше согласованности между элементами построения картины.

У Дали встречается определённое количество работ с композиционными, пластическими ошибками. Само композиционное построение картины — это слабое место в его творчестве начиная с конца сороковых годов.

Как мы уже отмечали, письмо у Сальвадора Дали было очень тонким, сама манера нанесения краски очень деликатная. Нанесение слоя краски сверху на предыдущую краску привело бы к утрате светящегося эффекта и яркости картины. Изменить эту картину — для Дали значило бы её загубить. И художник порой оставлял без исправлений первоначальный, не совсем удачный композиционный замысел.

Может быть, это и было одной из причин, почему Анри Матисс не упоминал Сальвадора Дали в числе значительных художников своего времени.

Для сравнения следует обратить внимание на творчество французского художника Амедео Модильяни, в частности, на его портреты. Их построение очень выверено, и соотношение на картине тех или иных пластических объектов безукоризненно. В его работах не встретишь таких пластических несоответствий, как у Сальвадора Дали, хотя сами по себе композиции у Модильяни проще, чем у Дали.

Из этого, однако, не следует делать вывода, что один из художников значительнее другого. Пейзажей у Модильяни мень-

ше, чем портретов. И, видимо, художнику пейзажи давались труднее. Композиция у Модильяни в них менее совершенна.

Сальвадор Дали похоронен в склепе в нижнем этаже своего музея-театра в Фигеросе. Там же, совсем рядом, находятся туалеты. Этот парадокс стал завершением жизни художника.

Дали был едва ли не единственным из всех художников без тайных пороков. Все свои недостатки он выставлял напоказ, афишировал, делал достоянием публики.

Может показаться на первый взгляд, что картины Сальвадора Дали и некоторых других художников-сюрреалистов — это произведения не вполне нормальных психически людей, что в них присутствует какая-то патология, присущая самой личности художника.

Вызвано это, на наш взгляд, отчасти следующими причинами. В нашем быту благодаря некоторым не вполне компетентным исследователям установилось мнение, что люди, страдающие психическими расстройствами, душевной болезнью, могут создавать нечто исключительное и даже выдающееся в искусстве, превосходя других, вполне нормальных людей. Это суждение распространяется и на изобразительное искусство. Якобы психически больному приоткрывается некая завеса, скрывающая от всех нас окружающий мир, и он видит ассоциации, связи между явлениями, не замечаемые нами. Художник это изображает, и поэтому его творчество является оригинальным, самобытным и даже выдающимся. Происходит как бы раскрепощение личности, чему способствует само психическое заболевание.

Это мнение очень распространено. Живопись, рисунки психически больных стали вызывать интерес с конца XIX века. Начали организовываться показы таких рисунков, выставки-продажи, выпускаться иллюстрированные книги, посвящённые этому виду творчества. У многих психически больных в рисунках, наряду с изображением, присутствует поясняющий содержание текст, иногда не вполне приличного содержания. Этим приёмом воспользовались вполне психически нормальные современные художники для привлечения внимания к своим работам.

Также можно услышать мнение, что такие художники, как Чюрленис, Ван Гог и другие, были психически больными людьми, и это способствовало их творчеству. Что касается Ван Гога, то у него было нервное заболевание (примерно такое же, как у писателя Достоевского), а не психическое.

Действительно, у людей, страдающих некоторыми недостатками, могут исключительно успешно развиваться определённые способности. Но это относится в основном к физическим недостаткам. Так, например, у глухого ребёнка более, чем у других, обыкновенных детей, развивается зрительное восприятие, у слепого — слух, тактильные ощущения и т.п. Это так называемые компенсаторные возможности организма. За счёт отсутствия одних возможностей усиленно развиваются другие, чтобы помочь человеку лучше ориентироваться и приспособливаться к окружающему миру.

С психическими заболеваниями дело обстоит по-иному. Кто-то из классиков психиатрии, сравнивая умственно отсталого и психически больного, выразился примерно так: «Умственно отсталый — это бедняк, который никогда ничего не имел, душевнобольной — это тоже бедняк, но который ранее был богачом и растратил всё своё состояние».

Нельзя отрицать некую особенность творчества психически больных. В нем как бы проецируется картина самого заболевания. Многие рисунки носят характер бреда, в других присутствует навязчивое состояние, различные фобии и т.п. Это и вызывает наше любопытство, интерес к этому виду творчества. Но ничего выдающегося психически больные никогда не создавали и создать не в состоянии. Причиной является сама тяжесть заболевания.

Болезнь, какая бы она ни была, ущемляет нормальную трудоспособность, а творческому процессу, который отнюдь не лёгок, она просто мешает.

Мы хотим привести еще один пример того, как незаурядный художник, профессионально владея реалистическим мастерством, изменяет свой художественный стиль. Это относится к творчеству Николая Рериха.

Оценка творчества Рериха и его места в изобразительном искусстве не всегда верна, что, впрочем, не вызывает удивления. Для истории такие явления типичны.

Большая часть его творчества связана с Индией. На Востоке существует мнение, что только высоконравственный человек может создавать поистине великие произведения искусства, что нельзя утром поступить дурно, а вечером написать хорошую картину.

Нам известен, по устным преданиям, один ранее не упоминавшийся эпизод из жизни Рериха. В начале XX века он был директором школы Общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге. Это было время первой русской революции 1905 года, и либеральный дух проник в среду учащихся школы. Они стали требовать изменений в программе обучения, расширения преподавания некоторых дисциплин. И Рерих, как бы подчиняясь духу времени, пошёл на эти уступки. Затем волнения в обществе улеглись, и наступило время так называемой реакции. И тогда Рерих исключил из своей школы всех учащихся, которые выступали за изменение курса обучения.

Как это непохоже на того Рериха, который предстаёт перед нами в образе восточного, буддийского философа и пишет картины с такими названиями, как «Тень Учителя».

Когда на Востоке ученики идут рядом с учителем, то из уважения и почитания к нему они не должны даже наступать на его тень на земле. Такое ли отношение заслужил Рерих как учитель в Санкт-Петербургской школе Общества поощрения художеств?

Лично нам трудно говорить что-либо о нравственных свойствах характера Рериха. Безусловно, он своим образом жизни, просветительской деятельностью и живописью во многом повлиял если не на изобразительное искусство, то на саму культуру Индии, России и других стран. Неслучайно Музей имени Н.К. Рериха в Москве функционирует под эгидой Организации Объединенных Наций.

В период своей жизни в России Рерих работал в основном масляными красками. В Индии он писал темперой. Масляная живопись Рериха пастозная. Он использует множество земляных красок, хотя к концу XIX и началу XX века в России уже были известны цветовые достижения импрессионистов, светлость и яркость их палитры.

Это не прошло незамеченным и было использовано «миriskусниками» А. Головиным, А. Бенуа, К. Сомовым, близким им по духу В. Борисовым-Мусатовым и др. У Рериха также есть работы в духе «миriskусников». Однако многие работы этого периода у Рериха мрачные, просто тёмные по колориту. Например, картина «Бой» (1906, ГТГ) — довольно внушительных размеров и мрачно-коричневая по тону. Его манера наложения краски на холст или картон, изображение пейзажей, церквей ничем особенно не отличается от традиций русской живописи XIX века.

Рерих приобрел популярность благодаря своим картинам, изображающим Индию, в частности, Тибет и Гималаи. Художник открывает нам довольно экзотический мир, который мы не знали ранее и который для нас очень интересен. И Рерих с известной долей романтики вводит нас в него. Это повествование об Индии близко к заметкам путешественника. Здесь изображение культовых сооружений и поселений в горах, повозок, кочевых строений и горных пиков и хребтов, рек.

Сама природа Индии включает в себе больше яркости и контрастов, чем мы находим в картинах Рериха.

Работы художника, изображающего Индию, могли бы быть и должны быть ярче. Что помешало это сделать Рериху?

Как мы уже упоминали, Рерих в Индии работал в основном темперными красками. Он далеко не полностью использовал свойства и эффекты этого материала. Судить о традиционной и яркой темперной живописи можно, к примеру, по русским иконам. Используется специальный грунт и специфические разбавители для самого пигмента, что даёт эффект глубокого свечения иконы. Более чистый и яркий цвет получить другим способом невозможно.

У Рериха холст или картон специально для темперы не обрабатывался. Возможно, в удаленных горных районах Индии это было сделать затруднительно. А специальных составов для работы самими темперными красками Рерих не использовал.

Нужно отметить, что репродукции картин Рериха выглядят более ярко и красочно, нежели сами подлинники.

У художника Куинджи, у которого одно время учился Рерих, есть картина «Ночь на Днепре» (1882, ГТГ). В ней полностью, исчерпывающе раскрыты цветовые и тоновые взаимоотношения лунного света и темноты ночи.

В большинстве своих картин, в отличие от мастеров прошлого и такого же «экзотического» художника, как он сам, Поля Гогена, Рерих редко использовал контрасты темных и светлых красок. Работы у Рериха голубовато-белые, голубовато-розовые, розово-желтоватые и т.п. Иногда, правда, в картине вдруг «промелькнёт» тёмно-синий цвет или традиционный для Рериха коричневый. Это картины «Заклинатель змей» (1937, Музей имени Н.К. Рериха, Москва), «Сага о Гесер-хане» (1937, там же), «Гепанг. Две вершины» (1934, там же). Почти во всех портретах у Рериха изображены люди с охристыми, жёлто-коричневыми лицами.

Нужно отметить, что коричневые цвета в темперной живописи у Рериха смешиваются с другими цветами и не дают грязноватых оттенков, чего нельзя сказать о его более ранней масляной живописи. И это естественно. Ведь коричневые краски в большинстве своём — это «земли», «жженные земли», и неудивительно, что с их помощью получается грязь.

По нашим наблюдениям, самый любимый цвет Рериха — коричневый. Он используется чаще всего.

Но впечатление о Рерихе у нас другое. Мы не обращаем внимания на то, как он пишет землю и скалы, а смотрим на розовые пики гор на голубом небе. Мы не виним себя за это внешнее, поверхностное восприятие. В картинах Рериха мы ищем природную красоту и на ней останавливаем свой взгляд.

В работе «Гималаи» (1932, ГМВ) белые снежные пики гор просто закрашены белой краской. Это не тот благородный белый цвет, что на воротничках и манжетах у Рембрандта, или белый снег на картине у Сурикова «Боярыня Морозова» (1887, ГТГ). Небо над пиками гор покрашено бирюзово-голубой краской тоже слишком просто. И дело тут не в самой краске, а в нераскрытии, неиспользовании её свойств.

В этой же работе горизонтально расположено несколько гряд горных хребтов. Передать их ритм и избежать случайных совпадений (одной вершины над другой, одного провала под другим), исключить элементы повторяющегося орнамента — это задача очень не простая для художника. В данной работе, как и во многих других, у Рериха этого не получилось, что сам художник и понимал. Чтобы упростить решение и не запутаться ещё более, он «подпускал» в некоторых картинах между горными грядами облака и туман («Тибет», 1930-е, ГМВ).

Но случайные, ничем не обоснованные совпадения — типичная ошибка Рериха. В другой работе — «Тибет» (1936, ГМВ), изображена повозка, в верхнюю горизонтальную линию которой переходит линия горы, то есть силуэт горы и верхняя часть повозки совпадают. В этой же работе есть треугольные и продолговатые кочевые строения, и у одного из них — продолговатого — правый верхний угол заканчивается в точке соприкосновения с линией контура горы. Это также недопустимое совпадение. Таких ошибок в работах Рериха очень много.

Картина «Чинтмани» (1935 — 1936, Музей имени Н.К. Рериха, Москва) — единственная яркая картина художника в этом музее. Она состоит из противопоставлений коричневых скал, переходящих в черноту, и красно-оранжевых гор на багряном небе. Это очень эффектная работа с хорошо выверенной композицией, соотношением тёмного и светлого. К сожалению, во многих других работах художника композиции гор и неба упрощены. Картины как бы делятся по горизонтали на две части: внизу горы, а сверху небо.

В картине «Чинтмани» Рерих пользовался готовой оранжевой краской для написания некоторых гор, а также смешивал красную краску с жёлтой. Эффект мог быть иным, как, впрочем, и во всех картинах художника, если бы темпера использовалась по традиционной технологии старых немецких мастеров: на поверхность картины кладется слой жёлтой темперы, а на него — тонкий прозрачный слой красной. Происходит оптическое смешение, и мы воспринимаем оранжевый цвет. Этот цвет более глубокий и чистый, чем оранжевый с мучнистым оттенком, полученный от смешения красной и жёлтой красок.

Таким образом, для творчества Рериха характерны: ничем не оправданные, необоснованные, случайные образования и взаимодействие цветоформ в картинах; неправильное или ограниченное использование возможностей техники темперной живописи; отсутствие в картинах тоновых контрастов, их закономерной градации — светосилы.

Но главный вывод для направленности своего творчества Рерих сделал: он понял бесплодность сугубо реалистического направления в живописи и необходимость дальнейшей работы в декоративной манере.

Следуя этим путём, Рерих приобрёл известность и популярность.

НЕИСПРАВЛЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ

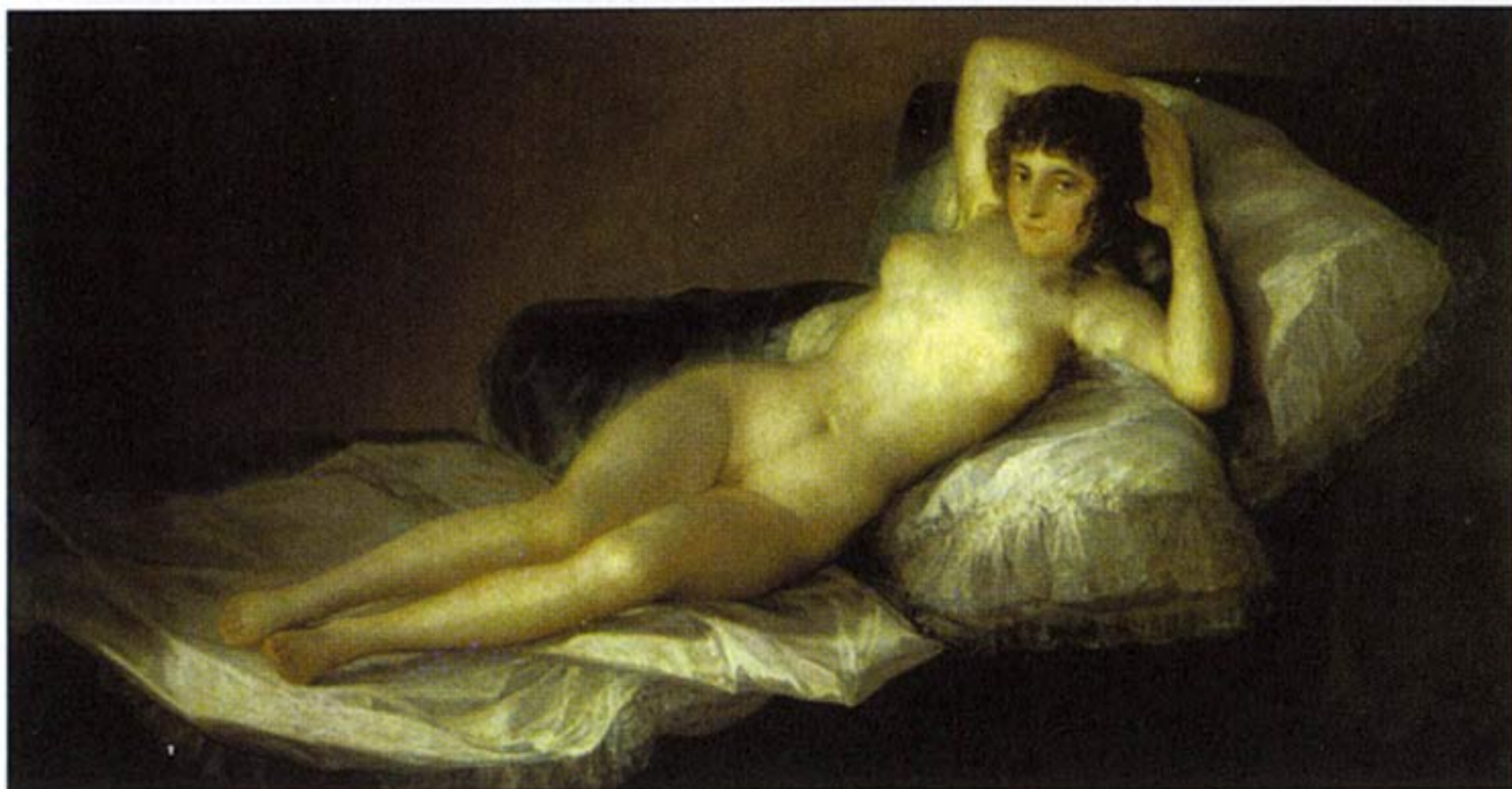
ДО «ДОМА ГЛУХОГО» ЕЩЁ ДАЛЕКО. Франсиско Гойя написал герцогиню Каэтану Альба в костюме махи.

Кто такие махи, объясняет Лион Фейхтвангер в своём романе «Гойя, или Тяжёлый путь познания»: «Мужчины были кузнецами, слесарями, ткачами, трактирщиками или промышляли контрабандой, торговлей вразнос, игрой. Женщины содержали кабачки, чинили одежду и белье, торговали на улицах фруктами, цветами, разнообразной снедью; ни одна ярмарка, ни одно празднество не обходилось без их товара. Не гнушались они и тем, чтобы выманить деньги у богатых мужчин.

Махи не признавали иной одежды, кроме традиционного испанского наряда. Мужчины ходили в обтянутых штанах до колен, в башмаках с пряжками, короткой куртке с широким шарфом вместо пояса, в шляпе с огромными опущенными полями и никогда не расставались с длинным плащом — капой, со складным ножом — навахой и с толстой чёрной сигарой. Женщины носили открытые туфли, вышитый глубоко вырезанный лиф, перекрещенную на груди яркую шаль; в праздник они щеголяли кружевной мантилей и высоким гребнем. Частенько за левую подвязку у них был заткнут маленький кинжал».



8. Франсиско Гойя. Маха одетая



9. Франсиско Гойя. Маха обнажённая

Картина удалась. Правда, герцогиня немного «опростилась», но это придаёт её облику своеобразный колорит и как бы некоторый элемент маскарада.

Потом Гойя написал маху обнажённую. У Альбы в одежде махи немного иная причёска, более яркий румянец на щеках, резче подчёркнуты глаза и брови. Само название «Маха обнажённая» чисто условное. По обнажённой фигуре Альбы никак не скажешь, что она маха. Тем более ноги ниже колен и ступни ног (маленькие, как у китаянки) подчеркивают аристократическое происхождение.

Видимо, Гойя сделал это специально, хотя с точки зрения классических пропорций, в частности, по отношению к ладоням, ступни ног написаны неверно. Но в данном случае это нельзя считать недостатком картины. Исходя из общего замысла этих двух работ, из мастерства их выполнения, Гойя вправе был допустить некоторые изменения в пропорциях. Может быть, так и было в действительности, хотя для художника это неубедительное оправдание.

Писать Альбу в одежде проще, чем обнажённую. В написании одежды у кисти художника больше возможностей, большая свобода. У махи одетой за верхней частью тела виднеются две подушки, у обнажённой — четыре.

В «Махе обнажённой» у художника встречаются случайные пластические несогласованности. Линия тёмной подушки уxo-

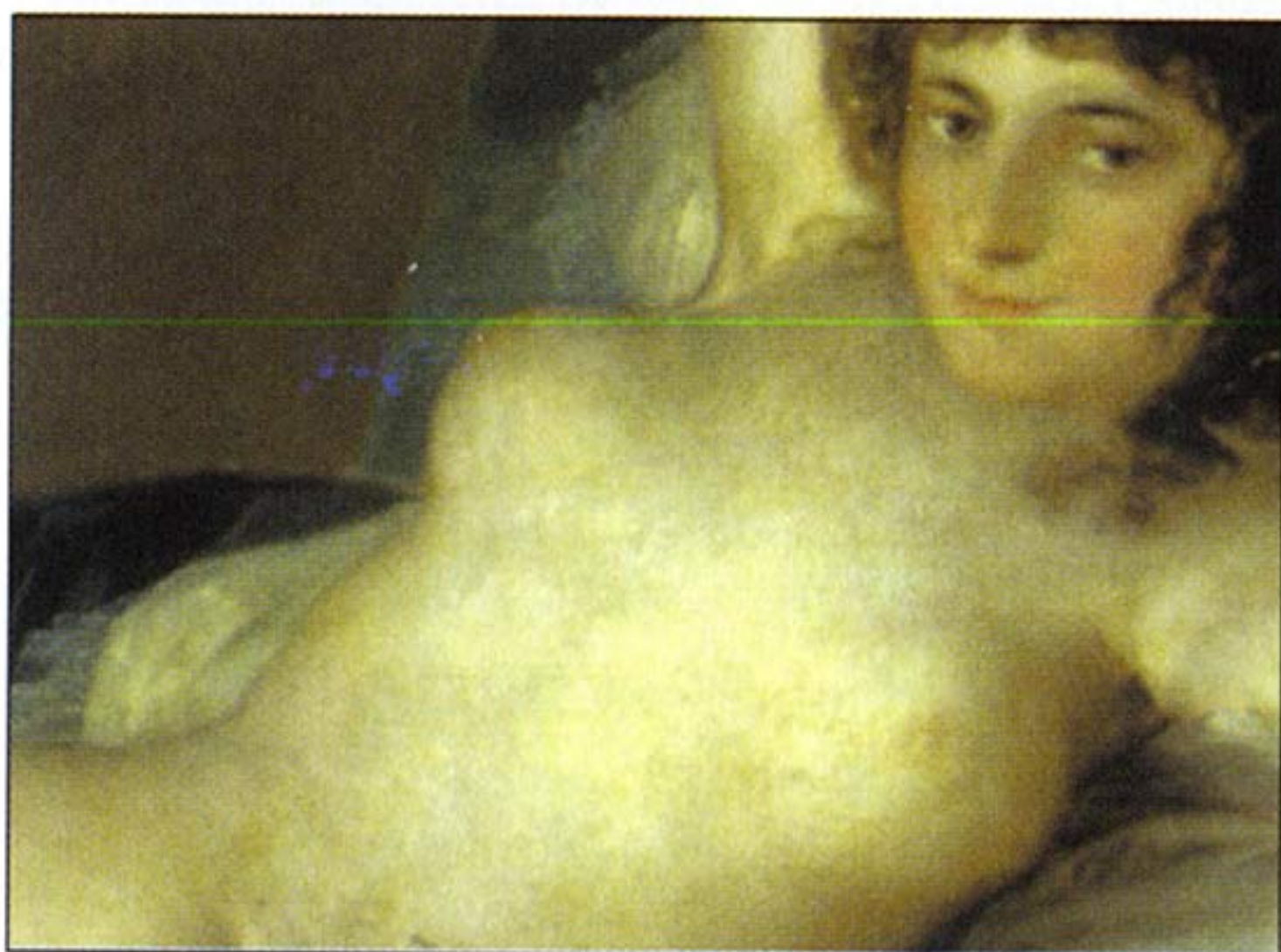
дит прямо под низ овала груди. И сюда же уходит линия края белой подушки. Чуть выше на картине: из полукруга подмыш-ки правой руки выступает полукруг белой подушки. Это мень-ший недостаток, но он также нежелателен.

Что повело Гойю по этому пути? Так ли было на самом деле? Но Гойя был вправе располагать по своему усмотрению не только подушки, но и саму натуру. Возможно, бывает так, что художник ставит перед собой основную, самую трудную цель — а здесь это было написание обнажённой натуры, и не просто написание, а дальнейшее развитие, продолжение обра-за махи одетой — и пренебрегает второстепенными задачами.

В «Махе обнажённой» тело выдержано преимущественно в одном тоне. И чтобы подчеркнуть само тело, часть картины по-зади него состоит из многих деталей. И не все они согласованы между собой.

Многие исследователи творчества Гойи в основном обращали внимание на сам процесс написания этих двух мах, на личные взаимоотношения художника и Альбы, на то, у каких более ран-них художников имеется аналогичное расположение тела, каки-ми путями и через кого эти работы попали в музей Прадо и т.п.

При создании шедевра, решении глобальной задачи играют роль и мелочи, иногда досадные. Старые мастера творили свои шедевры не за один день (Ван Гог, Пикассо, другие их совре-



10. Франсиско Гойя.
Маха обнажённая.
Фрагмент

менники и последующие художники, правда, доказали, что создать шедевр возможно за один или несколько дней). Поэтому художник возвращался к написанию картины, к продолжению работы в разном эмоциональном состоянии, с разной степенью трудоспособности, с неодинаковым вниманием и критическим подходом к собственному творению.

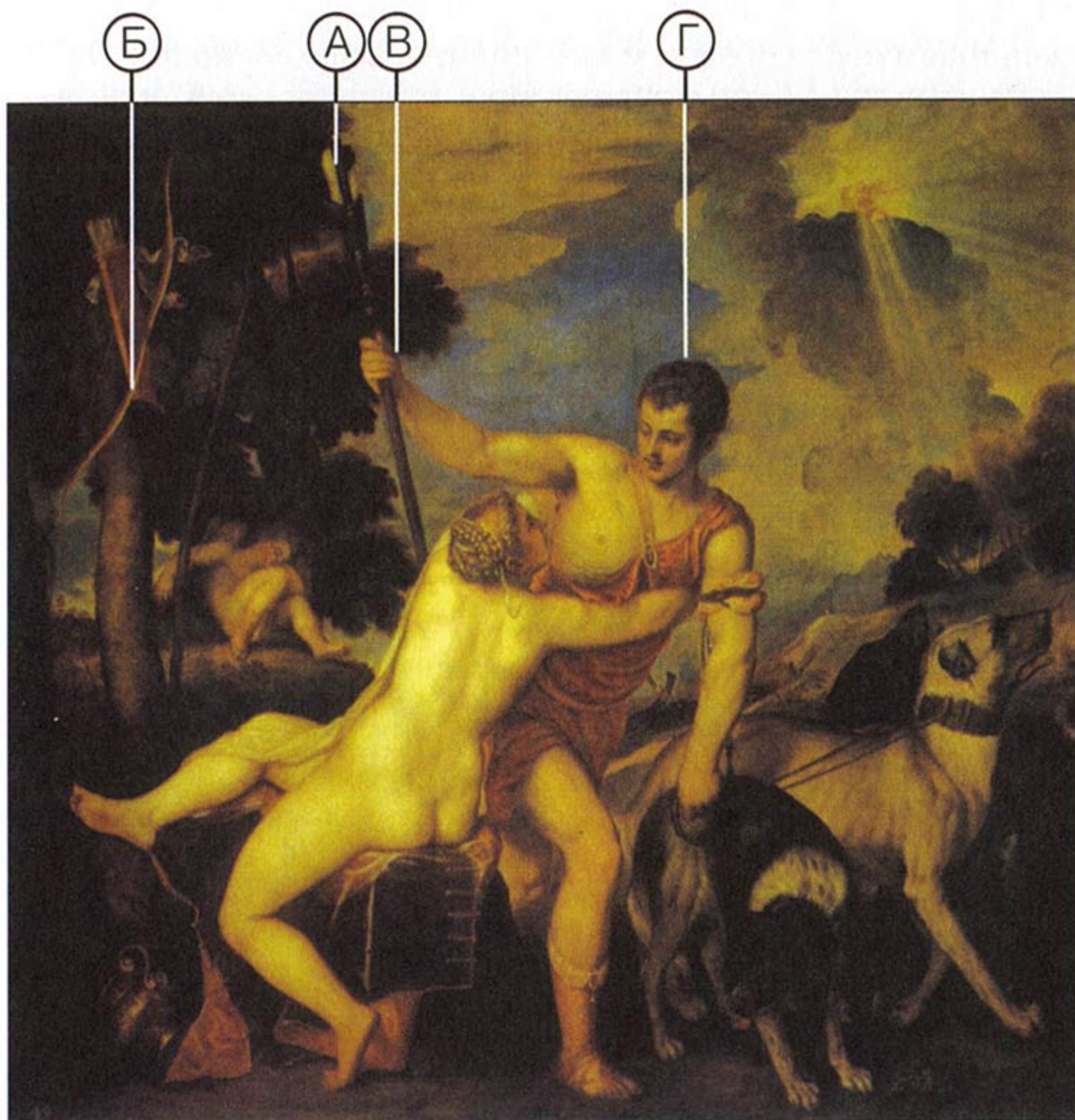
Бывает, что художник, как почти любой человек в обычной жизни, привыкает к своему какому-либо недостатку и его уже не замечает. Гойю, видимо, в данных случаях прежде всего волновали мысли о перспективе, о передаче объёма, пространства, о том, чтобы указанные части подушек не вырывались на передний план и по цвету были связаны с остальной картиной. И эту главную задачу художник выполнил успешно. Но он увлекся тщательно разыгранным цветом, его благородством, рефлексам, углубился в сам процесс передачи натуры, полюбил его и так привык к нему, что не заметил недопустимость расположения этих маленьких «кусочков» формы.

Вероятно, что Гойя заметил этот недостаток, но устранить его уже не было именно технической возможности. Переписанные, записанные сверху углы и складки от подушек могли бы проступить также, как ноги у красного коня Петрова-Водкина. И Гойя это знал.

При написании «Махи обнажённой» Гойя учитывал пожелания Каэтаны Альбы. Возможно, у неё были свои соображения в отношении этих конкретных подушек, что в какой-то мере повлияло на характер выполнения картины.

В то время, когда Гойя писал «Обнажённую маху», ему было около пятидесяти лет. Потом он стал терять слух, и глухота его была уже значительной. Дом в Мадриде, где жил Гойя, ещё при его жизни стали называть «домом глухого».

ВЕНЕРА И АДОНИС. При создании картин Тициан, в отличие от большинства художников своего и последующего времени, не делал предварительных рисунков, эскизов на бумаге для будущей картины, а начинал сразу работать маслом на грубом холсте или доске. На холсте или доске Тициан также не делал предварительных разметок.



11. Тициан. Венера и Адонис

В начале своего творческого пути, когда Тициан уже обладал определенным мастерством, ему приходилось заканчивать заказы художников Беллини и Джорджоне, которые по тем или иным причинам не могли их завершить. Поэтому в то время, да и позже, возникла путаница насчет авторства этих картин. Сам Тициан тоже пользовался помощью других художников при работе над собственными картинами. Так, например, он пригласил немецких живописцев, которые тогда находились в Венеции, написать ландшафт и деревья для большого полотна «Бегство в Египет» (начало 1500-х, Государственный Эрмитаж).

В молодости Тициан работал более скрупулёзно, чем в последующие годы. Уже современники говорили о том, что, если ранние работы Тициана можно рассматривать и вблизи и издали, то поздние работы — только издали.

Это объясняется тем, что Тициан стал работать пастозным мазком, его живопись приобрела больший колорит, и резкие контурные формы стали мягче.

К этому периоду относится его картина «Венера и Адонис», выполненная по заказу испанского короля Филиппа Четвёртого, отличающаяся, на наш взгляд, рядом композиционных несогласованностей.

В частности, это положение копья, его самой верхней части, которая служит как бы границей между кроной дерева и небом (А). Оно должно находиться не в этом месте, а левее или правее.

Это также изображение лука, который пересекает колчан со стрелами в самом его низу (Б). Он должен пересекать его чуть выше.

Рука Адониса, которая держит копье, находится прямо в силуэте углубления кроны дерева, как будто бы крона специально раздвинулась, чтобы поместить туда кулак (В).

Голова Адониса, её самый верх, полукруг, соприкасается с полукругом облака (Г). Или облако должно заходить за голову, создавая фон, как это сделано справа от головы, или же подальше отступить от головы и оставить часть чистого неба.

В этой замечательной картине всё внимание художника направлено было на изображение людей и собак, что выполнено великолепно. Но на некоторые детали, вернее, на их композиционную совместимость, видимо, не хватило внимания. В большинстве других работ Тициана таких погрешностей не встречается.

Историк искусства Возрождения Джорджо Вазари так описывает позднее творчество Тициана: «Зарабатывал он много, так как ему очень хорошо платили за его вещи, однако было бы лучше, если бы он в эти последние годы работал не иначе как для собственного развлечения, чтобы не лишиться, благо-

даря худшим вещам, той репутации, которую он приобрел себе в лучшие годы, когда талант его еще не был на склоне и еще не тяготел к несовершенному».⁹

Флорентинец Микеланджело, современник Тициана, встречался с ним и был знаком с его творчеством. Микеланджело осуждал художественную школу Венеции, к которой принадлежал Тициан, считая, что там с самого начала не учат рисовать, поэтому Тициан не может исправлять на картине то, что изображает с натуры, не совершенствует увиденное.

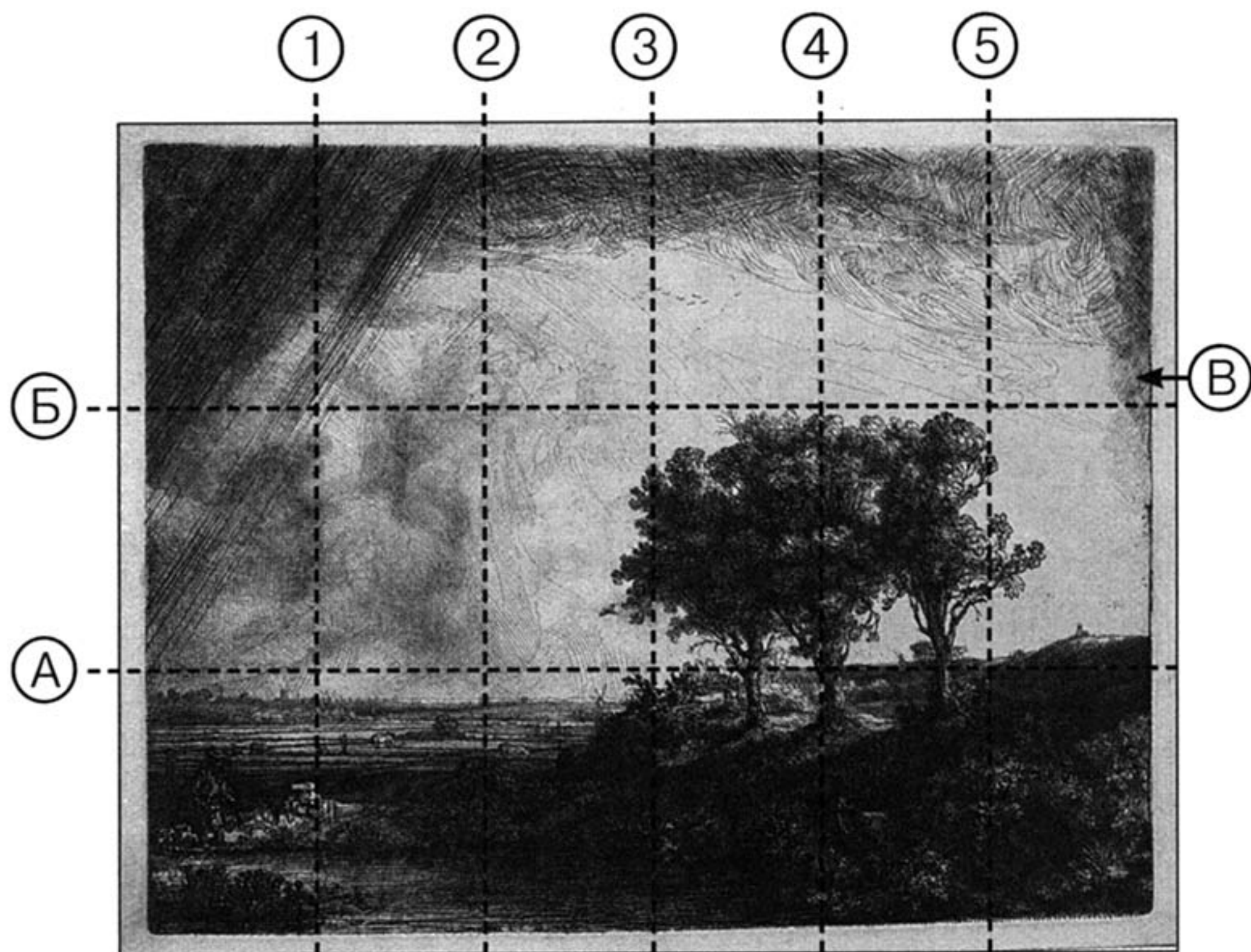
Сам Микеланджело был прекрасным рисовальщиком. У него специфическая живопись — живопись скульптора. Его картина «Мадонна Дони» (около 1505 — 1506, галерея Уффици, Флоренция) заметно выделяется среди всех других представленных там живописных работ. Это живопись углублений и выпуклостей на телах фигур.

Когда Тициан писал картину «Венера и Адонис», ему было около шестидесяти пяти лет.

Другой вариант «Венеры и Адониса», меньший по размеру, чем рассмотренный нами (из музея Прадо), находится в Нью-Йорке, в музее Метрополитен. В этой работе у Тициана нет некоторых из отмеченных нами недостатков. Но сама картина, можно сказать, изобилует другими композиционными случайностями и несовместимостями.

У Тициана есть и другие картины на эту же тему.

Наиболее приемлемый для искусствоведческой практики принцип изучения недостатков в работах выдающихся мастеров прошлого — это путь сравнения различных вариантов одного и того же сюжета, выполненных одним и тем же или несколькими художниками, сопоставления того, что в одном из вариантов удалось более успешно. Однако показывать и раскрывать слабость одного из произведений по сравнению с другим — это тема специальных исследований теоретиков и историков искусства. Мы же обращаем внимание на несогласованности в деталях при построении общей композиции картины.



12. Рембрандт. Три дерева

ТРИ ДЕРЕВА. На этом известном офорте Рембрандта изображены три дерева. Оттиски имеются во многих музеях мира, а также в частных собраниях.

Эту работу можно разделить на три равные горизонтальные части. (Абсолютно равными они не будут, так как в самом оригинале левая сторона больше, чем правая.) Получается, что нижнюю, третью часть картины занимает земля. Холм с правой стороны выступает чуть выше проведенной линии, а горизонт и долина в левой части опускаются чуть ниже. Это очень изящная линия. Она спускается вниз справа налево, образуя холм, на котором стоят деревья, и этим самым подчеркивает их значимость и величие.

В средней горизонтальной части работы находятся деревья, а именно их основная часть — кроны. Верхнюю горизонтальную часть занимает небо.

По вертикали работу мы делим на шесть равных частей.

Вторая вертикальная линия исходит из точки, где начинает-

ся косая стена дождя. Этот косой дождь уходит за край работы как раз в том месте, где проходит нижняя горизонтальная линия (А). Пересечение первой вертикальной линии и второй снизу горизонтальной линии (Б) находится как раз посередине падающего косого дождя, на его границе с небом.

Рембрандт, как тонкий знаток и исследователь природы, нашёл в облаках те причудливые фигуры и образы, которые действительно встречаются в жизни.

Третья вертикальная линия проходит посередине работы. Отсюда начинаются сами деревья. Деревья по площади занимают третью часть пространства между двумя горизонтальными линиями. Чтобы нарушить строгую геометрию, автор несколько веточек с деревьев выводит с левой и с правой стороны от указанных границ (за линию 3 и за линию 5).

Эта работа выполнена виртуозно в тоновом решении. Тонкие линии первоначально были сделаны легким штрихом пера, а потом переданы при помощи печати, оттиска. Иногда они почти растворяются в светлом тоне бумаги. А с другой стороны, в работе есть интенсивные чёрные пятна, создающие контраст и яркость. В акварели выполнить такую задачу было бы значительно проще. Сложность в создании работы определяется шириной и интенсивностью линий, их частотой, насыщенностью или, наоборот, разобщённостью на определённом пространстве, а также трудоёмкостью самого процесса.

Когда работа была почти закончена, то создалось впечатление, что светлое пространство вокруг деревьев, которое подчеркивает их значимость, уходит в правую часть, как в «трубу», и этим самым перемещает наш взгляд за правую часть дерева. И неудивительно, так как это место — самое светлое в работе, и в него как бы стекается весь свет.

Можно сказать, что в левой части работы дождь, а в правой — нет дождя, и небо там поэтому светлее и т.п. Но это жизненный подход, а в искусстве, мы видим, действуют иные законы.

Печатная графика имеет свои особенности. То, что художник рисует на правой стороне листа, при печати получается зеркально — на левой стороне. Бывают и такие ошибки, когда художник рисует всадников с саблями в правой руке, а на оттисках получается, что они держат сабли в левой. И художники, учитывая эти моменты, рисуют первоначально правую сторону левой.

О самом восприятии картин существуют различные мнения. Одно из них состоит в том, что наш глаз как бы просматривает поверхность картины слева направо. Жорж Сёра считал даже, что линия, поднимающаяся от горизонтали вверх, — радостная, а идущая вниз от горизонтали — грустная.

Так или иначе, но художнику, работающему в технике эстампа, приходится рисовать с учетом эффекта, получающегося при оттиске. И основные композиционные моменты художник, безусловно, предусматривает. Однако отдельные детали, переместившиеся из левой части в правую, могут создавать некоторый диссонанс.

И Рембрандт решил замкнуть это светлое, уходящее за край пространство вертикальными штришками маленького облачка (В). И они действительно как бы прикрывают этот край, не дают выскользнуть взгляду за правый край работы. Работа становится не разорванной и замкнутой в себе. Дело, однако, в том, что это облачко совершенно не на месте: оно спускается с неба до уровня линии крон деревьев, что является единственным случайным совпадением. И висит это облако тоже как-то странно, больше напоминая маленькую елку вверх ногами. Подобных по форме облачков или туч в работе больше нет. Все другие облака выполнены штрихами в другой манере.

Никто, конечно, не имел возможности посоветовать Рембрандту, как написать небо в этой части или как слегка изменить расположение других облаков. Ясно, что для этого не нужно переделывать значительную часть работы. Эта работа — одно из лучших творений, достижений человечества в офорте. Хотя в ней и есть досадное, совсем маленькое несоответствие.



13. Поль Сезанн. Пьеро и Арлекин

ПЬЕРО И ТРОСТЬ. Поль Сезанн совершил много открытий в живописи, а также завёл в творческий тупик не одно последующее поколение художников.

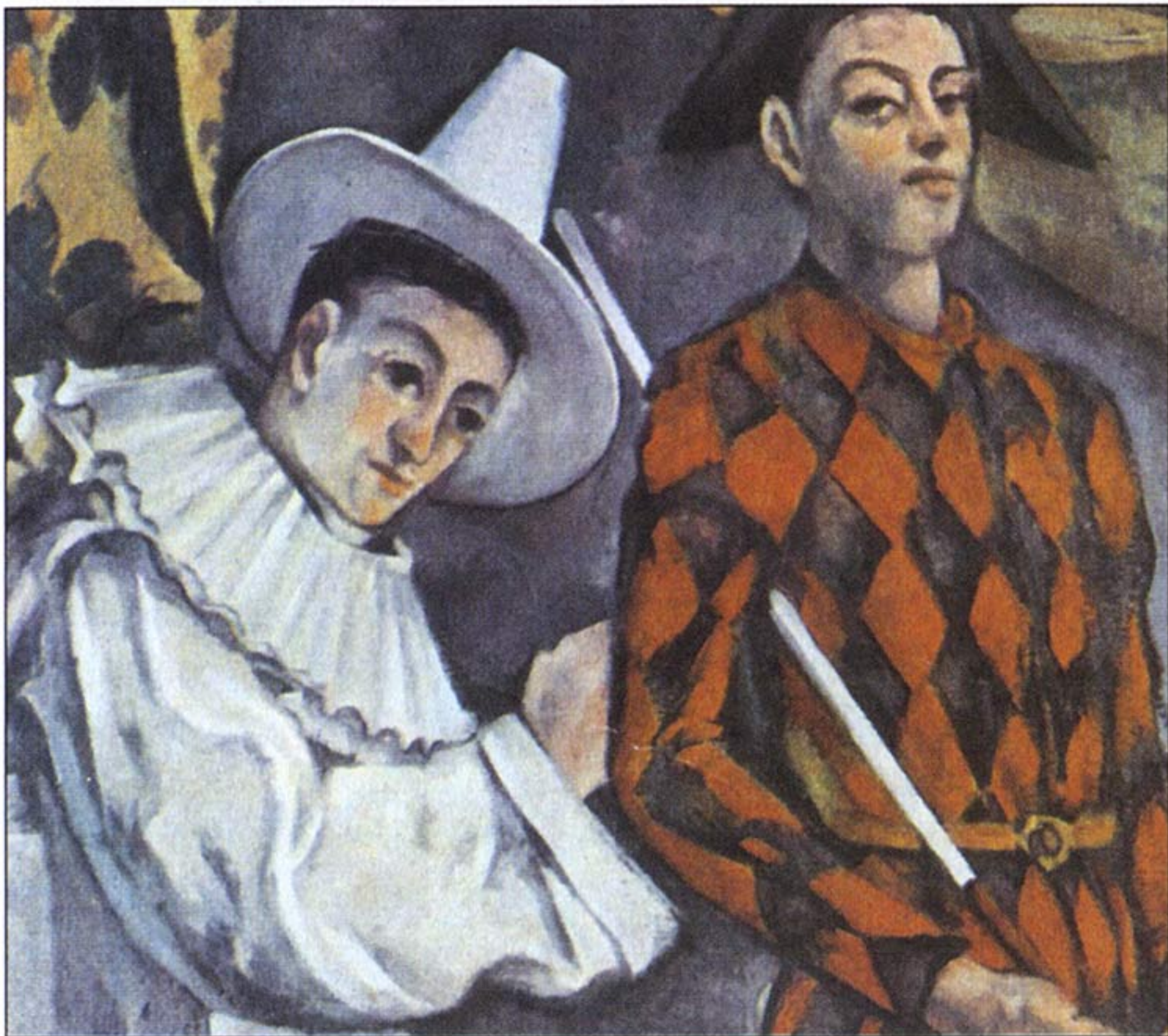
Сезанн изучал природу с не меньшим упорством, чем импрессионисты. Он расчленял цвета на оттенки, заключённые в маленькие формы. Сезанн достиг необыкновенной переда-

чи цветов и, в частности, белого цвета: множества оттенков белого, выполненного белилами и другими красками. Иногда Сезанн легко работал кистью по поверхности холста, нанося один слой краски, но в основном ему присуща многослойная живопись.

Существует мнение, что Сезанн первым из художников стал разбивать предметы на маленькие геометрические формы. Сезанн и сам говорил об этом, имея в виду, что не может быть большого зелёного пятна одинакового тона на картине, оно должно состоять из маленьких, отличающихся друг от друга по оттенку форм. Так же он разрабатывал и другие цветовые пятна. Отсюда пошёл так называемый «сезаннизм» и кубизм. Сезанн этим техническим приёмом дал многим художникам ключ к написанию удачных по цветовой гамме работ.

Механическое разделение одного и того же цвета на оттенки — это один из путей достижения в картине так называемого колорита. Допустима выпуклая фактура картины (как вспаханное поле). Для предметов и фигур не обязательно делать точные контуры. После Сезанна такие работы можно писать быстро. (Хотя сам Сезанн обычно работал над одной картиной продолжительное время.) Для сведущего художника «сезаннизм» достигается очень легко. Например, нужно написать красную скатерть или платье. Берётся черная краска, жёлтая, коричневая и в значительно большем количестве — красная. Все перемешивается и кладется пятном на холст. Затем берётся белая краска, голубая, фиолетовая и опять в значительно большем количестве — красная. Все перемешивается и кладется на холст рядом. Это будет опять же красное пятно, но чуть отличающееся от предыдущего. *Et cetera et cetera...*

Безусловно, получается красивая, оригинальная гамма сложного красного цвета. И таким механическим путем художники шли в своей работе после Сезанна десятилетиями, особенно в России. Однако Сезанна никто из них не смог превзойти ни по таланту, ни по вдумчивости проникновения в процесс живописи.



14. Поль Сезанн. Пьеро и Арлекин, фрагмент

В 1904 году Сезанн говорил, что художник должен изображать натуру в виде конуса, цилиндра и шара в перспективном изображении. Отсюда и пошли основы кубизма. Это направление не пережило «сезаннистов». Сальвадор Дали даже употреблял такое выражение, как «одряхлевший кубизм».

Наряду с явными композиционными и цветовыми достоинствами картины Сезанна «Пьеро и Арлекин» (1888, ГМИИ) обращают на себя внимание случайные несоответствия некоторых форм. В частности, Арлекин несет трость под мышкой. Она поднимается у него из-за плеча, а затем появляется касательной к кругу шляпы Пьеро и заканчивается, почти упираясь в колпак на шляпе. Это совершенно случайное расположение предмета, создающее композиционную путаницу.

Этот недостаток был бы еще нагляднее, если бы трость продолжалась от руки Арлекина по прямой линии. В этом случае

прямо из-под плеча трость сразу же уходила бы за поля шляпы Пьеро. Сезанн увидел недопустимость этого. Тогда он, чтобы приподнять конец трости, изогнул её и пустил в неестественном направлении.

Но мы не будем придираться к Сезанну с натуралистических позиций, к тому, что трость напоминает гибкий шланг. Деформация предметов для художников этого направления — вещь допустимая. Но это только слегка исправило композицию. Дело в том, что такое совпадение и случайное соприкосновение форм в картине неправомерно с формальной, пластической точки зрения. Соприкосновение линии и круга допустимо в орнаменте. Это может быть использовано в композициях художников-конструктивистов. Для них это может являться даже основным композиционным элементом. В предметном изобразительном искусстве подобное также встречается, но опять-таки не как случайное, а целенаправленное и естественное построение элементов. Например, это может быть копье и щит.

Основной задачей Сезанна в картине «Пьеро и Арлекин» было расположение фигур на плоскости, их масштаб, соотношение, динамика, цвет и цветовое взаимодействие. Когда все это было успешно решено, то возник вопрос, где поместить белую трость. Чтобы найти для неё оптимальное место в композиции, пришлось бы изменять и отодвигать сами фигуры. А изменить их удачное положение на холсте — значило бы испортить картину. И чтобы сохранить трость и не переписывать фигуры, Сезанн пошел на компромисс. Совсем трость убрать было нельзя. Она как бы связывает две фигуры и удачно перебивает вертикальную направленность в картине, делает её иллюзорно не такой вытянутой вверх. Поэтому трости и уделяется большое внимание, и сделана она яркой светлой полосой. Можно было бы сказать о белом цвете, но белый цвет здесь у Сезанна сложный и состоит из разных оттенков.

И ещё один момент. Кусок занавеса за спиной Пьеро опускается острым клином и в самом своем конце соприка-



15. Поль Сезанн. Натюрморт с драпировкой

сается с окружностью шляпы. Это совершенно случайное и ненужное совпадение и взаимодействие форм. Ведь в этой же картине есть ряд очень тонких и продуманных соотношений. Например, ноги Арлекина и Пьеро ни в коленях, ни в ступнях не пересекают бордюра стены и линии пола. Было не так просто решить, где расположить эту линию. Кроме того, рука Арлекина, держащая трость, не доходит до контура рукава на другой руке. Занавес за головой Арлекина может находиться только в этом месте. Если опустить его ниже, то он совпадет с линией плеча Арлекина. Если поднять чуть выше — с нижней линией шляпы. Безусловно, главные задачи Сезанн в картине выполнил, но некоторые детали, вернее, их пластические взаимодействия, получились неудачными.

Эта картина Сезанна не яркая. В ГМИИ когда-то она висела в одном зале с картинами Гогена, явно проигрывая в этом соседстве. Не спасает и яркий костюм Арлекина. Какие-либо исправления в картине при технике Сезанна привели бы к ещё большему потемнению и приглушению цвета.

В другой картине Сезанна, «Натюрморт с драпировкой» (около 1899, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), многие элементы выполнены с неправильной перспективой. Это два блюда с фруктами, которые изображены в разном ракурсе, хотя оба стоят на одной плоскости стола; не перпендикулярна нижнему краю холста боковая вертикальная доска стола в правой нижней части картины, она сделана почему-то с отклонением. Эти детали бросаются в глаза, но для данного стиля, манеры, направления они не могут считаться недостатками.

В этой работе есть ошибка, аналогичная случаю с тростью в картине «Пьеро и Арлекин». Это линия края драпировки (А), пересекающая носик керамического молочника. Сам носик закрывает её часть, но если продолжить линию края нижней драпировки через белый носик, то с линией края драпировки наверху она не совпадёт. Но это несоответствие логическое.

Однако есть в картине несоответствия пластические. Это неправомерное соприкосновение плода, лежащего на столе (Б), и другого — на правом блюде (В). По существу, они только примыкают друг к другу, соединяются в одной точке. Также и самый дальний плод (Г), лежащий на столе в правой части. Он соприкасается своей окружностью с окружностью лежащего на блюде плода (Д). Но, следуя принципам размещения фруктов в натюрморте, Сезанн должен был избежать случайного, нежелательного соприкосновения окружностей. Они должны находиться на некотором удалении друг от друга или же заходить одна на другую, что, впрочем, и наблюдается в отношении всех остальных фруктов в этом натюрморте.

У Сезанна при написании натюрмортов отсутствует принцип соотношения света и темноты. Есть просто необоснованные тёмные кусочки, как, например, в данной картине тёмное пятно в правом нижнем углу, между складками белой материи (Е) и за фруктами в правой части картины. От этого в натюрмортах Сезанна присутствует некая цветовая раздробленность.

В другом своём натюрморте, «Персики и груши» (1890 — 1894, ГМИИ), Сезанн избегает этого нежелательного соприкосновения

окружностей, но допускает другой недостаток: верхняя часть эллипса ручки молочника совпадает с линией драпировки (А). Или линия должна находиться выше, или ручка молочника ниже.

Конечно, основное в творчестве Сезанна — это цвет. Но говорить только о цветовой композиции художника неправомерно. Сезанн был предметным художником и цвет предмета «переводил» в свою собственную живописную систему. Но соотношение предметов на картине, взаимодействие их элементов у художника не всегда удачно. Лучше это у него получалось в пейзажах, композициях с купальщицами, портретах.

Винсент Ван Гог в письме брату в 1888 году приводит слова французского торговца картинами Портье о работах Сезанна. Видимо, это высказывание не оставило Ван Гога равнодушным: «Я вспоминаю, что рассказывал когда-то Портье о принадлежащих ему работах Сезанна: если смотреть их поодиночке, они не Бог весть что; но когда они повешены рядом, каждая из них придаёт яркость колориту соседней. Он говорил ещё, как хороши полотна Сезанна в золотых рамах...». ¹⁰



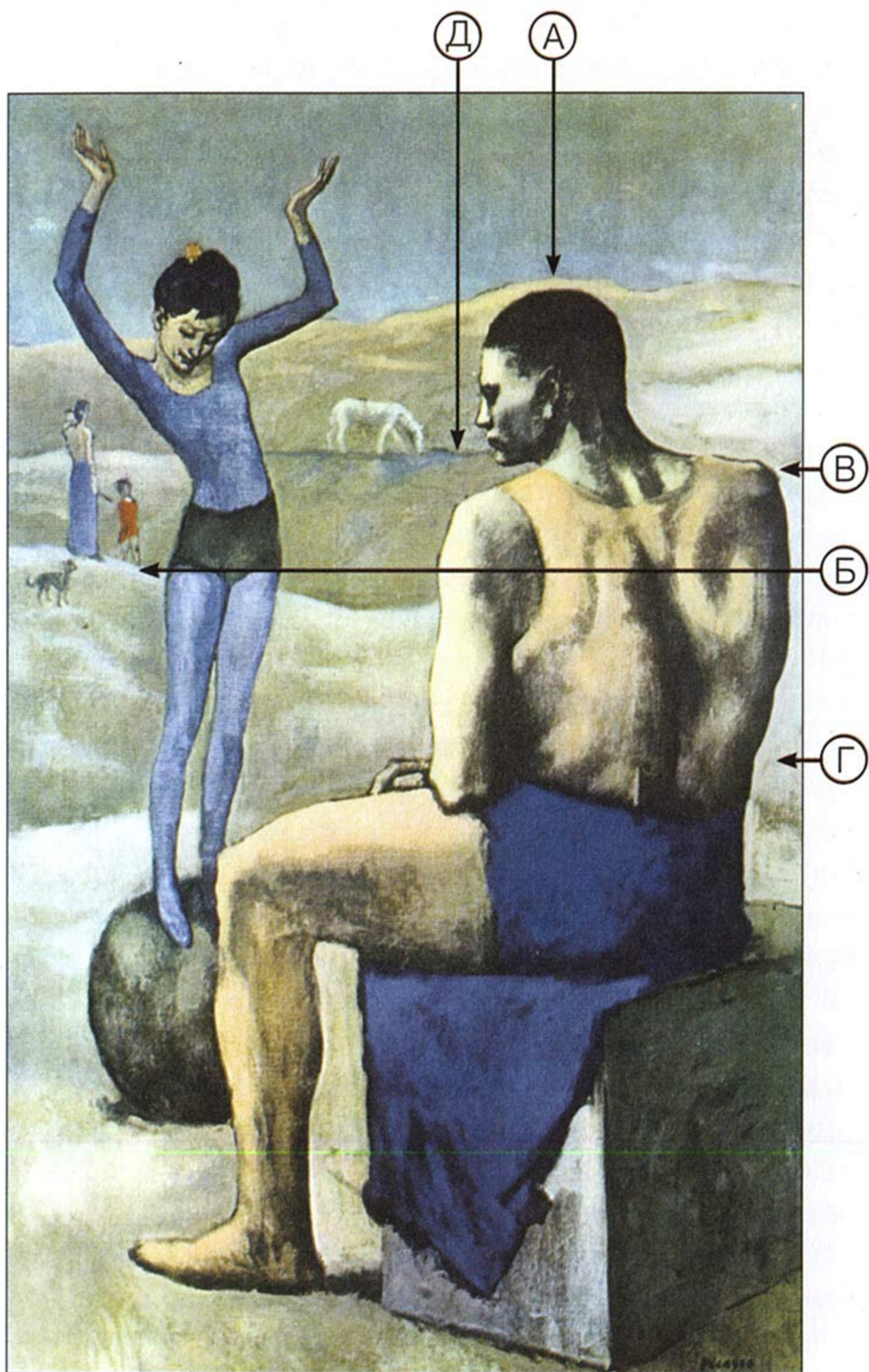
16. Поль Сезанн. Персики и груши

У Клода Моне есть не совсем типичная для него картина «Стог. Зима» (1890 — 1891, Художественный институт, Чикаго). Кстати говоря, в её красочной палитре присутствуют и «земли». В этой картине за стогом проходит горизонтальная линия деревьев по всей длине полотна. И получается так, что закруглённая верхушка стога совпадает с горизонтальной линией, которую образовали кроны деревьев. Моне заметил этот недостаток. С двух сторон от верхушки стога он перекрыл коричневые деревья синей краской, чтобы нарушить это случайное соприкосновение линий. В этом месте даже получились немного чужеродные широкие мазки. Но линия деревьев при приближении к стогу была прервана.

В другой картине Моне «Антиб. Вид с плато Нотр-Дам» (1888, Музей изящных искусств, Бостон) на переднем плане изображено дерево, за ним море и рельеф гор. Причём две почти симметрично от ствола и от вершины дерева расположенные ветви с листьями совпадают своими очертаниями с контурами вершин гор. Ветви не выше гор и не ниже, а как бы повторяют их силуэт. Это явное несоответствие всей творческой манере и видению художника.

Моне очень строго следил за тем, чтобы избегать нежелательных, случайных несогласований элементов в композиции. И это почти всегда ему удавалось. В данном случае потребовалась бы большая доработка, чем в «Стогах». И это было бы связано с чисто технологическими сложностями, возможно, оказалось бы даже невыполнимо. Бесспорно, что Моне заметил этот недостаток, но переделанная картина, несомненно, утратила бы некоторую долю своей красочности.

ДЕВОЧКА НА ШАРЕ. В данной картине и в других работах этого периода творчества Пикассо уже предстаёт перед нами как опытный и значительный мастер. Но есть здесь моменты некоторой композиционной недоработки и несовершенства. По сути, это такие композиционные детали, которые вступают в противоречие с основными принципами построения картины и встречаются у вышеописанных художников.



17. Пабло Пикассо. Девочка на шаре

Обратим внимание на линию холма над головой сидящего акробата (А). Это место искусственно высветлено, чтобы создать контраст для головы, а сама линия повторяет контур черепа. У Питера Брейгеля Старшего и целого ряда других художников того же и более позднего времени специально используется тёмное и светлое небо в одной и той же картине: на тёмной части неба помещаются светлые объекты, а на светлой — тёмные. Однако в картине Пикассо, где большое внимание уделяется теням и их соответствию реальности, совершенно непонятен, с точки зрения передачи природы, этот случайный блик света на холме. Если не принимать во внимание соответствие натуре, то этот блик противоречит цветовому и тоновому построению картины.

Якоб ван Рейсдал «пересаживал» на своих картинах деревья, которые видел в пейзаже, чтобы достичь наибольшей выразительности леса. В картине Пикассо линия холма, его контур (А) повторяет линию черепа акробата, что с точки зрения построения композиции является нежелательным. Для Пикассо решить проблему с линией над головой не составило бы большого труда. Но художник не обратил на это внимания, отвлёкся на другие детали в картине и заметил этот недостаток позже.

Есть ещё и другие случайные и крайне нежелательные совпадения. Например, линия одного из оврагов совпадает с линией на трусиках девочки (Б). За правым плечом у акробата также линия плеча совпадает с линией оврага (В). Пикассо почувствовал этот недостаток, но не стал опускать ниже или поднимать выше линию оврага (для этого бы пришлось переписывать часть работы), а сделал эту линию (оврага, продолжающую плечо) и весь тон вокруг светлее.

На подлиннике заметно, что за спиной у акробата плоскость земли значительно светлее (Г), чем основное пространство земли перед ним. По структуре наложения красок видно, что этот небольшой вертикальный кусок холста делался не одновременно с остальной землей. Говорить о том, что такой опытный мастер, как Пикассо, не попал в тон, будет неверно. Просто

он не придал этому большого значения. Но, с другой стороны, странно: контраст между светлым фоном (землёй) и более тёмной спиной акробата не должен быть таким резким, уводящим взгляд от центра композиции. По нашему мнению, это место в картине слишком высвечено.

И ещё. Горизонтальная линия оврага, или небольшого холма, на котором стоит лошадь, продолжаясь прямо, упирается в промежуток между подбородком и нижней губой акробата (Д). Для её завершения Пикассо следовало бы найти другое местоположение.

У Пикассо есть небольшая работа, выполненная гуашью, пером и тушью. Это «Скульптор и его скульптура» (1933, частное собрание, Нью-Йорк). Пикассо давно уже вступил в свой кубистический период творчества, однако данная работа очень близка по манере к «Девочке на шаре».

Здесь тоже встречаются случайные, нежелательные совпадения. Правая рука сидящего скульптора от плеча до запястья совпадает с линией горизонта, то есть она как раз находится на том уровне, где проходит линия горизонта, тогда как должна быть или выше её, или ниже. Кстати, сам горизонт находится не на одной линии: за спиной у скульптора он чуть выше, чем спереди. Листья растения у правой колонны поднимаются вдоль самой колонны. Кое-где листья соприкасаются с колонной. Растение на самом краю работы создает самостоятельную вертикальную форму, что недопустимо. Формы листьев растения должны в некоторых местах не только соприкасаться с формой колонны, но и заходить на неё, местами закрывая.

Мы говорим не о перспективе в работе (так как растение расположено к зрителю значительно ближе, чем колонна), а о сочетании листьев, веток и самой колонны. Есть еще один момент, однако несущественный: начинающаяся окружность третьей арки справа является аркой другого диаметра, нежели две ей предшествующие. У самого скульптора носок его правой ступни соприкасается с окончанием бороды скульптуры, находящейся рядом.

Всё отмеченное противоречит принципам, которыми руководствовался сам Пикассо при построении картин.

Пикассо никогда не забывал о своих работах, сделанных много лет назад. В тридцатых годах двадцатого века Пикассо создал чёрно-белую мозаику на полу в замке Шато Де Клавари, в 15 километрах от Канн. (Нам известно, что эта мозаика и эскизы к ней не воспроизводились в репродукциях.) В конце шестидесятых годов Пикассо приехал туда вместе со своей женой и спросил разрешения у Тома Уилсона (сына хозяина) посмотреть мозаику. Пикассо после стольких лет отсутствия лишь на третий день нашёл дорогу к замку. Вновь увидев свою работу, он обратился к жене: «Жаклин, всё-таки это очень неплохо!», — и тут же поторопился уехать.

Видимо, что-то не давало покоя Пикассо столь долгие годы, до тех пор, пока он вновь не посмотрел на свою мозаику.

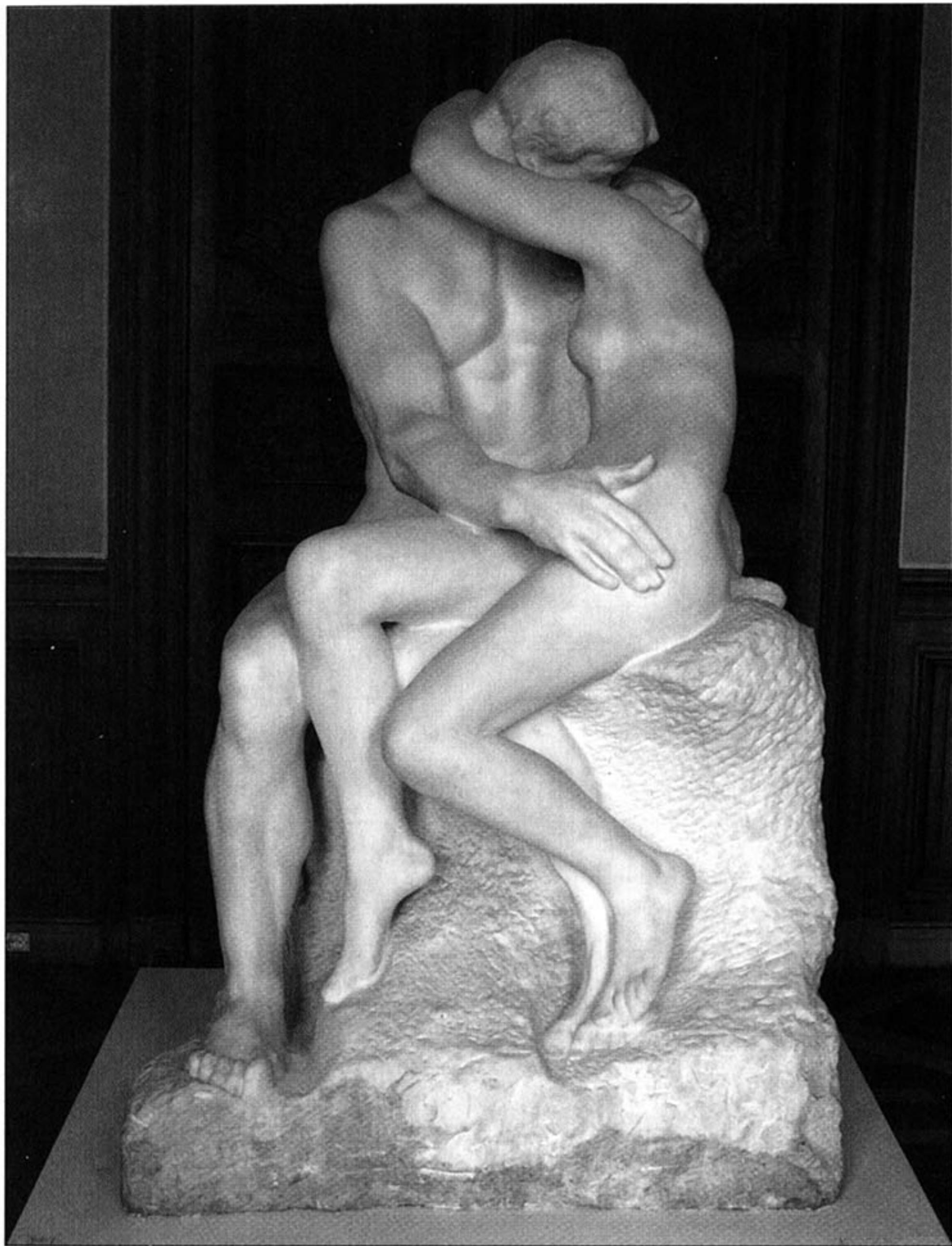
Этот великий художник очень щепетильно относился к своему творчеству, и ошибки в его работах, примеры которых мы привели, конечно, были ему видны. Однако сами свойства материала не позволили ему исправить их.

РАЗГОВОР ДВУХ ИСПАНЦЕВ. Как-то в Барселоне Хоан Миро говорил Сальвадору Дали, что парижане куда глупее на самом деле, чем им это кажется.

«Господи, какое счастье, что я не Роден! И ты тоже», — воскликнул Сальвадор Дали. Мы к этому можем добавить, что, слава Богу, и многие другие скульпторы не похожи на Огюста Родена. Миф о величии скульптора так же нетрудно создать, как миф о величии художника. Однако у скульптуры есть одно явное преимущество перед живописью.

Для популяризации скульптуры фотографы тщательно выбирают определённую точку, с которой бы эта скульптура смотрелась в самом выгодном положении. У живописи нет такого преимущества. Скульптура, если это не рельеф, должна быть безукоризненной со всех точек зрения, со всех сторон.

Есть у Родена скульптура «Поцелуй» (1886, Музей Родена, Париж; есть другие варианты — в мраморе, отливки в бронзе раз-



18. Огюст Роден. Поцелуй

ных размеров; в ГМИИ находится бронзовая скульптура). Это вариант скульптурной композиции, выполненный для монументального ансамбля «Врата Ада» и носивший название «Паоло и Франческа», он должен был стать эпической работой Родена. Скульптурный ансамбль предназначался для школы декоративных искусств в Париже. Но Роден не успел его завершить.

Франческа да Римини и младший брат её мужа Паоло полюбили друг друга. Муж Франчески застал их при совместном чтении книг и убил обоих. Это произошло около 1288 года.

Данный сюжет часто встречается в литературе, изобразительном искусстве. В «Божественной комедии» Данте вместе с Вергилием во втором круге Ада видят Паоло и Франческу, которым предназначено быть навечно тенями. (Кстати, Данте помещает в Ад и Джордано Бруно, осуждённого католической церковью. А как же теперь, без Данте, перенести учёного в Рай, после того как в конце двадцатого века он был реабилитирован католической церковью?)

Эта скульптура не вызывает критики, если смотреть на неё только спереди или с правой стороны. В ней множество переплетений рук, ног и якобы кусков гранитной скалы или камня, на котором сидят влюбленные. Естественно, что внимание зрителя в первую очередь привлекает сам поцелуй, позы сидящих людей, кажущаяся оригинальность композиции. Но если внимательно рассмотреть левую ногу мужчины, от колена до таза, которая сразу не проглядывается за хитросплетением других скульптурных форм, то эта нога напоминает расплюснутую сардельку, расширяющуюся, вопреки природе, от таза к колену!

Понятно, если бы Роден не был реалистом и делал бы фигуры в духе средневековья, в этом не было бы ничего страшного. Но когда вся скульптура выполнена в определённом стиле, и вдруг какая-то её часть противоречит единой системе, то это является несоответствием, недостатком в работе.

Хочется привести высказывание Жюлья Ренара о творчестве Родена: «К чему давать определение скульптуре Родена? ... Любовники, которые обвинили друг друга и словно говорят: «Как бы нам ещё обняться, чтобы любить друг друга, как никто не любил до нас?». ¹¹

В скульптуре Родена «Ева» (1881, Музей Родена, Париж) мы не будем обращать особое внимание на то, что она выгля-

дит слишком жалко, будто побитая женщина. У самого Родена было, скажем, своеобразное отношение к женщинам.

В этой скульптуре, если на неё смотреть с левой стороны, обнаруживается пластический дефект. Это взаимоотношение, взаимодействие формы правой ноги Евы (Ева обращена лицом к зрителю, потому слева будет находиться правая нога фигуры) и части опоры, основания, из которого она вырастает. Эта опора поднимается прямо до правой ягодицы и не имеет никакой формы: просто случайная масса материала, нет ни линий, соответствующих линиям ноги, или, наоборот, диссонирующих с ними, просто аморфная масса.

Это не концепция автора. Если смотреть на Еву справа, то другая нога и окружающая её масса опоры сделаны тщательно, с различными изгибами и округлостями.

Приводим слова современника Родена Маркова: «Роден сказал, что скульптура — это искусство выбоин и горбов. Хотелось бы, чтобы эти слова были бы поняты в полном смысле; но у Родена есть реальное, органическое в переходах от глубокого к высокому и от высокого к глубокому, есть природа, случайное, но нет скульптуры».¹²

Ещё хотелось бы отметить, что о Родене часто говорят и пишут, будто бы в своих скульптурах он экспрессивно передаёт любовь и чувства людей. На наш взгляд, это не что иное, как выражение интимных склонностей самого скульптора.

Многие дефекты пластики скульптур остаются в настоящее время не выявленными. Фотографию человека стремятся сделать так, чтобы он выглядел наиболее выигрышно, — таким же образом производятся и съёмки скульптур в музеях и других местах. Здесь нет ничего удивительного. Это подспудное, естественное желание людей — видеть всё под лучшим углом зрения.

При пристальном рассмотрении творчество Родена предстаёт перед нами совсем не в том ореоле славы, который он сам себе создавал и который закрепился в сознании большинства людей. Его творчество изобилует очень многими грубыми не-

достатками. Рассмотренные нами скульптуры — далеко не самые худшие по сравнению с другими скульптурными произведениями Родена. Оценка его творчества, на наш взгляд, и его места в истории изобразительного искусства неверна.

СВЯЩЕННИК, МАКЛЕР И ТАМОЖЕННИК

МОСТ ЛАНГЛУА. Часто бывает, что художник находит свою тему, сюжет, который нравится зрителям и критике, и он продолжает его разрабатывать в творчестве.

Показателен в этом смысле швейцарский художник-символист Арнольд Бёклин. К творчеству этого художника мы далее вернёмся.

Другие же художники, как, например, итальянец Джорджо Моранди, всю жизнь разрабатывал «тему» бутылок, ваз и кувшинов, благодаря чему вошел в историю изобразительного искусства. Это натюрморты с разными по форме и тону бутылками, выполненные в условной и очень тонкой по цвету манере.

Француз Морис Утрилло значительную часть своей творческой жизни посвятил изображению Монмартра со старыми стенами и облупившейся штукатуркой. Он нашел поэзию в грязных потёках на домах и построил на этом свою эстетическую систему. Его работы можно узнать по их однообразию. И художник не пошёл дальше, он остановился. Удачно найденный приём был возведен в творческий принцип. То, что Утрилло делал в последующие годы, было уже не таким совершенным.

Так называемая серийность была и у Хокусаи в его цикле «Сто видов горы Фудзияма», у Клода Моне в значительном количестве Руанских соборов и стогов сена. Но здесь понятие серийности чисто условное и определено темой. В каждой из этих работ присутствует своё особое мироощущение.

Для Ван Гога всё его творчество было постоянным поиском. Он ни на чём не останавливался. Ранее написанный пейзаж он в следующей работе решал по-другому, ставя перед собой новые цели.

Ван Гог настойчиво и неоднократно писал пейзажи с подъёмным мостом в Арле. Существует несколько рисунков этого моста, а также картин, выполненных маслом. Дело в том, что даже маленький по размеру холст, то, что у другого художни-

ка называлось бы этюдом, у Ван Гога является картиной. С самого начала Ван Гог работал с полной отдачей сил и энергии. Он не считал, что первоначально делает что-то подготовительное, второстепенное, чтобы потом довести его до значительного и настоящего. Ван Гога в гораздо меньшей степени интересовало мнение зрителей, чем открытие новых законов живописи, и он упорно шёл этим путем. Даже его небольшие по размеру работы впечатляют своими художественными достоинствами.

Приведем отрывок из письма художника, где он пишет о мосте в Арле. Видно, что эта тема очень волновала Ван Гога.

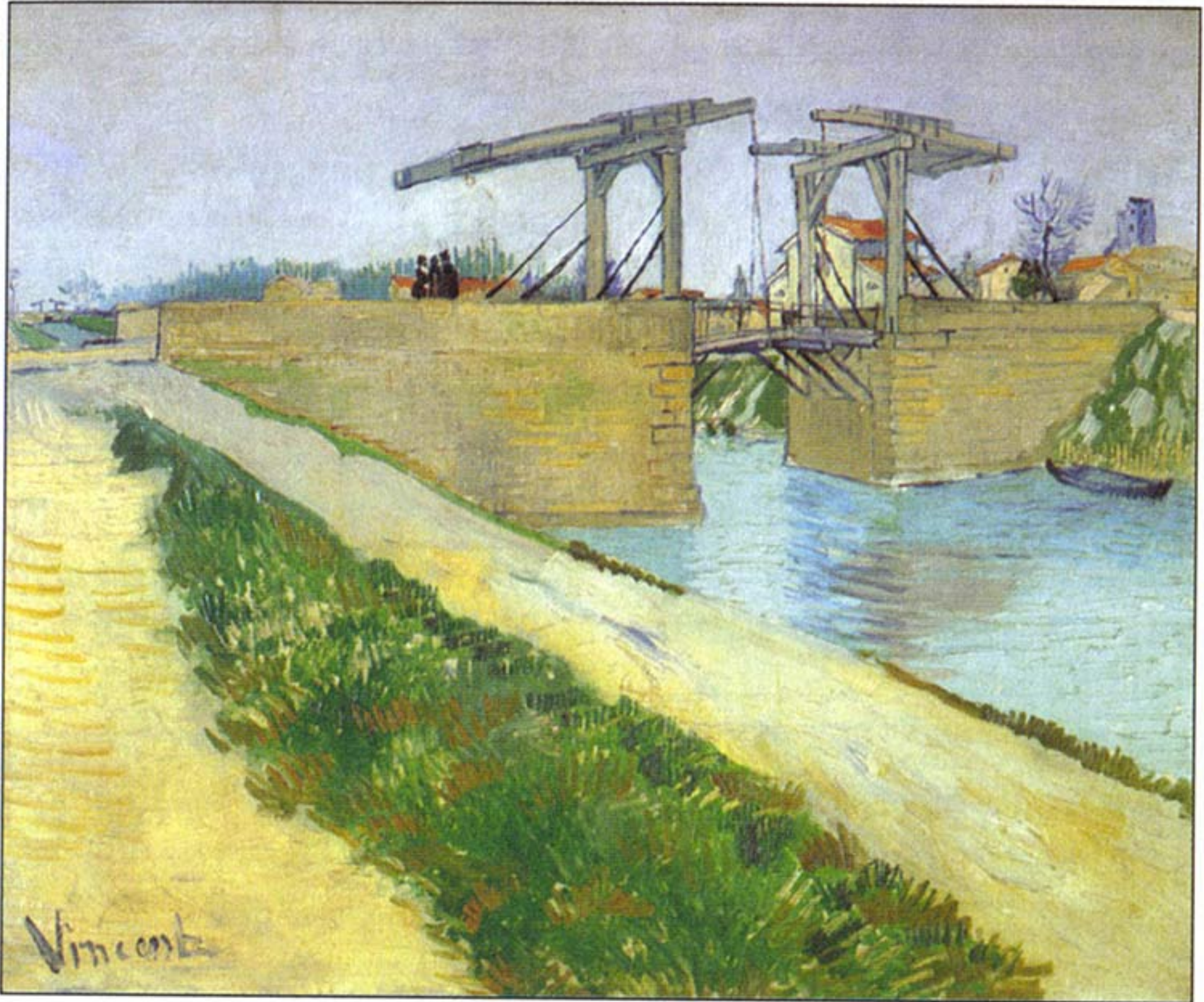
«Предпосылаю этому письму небольшой набросок этюда, который меня занимает, из него может кое-что получиться: матросы со своими подружками возвращаются в город, где подъёмный мост вздымает свой странный силуэт на фоне огромного жёлтого солнца».¹³

«Это подъёмный мост с маленьким жёлтым экипажем и группой прачек — тот этюд, где земля ярко-оранжевая, трава очень зелёная, а небо и вода голубые».¹⁴

«Что касается работы, то сегодня я принёс домой холст размером в 15 — подъёмный мост с проезжающим по нему экипажем на фоне голубого неба; река тоже голубая; на оранжевом берегу, поросшем зеленью, — группа прачек в цветных корсажах и чепцах».¹⁵

Размер холста № 15 соответствовал 54 × 65 см для фигурных композиций. Для пейзажей размер № 15 соответствовал 50 × 65 см. Картина «Подъёмный мост около Арля» находится в Музее Кроллер-Мюллер в Оттерло. Другие работы находятся: «Подъёмный мост около Арля», холст, масло, май 1888 года — в Музее Валлаф-Рихартц, Кёльн; «Подъёмный мост в Арле. Прачки», акварель, 1888 — частное собрание, Берлин. Есть и другие живописные работы, а также рисунки этого моста Ланглуа.

Мы обращаем внимание на работу «Пейзаж с подъёмным мостом» в Музее Ван Гога в Амстердаме, выполненную маслом также в 1888 году, в марте.



19. Винсент Ван Гог. Пейзаж с подъёмным мостом

В отличие от других аналогичных пейзажей здесь есть ряд моментов, которые не укладываются в общую систему творчества художника.

Ван Гог никогда не был рабом природы, хотя почти всю свою жизнь работал только с ней.

Увиденное он осмысливал и преображал. Сочетание красок, их соотношение, размышления о том, можно ли писать картины только чистыми цветами, не смешивая их, работа над экспрессивностью форм были главными задачами художника.

Все пейзажи с этим мостом отличаются друг от друга по цветовому решению. Даже в каждом из чёрно-белых рисунков пером и тушью чувствуется разный подход и разное видение.

В приведённом нами пейзаже Ван Гог успешно, впрочем, как и в других своих работах, решил цветовые задачи, хотя давалось это ему нелегко. Ища соотношение в цвете между камен-

ными опорами моста и водой, Ван Гог настолько углубился в эту работу, что пренебрёг соблюдением перспективы между самими опорами. Их основание, а вернее, соприкосновение с поверхностью воды, находится не на одной линии. Нельзя сказать, что художник в этой работе пренебрегает перспективой или отвергает её. Деревянные конструкции самого подъёмника с одной и с другой стороны выполнены с учётом перспективы, так же как и верхние части каменных опор.

Ко многим работам Ван Гога нельзя подходить с точки зрения традиционной классической перспективы. Условность цвета, условность форм не может сочетаться с догмами, с линиями, сходящимися в одну точку на горизонте. При рассмотрении работ Ван Гога этот вопрос отпадает сам собой, потому что художник создаёт свою жизненную правду. Но в целом перспективу Ван Гог не отрицает. Он сам изготовил перспективную рамку по образцу мастеров Возрождения и пользовался ею с марта 1888 года.

Ван Гог полностью отказывается от перспективы только в тех случаях, когда копирует маслом работы японских художников жанра укиё-э, в частности Хиросиге и Кейсай Эйсэн.

Ван Гог отказывался от перспективы и в некоторых своих портретах и натюрмортах.

Японское искусство попало в Европу совершенно непроизвольно. Различные мелкие японские товары были завернуты в гравюры (ксилографии, т.е. отпечатки с деревянных досок) как в упаковочную бумагу. Скорее всего, это были забракованные, не получившиеся оттиски, для которых, чтобы их не выбрасывать, нашли новое применение. Именно они и вызвали первый неподдельный интерес к японскому искусству. Впоследствии более пристальное изучение японского искусства оказало огромное влияние на европейское искусство, импрессионизм, в частности на Ренуара, Сёра и др. (В конце XIX и начале XX века Париж захлестнула волна моды на искусство африканских негров, хотя первые искусствоведческие исследования по этому вопросу были сделаны в Германии и России.)

Принцип создания произведений искусства на Востоке существенно иной, нежели в Европе. В XVIII веке в Японии многие молодые люди тяготели к поэзии, музыке и живописи одновременно. И только уже в зрелом возрасте посвящали себя, как правило, только живописи. Известный в Японии художник Тэссай Томиока начал заниматься живописью только в 50 лет.

Для творческого метода японских художников характерен приём, который нетипичен для художников Европы. Рисуя какой-либо цветок или растение, они приближают его вплотную к глазам.

В других работах с вышеуказанным мостом у Ван Гога не встречается несоответствий в перспективе. В данной же работе основная её часть выполнена по определенным принципам, с которыми не согласуется расположение основ моста. Безусловно, что сам художник увидел этот недостаток. Чтобы исправить его, Ван Гог потребовалось бы следующее: убрать с холста ранее написанное (нижнюю правую, каменную основу), очистить холст от краски до первоначальной белизны, дать ему подсохнуть, чтобы кисть не скользила по маслянистой поверхности, и затем написать заново.

Но невозможно полностью очистить холст от краски. Это мы показали на примере с Петровым-Водкиным. Можно снова загрунтовать испачканный холст, но на этом месте грунт бы отличался от грунта всей остальной части картины, и нанесение на это место краски давало бы уже иной цветовой эффект, нежели в остальных частях. Переделывать работу по мокрому или уже высохшему слою краски для Ван Гога было недопустимо. Появились бы случайные, нежелательные смеси и потерялась бы яркость и прозрачность красочного слоя.

Дело ещё и в том, что Ван Гог, как правило, не компоновал работы дома. Это он стал делать, по нашим подсчетам, только через восемь месяцев после написания данной работы. А в Арле в это время была плохая погода — на три ненастных дня приходился один хороший. Ван Гог писал на пленэре

при сильном ветре. Ему приходилось вбивать в землю колышки и привязывать к ним верёвками мольберт, чтобы его не опрокинуло ветром.

И в этой работе художник решил оставить всё так, как есть. Тем более что, по большому счёту, картина получилась — прежде всего благодаря своему цветовому решению.

Неверная перспектива в одной из деталей при соблюдении её правил во всей картине (причем даже в мелочах, например, в деревянных, сложных конструкциях самого подъемника) не является композиционной ошибкой, хотя и заметна. Эти нижние линии основ моста не вступают в случайные соотношения с другими композиционными элементами на картине.

Есть другой не совсем удачный момент: совмещение изображения домиков, или, вернее, их красных крыш с деревянными частями подъёмника на мосту. Такое размещение одного за



20. Винсент Ван Гог. Пейзаж с подъёмным мостом Фрагмент

другим нежелательно, ибо идет в ущерб и домикам и самому мосту. В других работах Ван Гога с этим же мостом таких неоправданных совмещений не встречается, так как художник сдвигает подъемник моста в одну сторону, а крыши — в другую. Каждый из этих объектов ясно прочитывается.

В описываемом нами пейзаже Ван Гог не имел возможности устранить ошибку из-за технических особенностей материала. Но к самой ошибке привело то, что художник стал пользоваться перспективной рамкой. Этот эксперимент совершенно не был нужен Ван Гогу. Самые выдающиеся произведения он создал по законам своей собственной перспективы, а не по законам той, которая считалась традиционной. Механические приспособления для проецирования деталей моста на холст сбили художника с толку.

В Арле в 1888 году бывший священник Ван Гог работал вместе с бывшим биржевым маклером Полем Гогеном. Однажды, когда Ван Гог вернулся с натуры, Гоген спросил его, не надоело ли ему все время писать на пленэре, когда гораздо удобнее работать дома, стал дальше развивать свою мысль. Он показал на несколько полотен Ван Гога, которые стояли в комнате, и сказал примерно следующее: «Ты можешь взять из одной картины часть пейзажа, из другой — другую часть, благо, они хорошо получились, и скомпоновать в одной новой работе. Тебе не стоит большого труда повторить объекты, чуть их видоизменяя. И получится картина с совершенно новым мироощущением».

Ван Гог начал частично применять этот совет Гогена в декабре 1888 года.

КАРТИНЫ БЕЗ ТЕНЕЙ СОМНЕНИЙ. Поль Гоген стремился к яркости и красочности в своих картинах. И складывается впечатление, что это очень яркий художник. Но это не совсем так. У Гогена есть очень мрачные и тёмные по колориту работы. Даже в период творчества на островах встречаются разные по интенсивности красок полотна. Это вызвано рядом причин, а не только изменениями в самом творчестве художника.

В 1888 году в ноябре Гоген пишет картину «Кафе в Арле» (ГМИИ). Живопись здесь тёмная. Картина написана на грубом холсте, на не белом, а коричневом грунте. Это видно по незаписанной части холста в нижней левой части картины. На таком же холсте сделан тонкий в отношении сочетания красок, но в целом неконтрастный и мрачный автопортрет (1889 или 1892 — 1893, ГМИИ). Он написан Гогеном во Франции, возможно, между поездками на острова.

На Таити Гоген использовал тонкий белый холст. В тёмной гамме выполнены «Великий Будда» и «Сбор плодов» (обе картины 1899 года, ГМИИ). В последней работе, чтобы придать ей яркость, Гоген делает насыщенное жёлтое пятно фона для фигур людей и деревьев. Чтобы создать ещё большее цветовое противопоставление, Гоген жёлтое пятно делает не расплывчатым, а с резкими контурами ограничивающих его тёмных предметов.

В картине «Её звали Вийраумати» (1892, ГМИИ) у розовой дороги очень резкие контуры, и столь же резкие контуры у красной тряпки, которая служит набедренной повязкой туземцу. И такая же розовая земля с резкими контурами в картине «А ты ревнуешь?», выполненной на тонком белом холсте (1892, ГМИИ).

О другой картине с таким же названием, относящейся к 1896 году и находящейся в Художественном институте в Чикаго, пишет историк искусства Лионелло Вентури. Он обращает внимание на то, что это название чисто условное, «не имеющее никакого отношения к данной картине». ¹⁶

Если рассматривать культуру работы с самой краской у Гогена, то она несравненно ниже, чем у многих его современников: Ван Гога, Синьяка, Ренуара. Самих пигментов Гоген использовал больше, чем Ван Гог и Ренуар, особенно земляных, тяжёлых красок.

И ещё одной причиной можно объяснить общее впечатление о Гогене как о ярком художнике. Это чисто мировоззренческая и бытовая причина. Гоген, пусть даже в изображении экзотической природы, дает нам парадоксальное, непривычное,

противоположное представление о цвете земли, человеческого тела, деревьев, неба. Клод Моне посмел написать только красные стога сена, научно обосновав наличие в них красных оттенков при определенном освещении, цвете неба и земли. Гоген без всякой науки ввел парадокс в свою живописную систему. И в этом весь Гоген, лучший Гоген.

Может быть ещё одна причина, почему цвет сам по себе у Гогена во многих работах неяркий. Гоген и Ван Гог овладели способом, как из уже написанной, готовой картины удалять жир, масло (связующее вещество). Это они делали, чтобы краски лучше сочетались, гармонировали друг с другом. О данном секрете художники не распространялись. Это было уже в самые последние годы жизни Ван Гога. Может быть, именно это, а не, как предполагают, болезнь, и изменило характер последних работ Ван Гога. Они стали не самыми лучшими в его творчестве. Гоген пользовался этим секретом удаления жира ещё более десяти лет после смерти Ван Гога.

Во время самого процесса работы над картиной можно удалять масло из краски, активно пользуясь разбавителем. Так работал Ренуар. Можно удалить масло из краски, используя «тянущий», вбирающий в себя масло грунт на холсте. Но этого Гоген и Ван Гог не применяли. Можно уже законченную работу положить в протопленную, ещё не совсем остывшую печь. Тогда масло выступит из краски на поверхность. Но тогда с обратной стороны холста появятся характерные выпуклости («варёная» картина), чего нет у Гогена и Ван Гога. Также можно положить картину на жаркое солнце юга Франции или Таити. Тогда масло выступит на поверхность холста. Но художники знают, что это разрушительно для красок: некоторые из них от этого потемнеют. Можно пытаться обработать ещё не высохшую поверхность картины скипидаром или другим составом. Но краски могут поплыть, попросту смазаться. Многие картины Гогена прошли уже значительную реставрацию и с точки зрения сохранности находились ранее в очень плачевном состоянии. Сам способ удаления масла из красок

в завершённой уже картине в какой-то мере приводит к тому, что через сравнительно небольшой промежуток времени определённые цвета меняются в сторону их потемнения. На наш взгляд, Гоген научил Ван Гога ставить свои работы на палящее солнце тыльной стороной для удаления жира. В Арле на солнце температура бывает около восьмидесяти градусов по Цельсию, и масло в таком случае выплавляется из краски и стекает.

У Поля Гогена был в определённой степени формальный подход к композиции. Поэтому некоторые историки искусства (Лионелло Вентури и др.) считают, что именно он более, чем другие художники, его современники, абстрагировался от изображаемой действительности. У Гогена, на наш взгляд, нет явных ошибок и несоответствий элементов в композиции. Но в некоторых его работах сам процесс технического использования живописных материалов, в частности холста и грунта, не всегда совершенен.

Полуобнажённые тела на полотнах у Гогена близки по своему цвету к оливковому. Может быть, чтобы упростить эту задачу, Гоген в ряде случаев использовал не белый холст, а грунтованный жёлто-коричневой краской.

Творчество Поля Гогена яркое, но не своими цветами. Многие краски в его работах близки к потемневшим от времени пигментам в работах старых художников. Но в большинстве картин Гоген сумел сохранить самый древний и верный способ создания шедевра, то есть передать в картине в нужных пропорциях соотношение самого тёмного и самого светлого.

Полю Гоген отказался от передачи в своих картинах теней от предметов и фигур, которые реально существуют в природе. У нас не возникает и тени сомнений по поводу того, как Гоген композиционно строил свои картины. Расположение и соотношение цветоформ в работах Поля Гогена безукоризненное.

ПО ПРОЗВИЩУ «ТАМОЖЕННИК». Про Анри Руссо по прозвищу «Таможенник» многие современники говорили с улыбкой, и установилось мнение, что искусство его было наив-

ным. Но наивным, по-детски непосредственным было у Руссо само изображение, схемы предметов и объектов, а не техника их исполнения.

С уверенностью можно сказать, что Руссо владел техникой традиционного гладкого мазка, лессировкой, которой пользовались многие предшествующие мастера и современники, а также знал особенности цветовой совместимости и несовместимости при смешивании красок. Это помогло ему избежать грязных оттенков и достичь яркости в картинах.

Нужно отметить, что даже Матисс, по словам Луи Арагона, самый яркий по цвету художник первой половины XX века, не сразу пришёл к ярким светоносным картинам. В ГМИИ есть его работа 1880-х годов «Синий кувшин». В ней присутствуют очень тусклые места, где смешение красок даёт грязноватые оттенки.

Руссо внимательно изучал творчество своих современников — импрессионистов и неоимпрессионистов. В некоторых картинах Руссо встречается смешение двух стилей — наивного, его собственного, и неоимпрессионистического, который он в совершенстве освоил. Эти два стиля отличаются друг от друга принципом наложения краски, самой фактурой, поверхностью письма. Если наивный стиль у Руссо предполагает гладкую поверхность картины, то пуантилистские мазки создают неровную поверхность, состоящую из маленьких углублений и выпуклостей. На большом расстоянии и в репродукциях это незаметно. Руссо очень умело использовал в одной и той же картине эти, казалось бы, несовместимые живописные приемы. Использование двух живописных техник как бы подчёркивает, оттеняет значимость каждой из них.

В картине «Муза, вдохновляющая поэта» (1909, ГМИИ, изображены Гийом Апполинер и Мари Лорансен) вся поверхность холста абсолютно гладкая, и только красные головки цветов (возможно, гвоздик) сделаны выпуклыми, вибрирующими мазками.

У Курбе с одновременным использованием кисти и мастихина сделана «Хижина в горах» (1874—1877, ГМИИ). Здесь задача была другой: разными инструментами достичь единого, органичного живописно-технического эффекта. И фактура этой картины выполнена в единой технике. У Руссо задача была противоположной. Единственное, что он использовал, — это кисточки разной величины.

В картине Руссо «Вид моста Севр и холмов Кламара, Сен-Клу и Бельвю» (1908, ГМИИ) небо и вода выписаны гладко; дома, крыши и мост — тоже. А деревья и холмы сделаны в пуантилистской манере. По технике использования цветов и характеру нанесения мазков эта манера Руссо более напоминает живопись Сёра, нежели Сислея или Синьяка. Руссо органично связал в одной картине два совершенно разных стиля живописи.

Но с одним мы не можем согласиться в этой замечательной картине Руссо. Правда, это всего лишь частность.



21. Анри Руссо. Вид моста Севр и холмов Кламара, Сен-Клу и Бельвю

Художник не придерживается здесь никакой перспективы. Это его концепция. Стены домов, крыши не сходятся к горизонту; слева в картине вышка или башня нарочито сделана с «вывороченной» перспективой, и так далее. Это является более достоинством картины, нежели её недостатком. Но в картине есть дома большей и меньшей величины. Ближние — большие, с красными крышами, дальние — меньшие, с зеленоватыми крышами. Художник, отказавшись от классической перспективы, всё-таки в деталях пошёл на поводу у природы, натуры. На дальних крышах Руссо сделал маленькие рефлексy, отблески от неба. Отказ от перспективы, условность цвета и самого изображения — и вдруг эти отсветы, скользящие блики?!

Руссо знал, как работали предшествующие художники и его современники. И именно этим можно объяснить, почему Руссо так, а не иначе написал крыши домов. Видимо, в целом для этой картины, для её единой «наивной» концепции, нужно было и дальние крыши домов сделать тоже красными.

Эти детали делают картину как бы не совсем концептуально завершённой, что, однако, существенно не влияет на восприятие этого замечательного произведения.

ВРЕМЯ КУПАЛЬЩИЦ

«Больших купальщиц» (1884—1887, Музей искусств, Филадельфия) Огюст Ренуар считал одной из своих лучших работ.

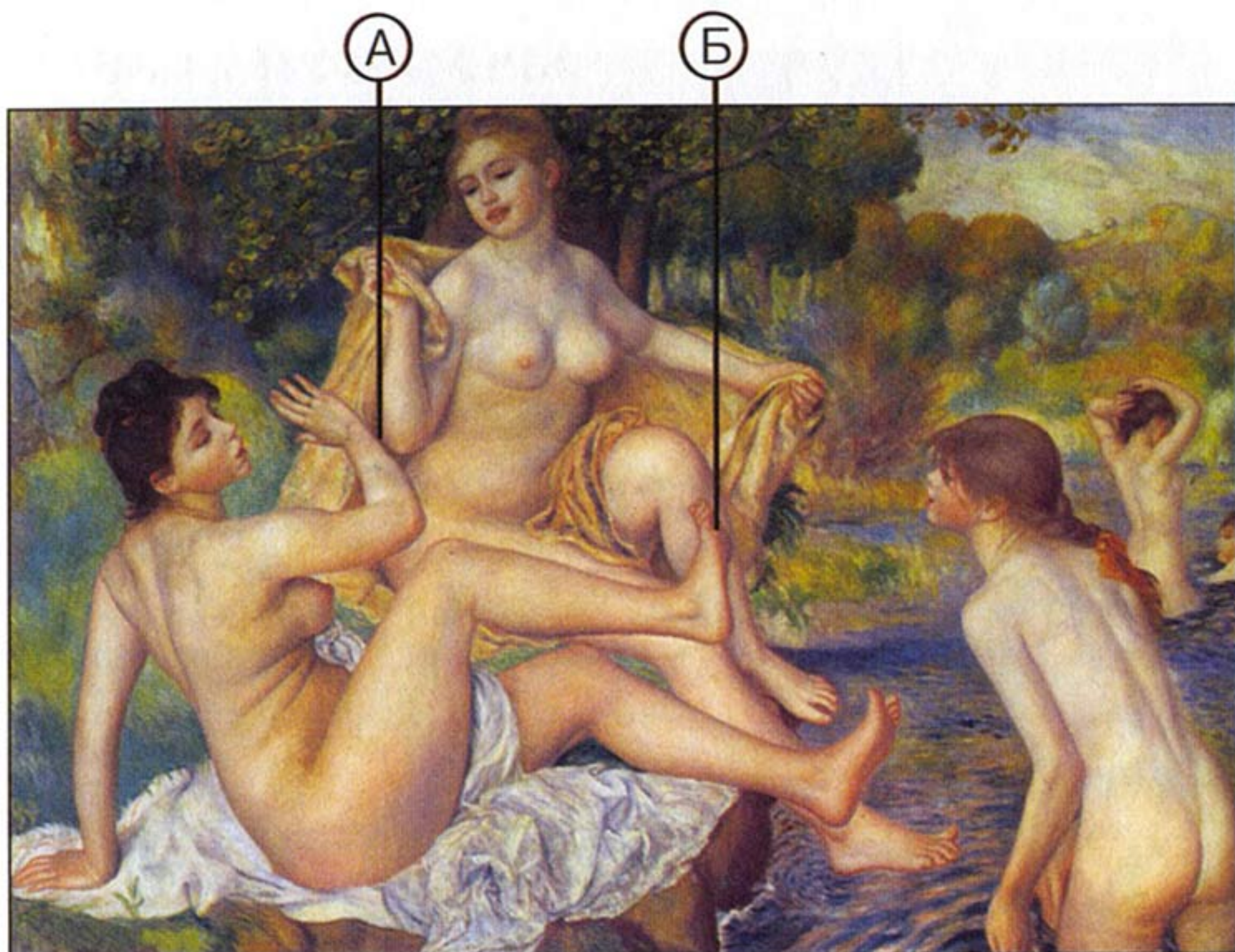
Он относился к тем немногим художникам, которые скромными и ограниченными художественными средствами смогли создать поистине живописные и богатые оттенками картины. Ренуар работал обеими руками, краски смешивал не на палитре, а на холсте. Он считал, что на тонком холсте работать удобнее, хотя грубый холст является более долговечным. Сын художника Жан Ренуар вспоминает, что его отец работал на грубом холсте. Но это не совсем так. В ГМИИ есть работы Ренуара, выполненные как раз на тонком холсте.

В «Больших купальщицах» Ренуар использовал следующие краски: белила, неаполитанскую жёлтую, охру жёлтую, охру красную, сиену натуральную, краплак, зелёную веронезскую, зелёную землю, голубой кобальт, жжёную кость (чёрная).

Это очень ограниченный набор. Во всем своем творчестве к вышеперечисленным краскам Ренуар добавлял всего лишь несколько других. Всего четырнадцать наименований. Ренуар даже считал, что можно обходиться только одиннадцатью. (Для сравнения: Ван Гог использовал восемнадцать традиционных наименований красок плюс некоторые асфальтовые краски, Жорж Сёра использовал 11—13 красок, Тициан и Джорджоне для одной картины использовали не более шести цветов).

Для написания всех фигур в «Больших купальщицах» Ренуар использовал лишь одну натурщицу.

Ренуар, как правило, уничтожал, бросал в камин эскизы к своим картинам, подготовительные рисунки, даже очень неплохие акварели. Он считал, что всё это никому, кроме самого художника, не нужно, не представляет ни для кого интереса. Но родственникам и близким художника удалось спасти от уничтожения некоторые работы. Так уцелели отдельные эскизы и к «Большим купальщицам».



22. Огюст Ренуар. Большие купальщицы

Именно после показа этой картины на выставке в 1887 году творчество Ренуара стало оцениваться более высоко, хотя существует мнение, что «Большие купальщицы» были сделаны под влиянием рельефа Франсуа Жирардона в Версальском парке.

Ренуар искал оптимальное расположение рук и ног, чтобы они как можно лучше были видны и в то же время частично закрыты фигурой на переднем плане. Наибольшая сложность заключалась в положении правой руки у второй купальщицы.

На эскизах к картине она опущена вниз, что создаёт нежелательные случайные совпадения с линией левой ноги первой купальщицы. Уже на самой картине рука согнута в локте и в этом положении видна максимально.

Однако локоть этой руки соприкасается с тыльной стороной правой руки первой купальщицы (А), а линия ступни правой ноги первой купальщицы совпадает с линией левой ноги, ниже колена, второй купальщицы (Б).

Регулярность Ренуар критиковал и рассматривал применительно к основному построению картины. Но в данных, пусть даже не очень существенных, деталях мы как раз и встречаем эту регулярность.

В более ранней картине Ренуара — «Обнажённая» (1876 — 1878, ГМИИ) — правая рука женщины лежит на левом колене. И лежит таким образом, что линия мизинца совпадает с линией самой ноги, колена (А). Также на этой руке сомкнуты большой и указательный пальцы. И из этой точки художник начинает накладывать тень в углублении между икрой и бедром (Б).

Вся картина, кроме этих двух мест, до мельчайших композиционных подробностей построена по принципу иррегулярности, практикуемому Ренуаром.

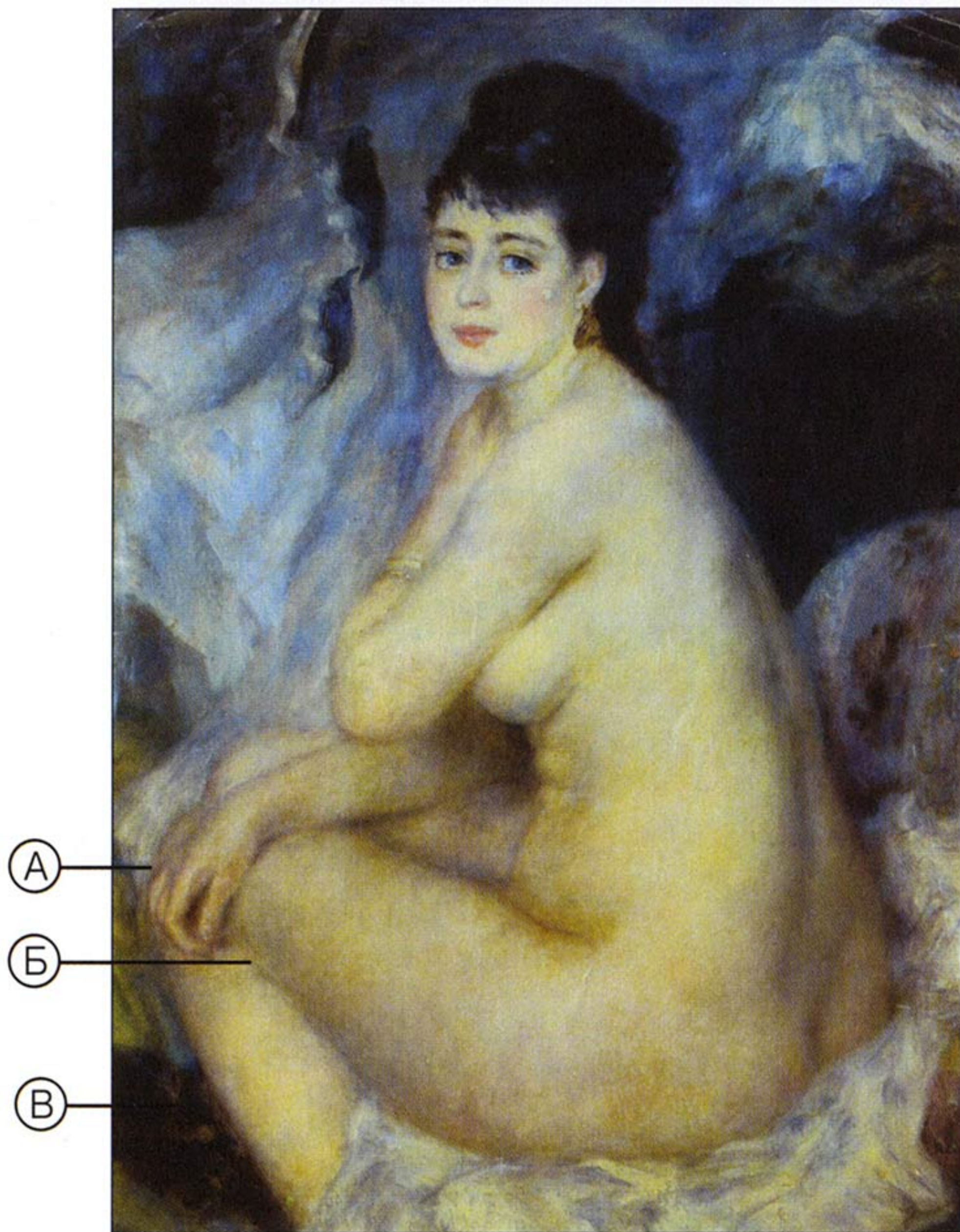
С точки зрения традиционного художественного подхода в этой картине есть и другие недостатки. В частности, у ноги обнажённой находится темное пятно материи (В). Между ним и ногой очень яркий контраст, более явный, чем у лица с фоном.

Это очень сильное взаимодействие тонов в определённой мере отвлекает внимание от основного в картине — самого образа обнажённой.

Те или иные недостатки в своих работах видели и сами их создатели. Но не всегда возможно их было устранить при той технике живописи, которой пользовались художники. В ряде случаев некоторые несогласования, несоответствия на картинах изменялись, убирались. И по оставшимся следам на полотнах мы можем проследить путь художника к совершенствованию картины.

В некоторых же случаях какое бы то ни было изменение одной части холста, кусочка его поверхности, повлекло бы и изменение остальной части работы.

Картина мастера — это органическое, сложное живописное полотно, и что-либо изменить в уже законченной работе чрезвычайно трудно. Это нарушило бы всю гармонию картины. И художники часто пытались совершенствовать картину, в которой уже присутствовали ошибки. Не у всех хватало решительности замазать ножки от табуретки или ноги у красного коня, заведомо



23. Огюст Ренуар. Обнажённая

зная, что их контуры всё равно будут проступать. Или, чтобы контуры не проступили, сделать так, как Рембрандт в «Ночном дозоре»: записал уже написанные фигуры, отчего краски потеряли свою прозрачность и потемнели.

ЗАКАТ РЕАЛИЗМА

ЗВЁЗДЫ, ДО КОТОРЫХ НЕ ДОТЯНУТЬСЯ

Искусство Возрождения, по сравнению с античным и средневековым искусством, внесло лишь некоторые принципиальные новшества. Это перспектива, объёмное изображение, большее разнообразие пигментов, новые сюжеты.

Но значительное количество красок, используемых в картине или фреске, не свидетельствует о её более высоком качестве. Смысловая, сюжетная сторона картины — это исторический и литературный аспект творчества, но не «язык» красок.

Леонардо да Винчи систематизировал и описал теорию «золотого сечения» — пропорции, в которой должно быть построено художественное произведение.

Джотто воссоздал некоторые утраченные технические приёмы, используемые в работе над фресками. Эпитафия Джотто начинается со слов: «Я — тот, кем угасшая живопись снова воскресла...».¹⁷

Высказывания Вазари нам интересны тем, что искусство Ренессанса он рассматривает как восполнение утрат античного искусства.

Альбрехт Дюрер говорил, что тайны рисования были извлечены им из математических учений, и ссылался на Апеллеса.

Эразм Роттердамский пишет о Дюрере, что в своём творчестве «он опирается на древних, основавших это искусство, в особенности на македонца Памфила».¹⁸

Математические расчёты, выполнявшиеся при создании скульптур, мозаик и некоторых фресок античного мира, легли в основу искусства Возрождения. Очень многое из искусства Древней Греции и Рима, а также и эпохи Ренессанса, до нас не дошло.

Часть искусства эпохи Возрождения погибла из-за неправильной технологии. Некоторые фрески, например, Джотто, были написаны на грунте, в основе состоящем из гипса и извести, что впоследствии разъело краску. Также многие фрески Возрождения погибли от бесчисленных перестроек, реконструкций храмов, церквей, домов и дворцов, на стенах которых они были сделаны.

Тем не менее искусство Возрождения даёт нам представление о том, каким было античное искусство, и как бы отчасти заменяет его утрату.

Во времена Пьеро делла Франческо анатомия человека была ещё недостаточно изучена художниками по сравнению с мастерами Древней Греции и Рима. И во времена Ренессанса и позже возвращение к античности в творчестве многих художников не прошло беспрепятственно и гладко.

Художники того периода тратили сравнительно много времени на написание одной картины. Нам известен такой редкий факт, а именно как художники Возрождения делали складки на материи, на драпировке, которая служила фоном в картине. Чтобы форма складок не изменилась случайно в течение длительного периода работы, с обратной стороны, изнутри, материя заливалась гипсом. Получался застывший рельеф из ткани.

Пьеро делла Франческо делал это немного по-иному. Он покрывал основу из глины материей с многочисленными складками.

Скульптор Возрождения Баччо Бандинелли (Бандинелло) считается выдающимся мастером. Его работы находятся в крупнейших музеях мира, в частности, в Государственном Эрмитаже и Лувре. Художник и историк искусства Возрождения Бенвенуто Челлини так характеризует его скульптурную композицию «Геркулес и Как (Какус)», находящуюся во Флоренции перед порталом Палаццо Веккио: «...если обстричь волосы Геркулесу, то у него не окажется башки, достаточной для того, чтобы упрятать в неё мозг; и что это лицо... плохо прилажено к шее, так неискусно и так неуклюже, что никогда не было видано хуже, и что его плечища похожи на две луки ослиного выючного седла; и что его груди и остальные эти мышцы вылеплены не с человека, а вылеплены с мешка, набитого дынями, который поставлен стоймя, прислонённый к стенке. Также и спина кажется вылепленной с мешка, набитого длинными тыквами; ноги неизвестно каким образом прилажены к туловищу; пото-

му что неизвестно, на которую ногу он опирается или которой он сколько-нибудь выражает силу; не видно также, чтобы он опирался на обе, как принято иной раз делать у тех мастеров, которые что-то умеют. Ясно видно, что она падает вперёд больше, чем на треть локтя; а уже это одно — величайшая и самая нестерпимая ошибка, которую делают все эти дюжинные мастеровые пошляки. Про руки говорят, что обе они вытянуты книзу без всякой красоты, и в них не видно искусства, словно вы никогда не видели голых живых, и что правая нога Геркулеса и нога у Кака делят икры своих ног пополам; что если один из них отстранится от другого, то не только один из них, но и оба они останутся без икр, в той части, где они соприкасаются; и говорят, что одна нога у Геркулеса ушла в землю, а что под другой у него словно огонь».¹⁹

Из этого свидетельства Челлини видно, что в изобразительном искусстве не всё обстояло благополучно в том художественном направлении, которое принято считать реалистическим.

«Ничто не может быть прекраснее перспективы», — говорил один из художников Возрождения.

Пространственное изображение на картине появилось как научное открытие Возрождения. Были изобретены специальные приспособления, перспективные рамки, с помощью которых художники переносили на картину изображения близко и далеко расположенных объектов.

Между тем только очень небольшое количество картин эпохи Возрождения было написано непосредственно с натуры. И это в основном делали фламандские художники.

Открытие перспективы дало возможность передавать пространство, объём на картине, что, естественно, явилось достижением, но в то же время и тормозом в творчестве некоторых художников.

Под самым понятием «Возрождение» подразумевается воссоздание, возвращение традиций античного искусства. Однако это не совсем так.

Художникам Возрождения были знакомы только образцы античной скульптуры, архитектуры, декоративно-прикладного искусства. Совершенные, без преувеличения, скульптурные формы, их пропорции мастера Возрождения брали за эталоны при создании своих картин. И этой основы было вполне достаточно для того, чтобы создать, передать на плоскости картины трёхмерное изображение, перспективу, объём, пространство.

Вероятно, художники Возрождения предполагали, что у мастеров античной эпохи могла существовать трёхмерная, пространственная живопись. Для античных художников, создавших такую совершенную скульптуру, выполненную при помощи математических расчётов, задача создать иллюзию перспективы на плоской поверхности, то есть передать объём и пространство, была вполне выполнимой и посильной.

Однако не существует ни одного свидетельства художников Возрождения и историков искусства того времени, что кто-нибудь из них видел хотя бы одну работу античных мастеров, где была бы использована перспектива при передаче изображения.

До эпохи Ренессанса дошли сведения о том, что самосский художник Агафарх создавал в линейной перспективе декорации к пьесам Эсхила.

При раскопках Помпеи были обнаружены изображения, в которых виды архитектурных сооружений также были сделаны в линейной перспективе. Но сами раскопки Помпеи начались только с середины XVIII века.

Удачно высказался по этому поводу французский художник, а впоследствии кинорежиссёр Робер Брессон, что перспектива была первородным грехом европейской живописи.

Во второй половине XX века некоторые исследователи искусства стали писать о том, что у античных художников всё-таки была использована перспектива в изображениях, в частности, в портретах. Но достоверность этих исследований нам кажется весьма сомнительной.

Такие великие художники, как Джотто, Леонардо да Винчи, Веласкес, Вермер, Рембрандт, Дюрер, Пуссен, Гойя и другие, открыли и завершили эту великую трёхмерную эпоху, эпоху живописной иллюзии окружающего мира.

Европейские художники передавали на своих картинах иллюзию пространства и глубины всего лишь несколько веков. Весь остальной мир работал по-другому. В частности, Китай и Япония придерживались плоскостного изображения. В Европе в Средние века не было в картинах трёхмерного, перспективного изображения. С конца XIX века в европейском искусстве опять появились тенденции к плоскостному изображению, которое, в частности, использовалось в Средние века.

Здесь уместно будет привести выдержку из исследования, посвящённого изобразительному искусству, выдающегося русского математика Бориса Раушенбаха: «Какое место среди множества вариантов перспективных систем занимает классическая, ренессансная? Оказалось, что она ничем не лучше (и не хуже) других возможных систем, что это просто ещё один равноценный с точки зрения математики вариант. Такой вариант отличается специфическим распределением неизбежных ошибок и поэтому никак не может служить эталоном «правильного» изображения. Но судьбе было угодно, науке было угодно, чтобы первым был обнаружен именно этот вариант (в силу его математической простоты), а не совокупность всех вариантов».²⁰

А также: «Выяснилось, что создание идеальной картины, во всём следующей зрительному восприятию, в принципе невозможно, то есть нельзя изобразить мир таким, каким ты его видишь, до мельчайших подробностей, что любое изображение — обязательное искажение».²¹

Наше зрение устроено таким образом, чтобы видеть окружающий мир в пространстве. Это создано самой природой, с тем чтобы человеку избежать опасностей, не споткнуться, не попасть под автомобиль и т.п.

Но когда мы вспоминаем лицо человека, то представляем себе его черты, цвет волос, а не то, с какой стороны на носу у

него была тень. А создание теневого эффекта на картине, передача посредством его иллюзии пространства, перспективы является краеугольным камнем реалистической живописи.

У человеческого глаза разные функции для восприятия явлений жизни и для созерцания искусства. Глаз помогает нам ориентироваться в окружающей жизни, а картина содержит определённый знак, схему, понятие, повествование.

Картина нуждается в её «прочтении». Это, конечно, предполагает определённую подготовку зрителя.

В Россию влияние Возрождения и классицизма пришло следом за европейской архитектурой. К живописной работе стали привлекаться иконописцы, так как других художников в России попросту не было. И некоторые иконописцы должны были изменить свой стиль в связи с другими, новыми задачами зодчих. Также привлекались к этому процессу в большом количестве и иностранные художники.

Крайне нелепо представить себе традиционную европейскую картину в русских теремах. В них могли быть витражи, изразцы и иконы. Сама городская русская архитектура не предполагала помещения в интерьер станковой картины.

В России Возрождения не было, а было заимствование Возрождения, по сути своей уже являющееся вторичным искусством. Поэтому ничего особо выдающегося в данном случае в России ожидать не следовало.

Крепостной художник Антропов в ряде работ заимствовал композиции фигур у западноевропейских мастеров, головы и лица писал со своих господ.

Гоголь приводит такое описание русского искусства: «...здесь было видно просто тупоумие, бессильная, дряхлая бездарность, которая самоуправно стала в ряды искусств, тогда как ей место было среди низких ремёсел, бездарность, которая была верна, однако ж, своему призванию и внесла в самое искусство своё ремесло. Те же краски, та же манера, та же набившаяся, приобыкшая рука, принадлежащая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку!...». ²²

Со времён Петра Первого русское изобразительное искусство стало терять свои национальные корни.

Гжельские керамические промыслы сегодня у нас ассоциируются с монохромной росписью кобальтом на белом фоне. Но исконно, в XVII веке, гжельские мастера использовали полихромную роспись. В ней присутствовали жёлтый, коричневый и зелёный цвета. Это была самобытная цветовая гамма, сегодня она сохранилась в гжельском промысле в очень ограниченном объёме. Красная глина покрывается эмалью, расписывается и обжигается при температуре до 1000 градусов.

При Петре Первом появилась мода на роспись кобальтом. В XVIII веке его привезли из Голландии, и вскоре этот цвет стал преобладающим в производстве гжельских промыслов. Уже стала осуществляться роспись по фарфору при температуре обжига около 1300 градусов. Но сама манера и стиль росписи керамики не подверглись значительным изменениям. Переменилась цветовая гамма.

Русская реалистическая живопись представляла собой запоздалое Возрождение и европейский классицизм XVIII века. Эта тенденция в русском искусстве просуществовала немногим более ста пятидесяти лет.

Трудно предположить, каким было бы русское национальное изобразительное искусство в XVIII и XIX веках, если бы художники не пошли по пути заимствования чужого стиля.

С другой стороны, сегодня трудно представить русскую культуру, если бы в ней отсутствовали такие картины, как «Боярыня Морозова» Сурикова или «Бурлаки на Волге» Репина и произведения других художников.

Павел Петрович Чистяков был выдающимся русским педагогом так называемой академической школы. У него учились Репин, В. Васнецов, Серов, Врубель, Полenov, а также вольнослушатели Академии художеств Шишкин и Крамской. Чистяков так описывает художественную жизнь своего времени: «На выставках, особенно где много русских имён, русских сюжетов, за немногим исключением, нас поражает

грубость исполнения при хорошем иногда замысле, не ясно ли из этого, что нужна прежде всего хорошая школа...»²³

Чистяков считал, что рисование — это черчение от руки, но не мог не понимать бессмысленности академических методов преподавания. «Всё одно, только одно и то же, и так без конца — день за день, год за год — наконец, приедается. Из полезного делается вредный отвар, словом, делается рутина».²⁴

Но почему же тогда у Чистякова были такие незаурядные и, безусловно, талантливые ученики? Чистяков пытался противопоставить методам Академии, в которой он преподавал, систему обучения в частных мастерских в эпоху Возрождения. И даже давал советы своим ученикам, по тем нравам совершенно парадоксальные и даже революционные, — писать отражение своего лица с выпуклой поверхности самовара, то есть добиваться экспрессии и утрировать пропорции.

Выглядит нелепо то, что русского человека с его широкой душой и размашистым темпераментом нужно учить «чертить от руки». Видимо, привнесённое с Запада классическое искусство не соответствует ни духу самой России, ни характеру русского человека.

Художник Венецианов решил написать с натуры картину «Гумно» (1821, ГРМ). Но помещение было тёмным, предметы в гумне были недостаточно освещены, и темно было работать с красками на холсте. Также не было достаточного пространства для удаления самого художника от объектов, которые он хотел писать. Чтобы решить эту проблему, по требованию художника разобрали одну из стен. Тогда света стало достаточно, и художник смог свободно передвигаться.

Я был знаком с одним пожилым художником. У него получались вполне приличные, но очень маленькие по размеру пейзажи. Я его однажды спросил, почему он не делает работы большего формата. Он мне ответил: «Маленький художник — маленькие размеры». Свои этюды этот художник просто раздаривал знакомым.

В данном случае мы не выступаем против творчества «камерных» художников-реалистов. Но в современной художественной жизни нас многое смущает. Прежде всего то, что «маститые» художники-реалисты бьют себя в грудь и публично заявляют о преемственности в классическом искусстве, причём объявляют преемниками именно себя.

Эти художники утверждают, что реалистическое искусство — самое правильное, и что реализм — единственно верный путь в живописи. На практике, современные реалисты не понимают и не знают основ и законов того художественного направления, в котором пытаются работать.

Когда вдруг у человека плохо со здоровьем, он обращается за советом не к случайному встречному, а к врачу. Правда, когда болят зубы, я слышал, что можно обратиться к знахарю и больной зуб «заговорят». Вот только потом всё равно придётся идти к стоматологу, но уже не лечить зуб, а удалять.

В определённых случаях мы должны полагаться на мнение экспертов. Современные «мэтры» реализма обходят стороной профессиональных художественных критиков, так как заключение экспертов будет далеко не в их пользу.

Историк искусства без труда определит, у кого из классиков заимствован, попросту «содран» данный сюжет, какая-либо конкретная фигура или деталь, обратит внимание на отсутствие внутреннего философского смысла работы и т.п.

Законы механики, открытые Ньютоном, действуют и сегодня в нашей повседневной жизни. Однако, не отвергая этих законов, появилась новая теория Эйнштейна, где при других скоростях и массах действуют уже совсем иные законы.

Также обстоит дело и с геометрией Евклида. Геометрия Лобачевского не отрицает законов евклидовой геометрии, но открывает новые, другие законы.

Аналогичных примеров можно привести множество. На наш взгляд, искусство Ван Гога, Гогена, Кандинского, Филонова, Пикассо, Матисса и некоторых других художников не отрицает классическое искусство, не опровергает его законы и достижения.

К началу XX века реалистическое искусство, в традиционном его понимании, в тех странах, где оно существовало, пошло на убыль. Оговоримся, это не означает, что во второй половине XIX и в XX веке живопись и рисунок как таковые стали хуже. Художники других, нетрадиционных направлений возвели экспрессию и условность изображения на новые высоты, соотносимые с достижениями прошлых эпох.

Но единственным и перспективным творческим путём для мастеров второй половины XIX и XX века было не повторение старого искусства, не возвращение к классике, а открытие на её основе (в некоторых случаях при синтезе восточного и африканского искусства) новых законов живописи, которые бы соответствовали изменившейся окружающей жизни, другому восприятию её человеком и новым его местом в ней.

Из бытовой практики известно, что одними из основных параметров настройки телевизионного изображения являются достаточная яркость и контрастность. Наше восприятие окружающего мира устроено так, что мы хотим видеть яркие, отчётливые предметы и их контуры.

Эти качества являются необходимыми для лучшей ориентации человека в окружающей среде. Поэтому яркость красок и контрасты в картине соответствуют зрительной природе человека.

Сама технология создания красок заключается в том, чтобы получить наиболее яркие и светостойкие цвета. Это, конечно, не исключает и производство неярких, матовых оттенков. Некоторые достижения в области создания красок держались и до сих пор держатся в секрете. Но многие современные художники во время своей работы по созданию той или иной картины яркие цвета приглушают, не дают им проявиться в полной мере. Это ограничение возможности использования подлинных свойств пигментов.

Дело в том, что с появлением трёхмерной живописи (после Джотто и Мазаччо) объём и глубину пространства, перспективу стало легче передавать с помощью тёмных, порою грязноватых от-



24. Рембрандт. Портрет старушки

тенков цвета. Живописная задача у многих художников стала отходить на второй план, а на первый план выдвигалась цель передачи объёма. Поэтому на протяжении последующих четырёх веков у многих художников в картинах присутствовали тусклые оттенки.

Винченцо Джустиниани, историк искусства и коллекционер живописи Возрождения, даёт рекомендации художникам, как добиться такого эффекта в картине, «чтобы грязные тона не казались грубыми».

Что же касается контрастности, то есть обязательного наличия тёмного и светлого в изображении, то этот принцип также прослеживается у всех великих художников различных школ и времён, например, эпохи Возрождения и Древнего Китая.

Одна из основных ошибок в творчестве современных художников-реалистов заключается в следующем: они не соблюдают при написании картины перехода, градации от светлых тонов к тёмным. Это не только наличие света и темноты в картине, а постепенный переход от самого светлого к самому тёмному.

В истории изобразительного искусства эта закономерность прослеживается во всех произведениях выдающихся мастеров.

В ГМИИ находится «Портрет старушки» Рембрандта 1654 года. В нём прослеживается следующая закономерность: 1. Самое светлое — широкий белый воротничок. 2. Лицо. 3. Накладка, типа капюшона, на голове. 4. Фон. 5. Самыми тёмными, переходящими в черноту, являются рукава и уходящая в тень от капюшона часть головы в том месте, где должны находиться волосы.

По аналогичному принципу выполнены «Неверие Апостола Фомы» (1634), «Портрет пожилой женщины» (1650 — 1652), «Портрет старика» (1654) и другие картины Рембрандта, находящиеся в этом музее.

В произведениях Рубенса прослеживается та же закономерность. В ГМИИ есть его картина «Вакханалия», выполненная около 1615 года. На ней: 1. Самое светлое — тела людей. 2. Земля. 3. Небо, которое по тону темнее земли. 4. Деревья с их кронами и фигура одного из панов. Он сделан темнее всех остальных тел, темнее земли и неба. 5. Самым тёмным пятном на картине является фигура обнажённой негритянки.

Но совершенно не обязательно делать основные элементы композиции, то есть главных действующих лиц, самыми светлыми, яркими или самыми тёмными. Всё зависит от умения художника решить поставленные перед ним задачи в том или ином случае.



25. Питер Пауль Рубенс. Вакханалия

И мы ещё раз подчёркиваем, что единого рецепта построения цветовой композиции картины, а в данном случае тоновой, быть не может.

Приведём ещё один пример: небольшая картина Лукаса Кранаха Старшего «Мадонна с младенцем» (около 1525, ГМИИ).

1. Самое светлое пятно на картине — это часть неба и его отражение в воде. Всё это изображено на заднем плане и сравнительно мелко. 2. Лицо Мадонны и младенец, его лицо и тело. 3. Горы, земля, волосы, листья. 4. Самыми тёмными на картине являются складки одежды Мадонны, находящиеся в тени, и углубления в кроне деревьев.

По этому принципу работали и Веласкес, и Эль Греко, и другие выдающиеся мастера. В конце XVIII века его использовал и русский живописец Вишняков. Правда, в некоторых своих картинах он эту закономерность соблюдал не совсем чётко.



26. Лукас Кранах старший. Мадонна с младенцем

Этот же принцип использовали русские иконописцы, импрессионисты, Ваг Гог, представители русского авангарда, Пикассо, Матисс и многие другие мастера XX века.

У Ван Гога есть картина «Море в Сент-Мари» (1888, ГМИИ). В ней очень чётко выверены соотношения между светлыми и тёмными предметами. Так, например, ближние паруса на лодках написаны светлее неба, а паруса лодок на заднем плане — темнее.

Сложную многофигурную композицию сделать по этому принципу сложнее, чем портрет, но все мировые шедевры созданы именно таким образом. Использование красок, цветов в картине без учёта этого тонового принципа само по себе ничего не даст, кроме внешнего отвлекающего эффекта.

Так же обстоит дело с написанием какого-либо пейзажа, будь то морской, горный, лесной или городской.

У современных художников-реалистов нет общего, целостного представления о построении картины по тоновой закономерности.

Может быть, иногда некоторым художникам и удаётся выдержать тоновые отношения в маленьких по размеру этюдах, да и то это получается случайно, в нескольких работах из большого количества неудавшихся.

У многих современных художников нереалистических направлений этот принцип, к сожалению, тоже отсутствует.

Особо нужно сказать об использовании чёрной краски.

В японской живописи есть термин «нотан». Это градация от чёрного к очень светлому посредством множества оттенков промежуточных серых тонов. Японцы сжигали для этого косточки вишен и собирали образовавшуюся копоть. Из этой копоти получали тушь — суми. Это могли быть и сухие пресованные палочки, которыми можно писать, как углём, или использовать как акварельный карандаш.

В китайском искусстве также используется этот принцип градации оттенков от чёрного цвета к белому. И из Китая берет начало японская, ставшая для этой страны классической, чёрно-белая живопись тушью «суйбоку-га».

В эпоху Возрождения художник Уго да Карпи создал систему печати с трёх деревянных досочек. Одна из них передавала средний тон, другая — свет, третья — тень.

Соблюдение художником тоновой закономерности — одно из необходимых условий при создании произведения живописи. Эта закономерность существует, присутствует в реальной действительности. Анализ и изучение окружающего мира позволили мастерам прошлого избегать на своих холстах хаоса теней и света и правдиво переносить на картины законы и гармонию природы.

Очень многое нас восхищает в детских рисунках. В них присутствует совершенно нетрадиционное сочетание цветов, условность форм, выражающих саму сущность изображаемых предметов. Изобразительный язык детского творчества свободен от стереотипов. Ребёнку изображение сущности предметов даётся легче, чем взрослому человеку, чем художнику.

Можно перечислять ещё другие достоинства детских рисунков. По своей выразительности они могли бы быть соотнесены с работами Пикассо, дадаистов и некоторых других художников, если бы не одно «но».

Почему детский рисунок нельзя отнести к разряду шедевров?

На наш взгляд, в детских рисунках (кроме случайных совпадений) отсутствуют пропорции соотношений света и темноты. Именно осмысленность и соразмерное соотношение тёмного и светлого в художественном произведении (наряду с другими принципами) и является одним из основных условий, чтобы вещь после её создания можно было бы признать шедевром.

Один из старых мастеров выразился примерно так, что он хотел бы родиться слепым, а затем внезапно прозреть. Имеется в виду мечта о том, чтобы увидеть мир непредвзято.

Много духовной энергии потребовалось Пикассо, Матиссу и другим художникам, чтобы переломить своё первоначальное, заимствованное у других художников представление об

окружающем мире и в конце концов обрести индивидуальный, неповторимый путь творчества.

Наглядным примером творческих исканий художника является Музей Пикассо в Барселоне. Если бы мы не знали Пикассо по его основным работам в других музеях, то по картинам в данном музее мы бы никогда не оценили его творчество по достоинству.

Здесь висит ранняя работа Пикассо, на которой изображены люди у постели больной женщины, — «Наука и Милосердие» 1897 года. Картина большая, серая, блёклая, напоминающая худшие полотна русских художников-передвижников. В других залах музея представлены работы Пикассо в стиле импрессионизма и пуантилизма. В тот период Пикассо пытался смотреть на мир глазами этих художников. Но сам Музей Пикассо примечателен в том смысле, что отражает искания художника, которые вывели его на путь великого мастера.

Существует много старинных рецептов, а также и секретов подготовки холста для работы. Это тоже одна из причин, которые препятствуют работе современного художника в реалистической манере.

Выпускаемый в настоящее время фабричный грунтованный холст не пригоден ни для создания картин в традиционной классической технике, ни для работы художников новаторских направлений, применяющих различные вспомогательные материалы для живописи. Эту технологию грунт просто не выдерживает, пигменты проступают на обратную сторону холста, и он морщинится, теряет свою эластичность и прочность и т.п.

Традиционная техника масляной живописи требует очень тонкого письма, чистоты и прозрачности красок. На фабричном холсте невозможно что-либо исправить, тем более через определённое время.

Например, если на портрете потребуется изменить положение руки, то абсолютно невозможно полностью удалить нанесённую краску. Первоначального чистого белого грунта в этом месте уже

нельзя получить, а тонкий слой нанесённой на это место другой, нужной краски будет грязноватым или тусклым.

Сама фактура холста, цвет грунта, его разнообразный состав создают различные эффекты при написании картины. В зависимости от состава грунта свойства нанесённых на него одних и тех же красок получаются совершенно разными.

Или взять такую, казалось бы, простую вещь, как написание на картине голубого неба. Ни у одного из художников-реалистов XX века оно не такое ослепительно голубое, прозрачное, лёгкое, как у Рафаэля, Поттера, Рейсдала, Буше, Лоррена и многих других старых мастеров.

Был секрет, о котором не писали, а передавали его из уст в уста, от мастера к ученику, из одной школы в другую, что для написания неба никогда нельзя использовать вроде бы очень подходящую для этой цели краску — берлинскую лазурь.

Название краски привлекательное. В XX веке она сама и её аналоги широко использовались художниками для написания в картине небесной лазури. Но небо получалось неубедительным, фальшивым.

Сальвадор Дали в своей книге «50 магических секретов» приводит наименования красок, которыми не следует пользоваться. В частности, он называет английскую небесную синюю.

Краску капут-мортум нельзя даже в небольших количествах использовать при написании заката на небе. Об этом из сегодняшних последователей реализма мало кто знает.

В природе при заходе солнца бывает на небе такое сочетание цветов: голубой цвет плавно переходит в бледно-жёлтый (неаполитанская жёлтая краска). Западноевропейские мастера и русские художники XIX века могли в своих картинах добиваться такого же эффекта, что и в природе. Главная трудность здесь состоит в том, чтобы избежать зелёных оттенков, которых нет в этом природном пейзаже и которые могут возникнуть на картине при переходе голубой краски в жёлтую. Современным художникам-реалистам выполнить это не под силу.

При традиционной технике живописи, а также при технике супрематизма в России белила не использовались для примесей в другие краски. В смесях их стали применять русские художники-реалисты преимущественно со второй половины XIX века.

С одной стороны, если подмешать белила ко всем используемым в картине краскам, то картина получится связанной по своей цветовой гамме, цвета будут приглушены и не станут диссонировать друг с другом. Так работали не только художники-реалисты, но и многие так называемые «шестидесятники» в Советском Союзе.

Этого эффекта достигают в своей работе и многие современные художники. Ничто в картине не режет глаз, от белёсости даже возникает какая-то лёгкость.

Однако картина теряет яркость. Ни Рафаэль, ни Боттичелли, ни Рембрандт, ни Веласкес, ни другие крупные мастера не использовали в смесях белую краску. Чистую белую краску классики мирового изобразительного искусства использовали только для передачи белых воротничков, жабо, манжет, а также, в ряде случаев, облаков на небе, то есть именно для передачи того, что в действительности является белым.

Ослепительно белый холст художники Возрождения покрывали очень тонким слоем краски. Белизна холста просвечивала через неё и получался яркий, светлый и чистый цвет. А при смешивании какой-либо краски с белилами получается мучнистый оттенок. Так работать значительно проще. И неискушённый любитель живописи не обратит внимания на такие различия в технике написания картин.

Особым образом Рембрандт достигал в своих картинах благородной, глубокой красной темноты. На тёмный грунт холста он наносил тонкий слой красной краски. И чернота просвечивала через неё.

Такого цветового эффекта нельзя добиться, смешивая красную и чёрную краски, иногда добавляя туда ещё синюю или фиолетовую. Но именно так в конце девятнадцатого и в двадцатом веке работало большинство художников.

Однажды так ошибся и Рафаэль. Работая над картиной «Преображение» (1518 — 1520, Рим, Ватиканская пинакотекa), он подмешивал к другим краскам гравёрскую сажу (собранный копоть от горения лампы), отчего картина вскоре потемнела.

Многие картины Леонардо да Винчи написаны на холсте, на который была предварительно нанесена коричневая краска. На цветном, не белом, холсте писали Рейнолдс, Андрей Матвеев, Боровиковский, Брюллов и многие другие художники.

Пастозная, то есть выпуклая, рельефная живопись — предмет особого рассмотрения.

Кроме импрессионистов, неоимпрессионистов, пуантилистов, постимпрессионистов и некоторых экспрессионистов этот прием в живописи больших мастеров использовался сравнительно редко. В картинах фламандских художников Антониса Ван Дейка «Портрет Марии Босхарт» (1629, ГМИИ) и Питера Питерса «Торговка рыбой» (около 1580, ГМИИ), у импрессиониста Клода Моне «Камилла» (другое название — «Женщина в зелёном платке», 1866, Кунстхалле, Бремен) поверхность холстов абсолютно гладкая. На картинах нет ни мельчайшей шероховатости, ни малейшего следа от мазка кисти.

У Клода Моне в картине «Завтрак на траве» (1866, ГМИИ) всё письмо на поверхности холста гладкое, кроме изображения белой скатерти и белой одежды. Эта картина написана Моне ещё до того, как импрессионизм сформировался как живописная система.

Коротким периодом в истории изобразительного искусства, когда художники целесообразно использовали в смесях красок белила, было время импрессионистов.

По своей технологии импрессионизм — фактурная, рельефная живопись. Но после импрессионистов никому так успешно не удавалось смешивать белую краску с другими цветами для передачи воздуха, состояния освещения.

Для импрессионистов крайне важен был сам свет, его свойства, его материализация, и вполне естественно, что их

живопись являлась фактурной. Можно с уверенностью сказать, что без фактурной передачи света импрессионизм как направление в искусстве не мог бы возникнуть. И этот технологический приём передачи освещения импрессионистами не противоречит традиционной фактурной передаче света предшествующими мастерами.

Русские художники «Бубнового валета» в ряде случаев активно использовали пастозную живопись, но по своему художественному уровню они, к сожалению, не соотносимы с импрессионистами и постимпрессионистами.

В самом определении «постимпрессионисты» заключается некоторый парадокс. Основные представители этого направления — Ван Гог, Сезанн и Гоген — успешно развили своё творчество на основе импрессионистической живописи. Отсюда и происходит этот термин. Но такие выдающиеся импрессионисты, как Моне, Ренуар, Дега, ещё продолжали успешно работать почти тридцать лет после смерти Ван Гога и примерно двадцать лет после смерти Гогена и Сезанна. Получается, что импрессионисты породили постимпрессионистов, и они же просуществовали намного дольше.

У немецких экспрессионистов также часто встречается пастозная живопись. Но само это художественное направление очень неоднозначно. Одновременно со значительными творческими достижениями в нём присутствует и очень большое количество откровенно не удавшихся работ.

Старые мастера работали с особой тщательностью. Кисточка могла состоять только из одного волоска, которым выводился, писался каждый отдельный волос на голове у изображаемого человека. При всём желании на такую кисточку нельзя было набрать много краски.

У Рембрандта в картине могли быть отдельные пастозные мазки. Но это, как правило, было в тех местах, где художник передавал яркое освещение на картине. При этом вся остальная поверхность картины была гладкой и создавала контраст этим отдельным выпуклым местам. И у многих других старых

мастеров при всей гладкой поверхности картины в тех местах, где нужно было показать падающий свет, поверхность была пастозной.

У русского художника Н.Н. Ге в картине «Что есть истина?» (другое название — «Христос и Пилат», 1890, ГТГ) луч солнечного света падает на пол длинной светлой полосой. Это место сделано в пастозной технике, фактурным по отношению ко всему остальному изображённому полу. Так же сделаны складки на одежде Пилата, на которые попадает свет. Это длинные узкие полосы выпуклой краски; они выделяются рельефом по отношению к той части одежды, которая находится в тени.

У Борисова-Мусатова есть очень тонкая в цветовом отношении, как, впрочем, и всё его творчество, картина «Изумрудное ожерелье» (1903 — 1904, ГТГ). Она выполнена на грубом холсте, который первоначально был неравномерно покрыт грунтом. Краска при написании картины не попадала во многие места, в углубления между сплетением толстых нитей материи. Образовались маленькие сквозные чёрные точки. В смысле технологии работа выполнена не безукоризненно, но с эстетической точки зрения это является удачным художественным приёмом, живописно связывающим, объединяющим всю поверхность картины.

Некоторые современные художники пишут свои работы на оргалите, на его рифлёной стороне. Это помогает создавать эффект единой фактурной поверхности, где не так заметны несовершенства живописной техники.

Пастозная живопись, когда фактура холста напоминает вспаханное поле, гораздо быстрее и легче дается художнику, чем гладкая живопись, выполненная при помощи лессировки.

Тонкая прозрачная живопись пришла в Европу из Византии, корни пастозной живописи восходят к искусству позднего Египта. Тонкая живопись существовала также в Китае и Японии.

Как мы уже отмечали, Тициан для своих картин никогда не делал эскизов и каких-либо набросков. И выдающихся успехов Тициан достиг потому, что прежде всего исходил из цвета, его

благородства, чистоты, яркости, культуры мазка. А сами предметы, их реальные контуры он заполнял многообразием цветовых отношений. Тициан достигал живописных оттенков очень тонкого качества, хотя в любой из своих картин использовал не более шести красок.

Сама живопись Тициана — это как бы бриллиант, а предметность и сюжет в его картинах — оправка бриллианта.

Те картины Тициана, предметный контур которых жёстче, менее удачны в области цветовых достижений. Это же наблюдается и у импрессиониста Огюста Ренуара.

Как мы уже отмечали, передача перспективы, трёхмерного изображения сделала произведения некоторых художников эпохи Возрождения мрачноватыми, а в более позднее время, вплоть до сегодняшнего дня, появилось много тусклых картин с грязноватыми оттенками цветов. И вызвано это следующими причинами.

Для передачи объёма того или иного предмета на картине требуется затемнение его части, то есть передача тени. Для получения тени краски смешиваются, и очень часто образуется грязновато-тёмная гамма. Краски смешиваются художником на палитре. Палитра для смешивания красок перед нанесением на холст или доску — это тоже изобретение эпохи Возрождения.

Святой апостол Лука (художник) и мастера Средневековья имели баночки с жидко разведённой краской. Эти баночки закреплялись на поясе у художника, и он наносил из них краску прямо кистью на картину, без всяких смешиваний на палитре.

Примерно так же работали и русские иконописцы. Поэтому средневековая живопись подчас бывает ярче, чем живопись Возрождения.

В настоящее время настолько изменилась технология художественных материалов, что пользоваться палитрой — это всё равно, что пользоваться пишущей машинкой, когда появился уже компьютер.

Старые мастера обладали виртуозной техникой. Они даже изумляли друг друга неожиданными техническими приёмами. Вот один из таких примеров.

Однажды Дюрер послал Рафаэлю свой портрет, который мастерством потряс последнего. Портрет был исполнен «гуашью на столь тонком холсте, что светлые места просвечивали насквозь, так как для их передачи Дюрер пользовался лишь прозрачностью ткани, а не белилами, тени же накладывал акварельными красками». ²⁵

Что и говорить, современным художникам-реалистам такая техника не под силу.

Леонардо да Винчи в одной из картин написал графин с водой и цветами в нём. Он сумел даже изобразить отпотевание воды на поверхности стекла графина.

Современные художники видят звёзды старой реалистической живописи, до которых им никак не дотянуться.

Искусство, не берущее за основу античность или Ренессанс, не принято сейчас называть реалистическим. Византийская, русская иконопись была понятна широкому кругу людей, несмотря на то, что изображения были схематичны, условны, декоративны и т.п.

Складки одежды святых на иконах приближались по своему расположению к орнаменту. Для написания ликов, рук, строений, зачастую с обратной перспективой, существовали свои каноны, совершенно не академические. И это было понятно людям, и другого искусства им не было нужно.

В Средние века живопись не входила в число свободных искусств (грамматику, риторику, диалектику, геометрию, арифметику, астрономию, музыку). Живопись и эстампы считались ремеслом.

Мастера Возрождения сочли своим долгом узаконить живопись как искусство.

Особого внимания заслуживает искусство русского лубка. В начале его возникновения изображение печаталось с деревянных досок, а позже уже с металлических. В этом популярном в народе искусстве пропорции, с реалистической точки зрения, неверны. Неверен и цвет. Изображение на лубке наивно, гротескно и даже карикатурно. Лубок предназначался для стен в

простых домах, избах, а не для украшения интерьеров дворцов с инкрустированными полами.

Это было ненавязчивое искусство, но к нему никто не оставался равнодушным. В лубочном творчестве не присутствует реалистическое по форме и по цвету изображение окружающей жизни.

Сама гротескная манера исполнения лубка как нельзя лучше указывала на главные характеристики изображаемых предметов. Отпечатанный на бумаге лубок раскрашивался не кистью. Для этого использовалась сушёная заячья лапка. Она опускалась в баночку с краской, а затем ею проводили, скажем, по фигуре человека. Краска ложилась ровно, но выходила за контуры изображения. В каких-либо местах она могла и не полностью закрывать часть изображения. Таким образом, получалось несовпадение цвета с формой, с контурами. Этот диссонанс ещё более воздействует на зрителя. Такие приёмы вошли в практику французского изобразительного искусства конца XIX века, в частности, Жоржа Руо.

Очень тонко значение лубка как свидетельства самородного дарования русского человека подметил Гоголь: «...город Иерусалим, по домам и церквам которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах. Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей — куча». ²⁶

Пример с лубком мы привели для того, чтобы показать, что в реалистическом искусстве просто невозможны такие художественные приёмы. Это ещё одно ограничение возможностей реалистической живописи. При реалистическом изображении фигуры человека цвет одежды или тела человека должен приближаться к естественному, натуральному и не выходить за пределы обозначенных контуров.

Работа в реалистическом направлении также может не вполне соответствовать физиологическим свойствам, качествам художника. Реализм требует мелкого, тщательного нанесения краски небольшой, а то и совсем маленькой кистью.

Иначе невозможно будет передать блики на металлических пуговицах, на зрачках глаз, листочки на деревьях и многое тому подобное.

Художник-реалист должен обладать от природы такими свойствами темперамента, чтобы длительное время находиться в одном и том же положении, совершать мелкие, однообразные движения кистью.

У такого художника нет лёгкого взмаха кисти, наносящей большой мазок краски на холст, нет возможности сделать картину *alla prima* на едином дыхании. У современных реалистов нет эксперимента в творчестве и не может быть нестандартных, незаученных решений.

Реализм «загоняет» темперамент, свободу творческой личности в ограниченные рамки академической школы, он также вынуждает человека заниматься зачастую несоответствующей его природе деятельностью.

Люди, в зависимости от своего темперамента, конституции, достигают успеха в различных видах спорта. Нельзя, например, успешно выступать на длинных дистанциях бегуну высокого роста. Нельзя добиться больших успехов по прыжкам в высоту, обладая небольшим ростом, и т.п.

Если человек по своему складу подвижный, порывистый в движениях, то занятия реалистическим искусством не пойдут ему на пользу. Его темперамент вступит в противоречие с унылой методичностью этой системы.

Однообразная техническая работа подавит его творческие возможности и не даст раскрыться таланту и способностям, которые могли бы быть успешно реализованы в другом художественном направлении.

Многие начинающие художники, естественно, не понимают этого и губят себя как творческую личность. Не понимают этого и многие преподаватели.

Художник Филонов в детстве вышивал крестиком, поэтому рисунок и живопись у него — в скрупулёзной технике. Это, как говорится, свойство натуры.

Трудно представить себе такого художника, как Анри Матисс, вышивающего крестиком. И манера письма у этого художника совсем другая.

Караваджо был человеком очень вспыльчивым, неуравновешенным, что и привело его к ранней смерти в 38 лет. Караваджо неоднократно в центре Рима бросал булыжники в стражников, которые пытались его утихомирить. Винченцо Кардуччо, современник Караваджо, называл его «гениальным чудовищем».

И это был один из самых безобидных эпизодов в жизни художника.

Этот холерический темперамент Караваджо проявился в его творчестве. В его картинах присутствуют контрасты тёмных и светлых красок, выраженные более значительно, чем у других мастеров. Эта манера Караваджо получила название «tenebrism».

У Рафаэля был менее вспыльчивый темперамент, чем у Караваджо. В отличие от последнего он никогда никого не убивал кинжалом. Живопись у Рафаэля более спокойная, уравновешенная. У Караваджо живопись, «режущая» глаз своими разительными световыми противопоставлениями, контрастами.

Итальянский историк искусства, живший вскоре после Караваджо, определяет живописную манеру художника следующими словами: «Такой способ работы Караваджо соответствовал и чертам его лица, и всей его наружности: лицо имел он смуглое, глаза тёмные, брови и волосы чёрные. И, естественно, такой же получилась его живопись».²⁷

Примерно так же отзывались современники о Гойе и его живописи.

Можно привести ещё в пример Дюрера. У него был педантичный характер. И его живописные работы проработаны более тщательно, чем у Рафаэля. (В данном случае это несколько не умаляет достоинства картин Рафаэля.)

Нужно отметить, что индивидуальные проявления творческой личности не были ограничены художественной системой Возрождения, что имело место в других живописных школах,

в частности, в парижском салоне XIX века, у художников-передвижников и у современных реалистов.

Анри Матисс считал, что каждый художник, если он настоящий мастер, должен найти свой убедительный и непохожий на других художников «знак». Каждый мастер вырабатывает, находит свой «знак» в передаче дерева, руки, воды, того или иного животного и т.п. Эти «знаки» определяют индивидуальную манеру художника, и они присутствуют в творчестве каждого из классиков мирового изобразительного искусства.

ОНИ НЕ ЛГУТ, НО УЖЕ НЕ ГОВОРЯТ ПРАВДЫ

В прошлые эпохи не было понятия реализма как такового. Изображаемые объекты, в частности, в наскальной живописи и в Средние века, были узнаваемы, понятны, несмотря на схематичность формы и условность цвета.

Различные школы и художники в значительной мере интерпретировали натуру, не говоря уже о таких мастерах, как Босх и Брейгель. У Кранаха и Дюрера экспрессия в их творчестве порой нарушала пропорции, Эль Греко деформировал изображаемые фигуры, а Рубенс иногда и попросту ошибался в построении перспективы.

Трактаты художников, их беседы на протяжении всей истории искусства были в основном не о предметности и реальности, а о технологии живописи, о том, какими приспособлениями облегчить работу художника, как открыть новые возможности воздействия красок, цветов на зрителя.

Россия на сегодняшний момент — самая реалистическая страна в мире. И единственное место, где по-настоящему обучают реализму, — это Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Санкт-Петербурге, или, как его обычно называют по-старому, Академия художеств.

В самом здании Академии присутствует дух реалистического искусства. Добросовестные и преданные своему делу преподаватели учат студентов рисунку, построению композиции, то есть законам и канонам реализма.

Учат оттачивать глазомер при рисовании гипсовых или мраморных статуй, правильно пользоваться тушёвкой для передачи светотени, подбирать и смешивать краски, чтобы они соответствовали цвету натурального человеческого тела и одежды, и т.п.

Но как учить построению композиции, если цветовая композиция, то есть расположение, распределение красочных пятен (цветоформ) на картинах, у художников-классиков разное?

Такой общей единой системы в мировом изобразительном искусстве не существует. У Рембрандта, Боттичелли, Рафаэля и других художников расположение цветовых пятен на картине не поддаётся унификации и не может быть приведено к общему знаменателю.

Со смысловой, сюжетной стороной композиции дело обстоит значительно проще. Расположение одной фигуры на картине, а также группы людей, всадников, животных, танцоров, батальи морских и сухопутных — всё это уже имело место в изобразительном искусстве. Все, какие только возможны позы, повороты человеческой головы, туловища уже сделаны, выполнены предыдущими художниками.

Взять хотя бы такой простой пример, как положение обнажённого женского тела. Нельзя придумать и создать что-либо новое. Всё это было уже сделано предшествующими мастерами.

То же самое касается и написания портрета в реалистической манере. Все позы и положения уже перепробованы.

Даже можно конкретно определить, кто первым написал и извивающуюся одежду вокруг нагого тела. Первым это сделал Паоло Уччелло, а потом уже — остальные художники.

В мелочах можно изменять композицию. Например, вместо Георгиевского креста на мундире изобразить звезду Героя Социалистического Труда и т.п. Поэтому обучение композиции может быть только информацией, знакомством с шедеврами и попыткой объяснять принципы построения данной конкретной картины.

Дальнейшая работа современного художника-реалиста над созданием собственной сюжетной картины — это если не плагиат, то очень существенное заимствование у классиков, что специалист без труда обнаружит. Но есть ещё и неискушённый зритель, на которого в основном рассчитывает и ориентируется современный художник-реалист.

Главное в современной реалистической системе — научиться «правильно» рисовать. Но у многих художников Возрождения, с академической точки зрения, неправильно нарисована голова человека. На портретах, изображающих повёрнутую

голову человека, из-за носа, более чем в действительности, выступает скрытая от нас часть лица. Она не должна быть видна при данном повороте головы. Но для большего представления о чертах лица изображаемого человека художник выдвинул часть скулы, глаз, лоб больше, чем они видны в реальности.

Именно так изображено лицо на картине Лукаса Кранаха Старшего «Портрет мужчины с бакенбардами» (1526, ГМИИ).

Существует и такое глубоко порочное мнение, что вначале любому художнику нужно научиться рисовать «правильно», а затем уже можно допускать некоторые вольности, как, например, незначительную экспрессию формы или яркость цвета, немного отличающуюся от окраски реального предмета.

Это нам напоминает многие примеры из жизни художников. Художник соглашается временно делать «халтуру», не интересные для него заказные работы. Он объясняет это тем, что ему нужна хорошая мастерская и материальная независимость. Только тогда он мог бы делать то, что хочет, то есть отдаться настоящему искусству. Для ещё большей свободы художнику нужно делать «халтуру», чтобы купить автомобиль, новую квартиру, дачу и т.п. И, казалось бы, наступило время, когда художник может создавать то, к чему стремился, но уже поздно, ничего выдающегося не получается. Человек стал другим, на нём лежат эти стереотипы «мелочей» жизни. Компромисс обошёлся ценой утраты таланта.

Губительно долгое механическое рисование с гипсовых моделей. Руки и глаз привыкают и начинают зависеть от изображаемого объекта. У большинства студентов одной художественной мастерской получаются похожие рисунки, как будто бы их делал один человек. После нескольких лет такой работы любой талант выхолащивается, и художник в дальнейшем уже никогда не сможет создать чего-либо самостоятельного, значительного.

По обучению методу реализма в живописи издано огромное количество пособий, которого нет по композиторскому, писательскому, актёрскому мастерству.

Эти пособия объясняют, как нужно рисовать, писать человеческую голову, фигуру, натюрморт. Но не существует маломальски приличного современного пособия по написанию неба, воды, деревьев. А ведь небо в реалистических работах встречается никак не реже, чем фигура человека.

Чернышевский в своей работе «Эстетическое отношение искусства к действительности» (1855) рассматривает картину, говоря современным языком, как прикладную вещь.

Преимущество искусства перед природой, по мнению Чернышевского, в том, что на красоту природы нужно идти любоваться, она не всегда рядом с человеком, её не унесёшь с собой, а картина — это часть природы в рамке, и она может всегда находиться перед глазами. Это как бы реальный пейзаж, перенесённый в дом.

Во времена Чернышевского не было высококачественной фотографии, и если встать на его точку зрения, то фотография вполне заменит реалистическую картину.

История развития фотографии связана с изобразительным искусством. После того, как техника фотографии была более или менее освоена, фотографы стали использовать в своём творчестве уже устоявшиеся композиции, сюжеты и световые эффекты картин.

Так работал фотограф Робинсон Генри Пич. В основном это были картинно выстроенные групповые портреты. В истории живописи композиции с группой лиц были уже досконально разработаны, и фотографы взяли это на во-оружение в своём творчестве.

В свою очередь художники стали использовать фотографию, чтобы упростить ненужную механическую работу по копированию натуры. В конце XIX и начале XX века некоторые художники даже раскрашивали фотографии масляными красками.

Ученик Венецианова, в то время уже известный и популярный художник Плахов, бросил живопись, ушёл в фотографию (стал заниматься дагеротипией).

Сама фотография в точности передачи изображения натуры уже давно превзошла изобразительное искусство. Уровень достоверности передачи окружающего мира голографией и цифровыми технологиями недостижим для реалистической живописи. Художнику-реалисту невозможно передать на холсте все существующие в реальном пейзаже листья на дереве, цветы на поле и т.п.

Правда, художники пробовали делать большие полотна, приближаясь к фотографической точности, с помощью проекции фотоизображения на холст. Но этот технический приём, использовавшийся в изобразительном искусстве в начале XX века, не прижился. Тем не менее к этому приёму художники время от времени возвращаются, в частности, для написания заказных портретов.

В XX веке для передачи зелени листвы деревьев в яркий солнечный день фотографы пользовались оранжевым светофильтром. С XVIII века художники для передачи листвы, выполненной оттенками зелёных красок, покрывали её лаком тёмно-жёлтого цвета. Это, как и при использовании светофильтра, придавало листве объём и глубину.

При помощи соответствующих программ можно получать на компьютере и технически воспроизводить на холсте не только конкретные изображения природы или людей, но и компоновать сюжеты, убирать лишнее, менять предметы местами, изменять объёмы, вносить новые объекты и т.п.

У некоторых народов, стоящих на грани современной цивилизации, уже теряющих свою первозданность и наивность, в то время как технический прогресс коснулся их только частично, нет понимания различий между фотографированием и рисованием.

Моему приятелю-художнику доводилось ходить с этюдником по отдалённым местам Южной Африки. Местные жители знали, что такое фотоаппарат и что такое краски. Но они желали видеть в его этюдах нечто подобное фотографическому

изображению и всё время спрашивали, когда он закончит фотографировать.

Точно такой же разговор завели с другим художником пастухи, когда он путешествовал высоко в горах на Кавказе.

Однако интерес у публики к реалистическим работам, выполненным маслом или акварелью, которые по качеству, детальности передачи действительности уступают той, что делает техника, ещё существует.

Для многих людей критерием творчества является рукотворность самого художественного процесса, тщательность выписанных деталей. Человеку, не очень близкому к изобразительному искусству, процесс творчества, написания картины кажется чем-то загадочным, недоступным. Создание картины — это тайна за семью печатями. По мнению непосвящённых зрителей, создать её могут только избранные, да и то по вдохновению.

Композитор Чайковский отрицал вдохновение. Мало кто из великих художников вообще говорил об этом. Вдохновение — термин из бытовых разговоров, из кинофильмов, из рассказов писателей. Скорее всего, этот расплывчатый термин подходит для поэзии.

Достоевский в душевных муках писал свои романы. В письменных документах, которые остались от Ван Гога, также мало радостного. Это лишения, искания и напряжённый труд. Филонов по своему складу был аскет. Дюрер настолько был замучен расходами сварливой жены, доведшей его до смерти, что, по воспоминаниям современников, просто изнурял себя работой.

Много ли было радостей в жизни у оглохшего Гойи и больного Сёра? Микеланджело несколько лет потратил на разработку новых мраморных карьеров, к которым никак не могли проложить дорогу. И делал он в это время только небольшие по размеру вещи.

Суриков после смерти жены целый год не брал в руки кисти.

Радость и удовлетворение у художника наступает уже после того, как сама вещь получилась, а не во время процесса её создания. Так что термин «вдохновение» — это из области лирики.

Наверное, искренне интересующийся изобразительным искусством человек очень бы удивился, если бы ему сказали, что научить его профессионально рисовать вполне возможно, невзирая на возраст, даже если он никогда не держал в руках карандаша. Научить рисовать академически правильно, делать рисунки, похожие на натуру, можно любого.

Было время во второй половине XX века, когда Соединённые Штаты Америки воевали во Вьетнаме. Советский Союз тогда помогал Вьетнаму, и не только оружием. В один из художественных институтов Москвы приехали учиться вьетнамцы. Их принимали без экзаменов (внеконкурсный набор). Вьетнамцы совсем не умели рисовать и никогда этим не занимались. Их однокурсники, русские студенты, спрашивали, почему вьетнамцы вдруг оказались в художественном институте. Те отвечали, что у себя на родине они занимались тем, что собирали рис. И тех, кто лучше других собирал рис, направили на учёбу в Москву.

После нескольких лет обучения в художественном институте вьетнамцы рисовали не хуже своих русских однокурсников, которые поступили туда по призванию и выдержали при поступлении конкурсные экзамены. И как мы увидим далее, дело не только в восточном трудолюбии и прилежании.

После окончания Второй мировой войны в России появилось много инвалидов, гораздо больше, чем в других странах, участвовавших в этой войне. Очень много людей потеряло руки и ноги. Государство в какой-то мере думало об использовании труда этих людей. Ясно было одно, что в сельском хозяйстве и в промышленности их труд применить невозможно.

И в Москве было открыто Художественное училище инвалидов Отечественной войны. В него зачислялись инвалиды войны, у которых не было руки, или руки и ноги одновременно, а также в случае тяжёлых повреждений конечностей.

Почти все эти люди до войны не рисовали. Обучение продолжалось три года. Было пять наборов и пять выпусков. Последний выпуск был в 1952 году. Окончили это училище

более сотни человек. Надо отметить, что для обучения к инвалидам прикрепили таких художников, как Юон, Кончаловский, Бакшеев.

Обучение строилось по следующему принципу: после ознакомления с технологией использования красок и холста студентов учили делать копии. Через определённое время художники-инвалиды непосредственно в Третьяковской галерее делали копии с картин русских и советских классиков. В основном это были огромные полотна. Одну копию могло писать несколько человек. Один писал небо, другой, у которого лучше получались фигуры, писал людей.

Наиболее удачные копии принимала государственная комиссия. С обратной стороны копии на холсте ставили печать с надписью «эталон». Теперь уже с этого «эталона» художники могли делать в мастерской другие копии, и их отправляли в некоторые провинциальные музеи, дворцы культуры, санатории и т.п. Особенно большое внимание уделялось выполнению копий с портретов вождей, с сюжетов на тему установления советской власти, гражданской войны, Великой Отечественной войны, сельского хозяйства, производства.

В 1989 году группа художников-инвалидов из этой мастерской копиистов при Союзе художников преобразовалась в кооператив «Колорист», который существует и по сегодняшний день. Правда, коллектив уже не такой многочисленный. В «Колористе» хранится до сих пор несколько копий, выполненных в конце сороковых и начале пятидесятых годов прошлого века на достаточно высоком художественном уровне.

В одном классе со мной учился мальчик, который принёс в школу искусно вылепленных пластилиновых человечков. Он их выменял на что-то в своём дворе и взял в школу, чтобы тоже обменять. Учительница увидела этих человечков, восхитилась ими, расхвалила и спросила: «Это ты сам их сделал?!» Мальчику ничего не оставалось, как согласиться. Учительница понесла этих человечков в учительскую, показала другим педагогам, и вскоре пронёсся по школе слух,

что этот мальчик обладает необыкновенным художественным талантом. Сообщили об открытии его способностей родителям. Мальчику уже нельзя было сознаться, что человечков вылепил не он. И он говорил: «Да, я взял пластилин, вылепил, не знал, что получится». Его тут же отдали в художественную школу. Это определило его судьбу. Стал он, правда, не скульптором, а живописцем, вполне профессиональным.

Другой мой знакомый — дальтоник. Художником он стал по семейной традиции.

Его родители, художники, решили, что этот дефект зрения не повлияет на карьеру. Путь в искусстве у их семьи был уже «накатанный». Главным считалось научиться рисовать. А цвет не так важен. В 1970-х годах можно уже было пойти на некоторые вольности в передаче натуры. И это выглядело очень оригинальным. Например, зелёное небо и красная земля. Почти в традициях Гогена. И этот мой знакомый стал профессиональным художником. К искусству в наши дни не очень жёсткие требования. Можно стать успешным живописцем, и не различая цветов.

Почему современные художники, пытающиеся работать в реалистической манере, не могут добиться каких-либо положительных результатов? Ведь многие из них посещают музеи, смотрят на работы старых мастеров, отчасти даже изучили технику старого письма. И они искренне делают попытки воспроизвести что-нибудь подобное. Но между пониманием, знаниями человека и практическим воплощением этого знания находится, без преувеличения, целая пропасть. По словам художника Дионисия, иеромонаха из Фурны, совершенно неверно, «что захотеть значит то же, что сделать».²⁸

Примерно так же обстоит дело в психологии. Это наука о поведении человека, его эмоциях, памяти, мышлении и т.п. Среди моих многочисленных знакомых-психологов мне не пришлось наблюдать ни одного, кто бы вёл себя в жизни хотя бы частично в соответствии со своими знаниями о психической природе человека. То есть при всём знании психических свойств личнос-

ти, изучая и зная принципы поведения человека в тех или иных ситуациях, психолог в жизни совершает столько же нелепостей и глупостей, как и другой обыкновенный человек, никогда и не задумывавшийся над научной природой своего поведения.

Скажу более того. Одна моя знакомая, профессор, доктор психологии, читавшая студентам лекции, в частности, об управлении эмоциями, решила выйти замуж за молодого человека, ровесника её детей. Другой психолог, значительно старше её по возрасту, один из классиков отечественной психологии, отговаривал её от совершения этого поступка. Когда все словесные аргументы были исчерпаны, он не выдержал и затопал на неё ногами. Это происходило в помещении кафедры, и на этот продолжительный топот сбежались преподаватели, и я в том числе.

Брак этой женщины-психолога всё-таки совершился. Но, к сожалению, оказался непродолжительным.

Далее мы приводим несколько эпизодов из отечественной художественной жизни второй половины XX века.

Один молодой художник, не хуже и не лучше других, выбрал себе следующий путь творческой карьеры. Он обратился к советским космонавтам с предложением написать их портреты. Выбор его оказался удачным. В космонавты отбирались люди не только с подходящим здоровьем, но и с определёнными положительными чертами характера, такими, как доброжелательность, отзывчивость, бесхитростность и т.п. Чтобы, когда человек после полёта в космос приобретёт известность и славу, не зазнавался, не ввязывался в интриги и т.п. И чтобы во время группового полёта между космонавтами не возникали конфликты. (К сожалению, в отношении некоторых женщин-космонавтов этот подход оказался недейственным.)

Космонавты согласились на предложение художника. Вначале один из них, а затем, по его рекомендации, и другие. Космонавтам искренне нравились работы художника, тем более что портретное сходство получалось. Картины понравились и в семьях космонавтов, что немаловажно. И у художника собралась

целая серия этих портретов. Надо отдать должное художнику, что некоторые варианты портретов, повторения и рисунки он дарил космонавтам. Затем художник обратился к ним с просьбой помочь ему организовать выставку этих портретов. Космонавты, как люди отзывчивые, охотно организовали ему выставку. У них была эта возможность, так как они были известны всей стране и пользовались авторитетом у руководителей государства.

Эту выставку широко осветила ангажированная пресса, и художник стал считаться одним из лучших портретистов в стране. Популярность его стала расти как на дрожжах, и к нему потянулись заказывать свои портреты и другие известные люди.

Как мы уже отмечали, данный художник был ничем не лучше и не хуже остальных. Его собратья по кисти это знали и считали его творчески слабее многих других. И это была не только профессиональная зависть, хотя она тоже имела место.

В течение 1980-х годов этот художник безуспешно пытался стать членом-корреспондентом Академии художеств. Собратья-художники регулярно его проваливали на выборах в Академию, хотя признанием он пользовался всенародным.

В конце концов, всё закончилось благополучно. Этот художник получил от государства и правительства Москвы и звания, и награды, и премии, и членство в столь желанной им Академии художеств, и многое другое.

Ещё у этого художника было особенное свойство — он умел выгодно продавать свои работы. Торговец он был такой, что смог бы даже зимой продать лёд эскимосам.

Слава и популярность этого художника не соответствуют уровню его художественного мастерства. Это пример крайне расчётливого человека, овладевшего определёнными навыками реалистического изображения.

Приведём ещё один пример успешной карьеры художника. В данном случае скульптора.

С давних пор повелось, а в советскую эпоху стало системой, что у умерших руководителей государства и их приближённых снимали в обязательном порядке посмертные гипсовые маски.

Однажды потребовался новый специалист для этой процедуры. Нужен был скульптор, и при этом человек благонадёжный, с незапятнанным прошлым, не обиженный на советскую власть. И чтобы не болтал лишнего о своей работе.

Нашли такого скульптора. И в течение определённого времени он занимался этим делом. Для скульптора это занятие элементарное. В стране тогда было много престарелых руководителей и их престарелых приближённых, и они часто умирали.

По специфике своей работы скульптор сблизился со многими из них ещё при их жизни. Нужно было демонстрировать ту или иную посмертную маску, обсуждать, упаковывать. И живые правители смотрели на скульптора как потенциальные заказчики, зная, что никому другому, а именно ему предстоит делать слепки с их физиономии.

Это была не единственная работа скульптора. Хотя такая близость и общение с властью давала и определённые материальные блага.

У себя в мастерской он продолжал делать скульптуры, как и раньше. Но кто из творцов не мечтает о своих статуях, памятниках на площадях, скверах, улицах?! Вот в этом как раз скульптору и помогло такое, можно сказать, телесное соприкосновение с властью. Многие из ранее нереализованных задумок и проектов скульптора успешно осуществились. В этом скульптору помогли непосредственно правители страны. Получил он также различные звания и награды.

Он был скульптор не хуже и не лучше многих других. И сам по себе человек неплохой. Но в данном случае эта успешная карьера зависела не столько от него самого, сколько от сложившихся обстоятельств.

Наш следующий пример в некотором смысле отличается от двух предыдущих.

В конце 1960-х годов я познакомился в Сухуме с художником Владимиром Алексеевичем Б-м. Ранее он работал ассистентом у одного из выдающихся психоэкспериментаторов на-

шего времени Вольфа Мессинга. А потом стал художником.

Мастерская в Сухуме у Владимира Алексеевича была на территории турбазы в пристройке к старой кирхе. Для турбазы художник писал афиши, объявления, плакаты и т.п., поэтому на её территории ему и выделили место для работы.

В своей мастерской художник писал множество портретов людей, отдыхающих на турбазе, в основном акварелью. Писал также маслом пейзажи и композиции.

У него были морские пейзажи: в любое время года, в любую погоду, в любое время дня. Он продавал эти пейзажи по бросовой цене отдыхающим турбазы, и то только во время курортного сезона.

Владимир Алексеевич был членом Союза художников, и ему разрешали делать свои персональные выставки. Одна из его выставок была на курорте Пицунда. Однажды на нее глянул отдохавший в Пицунде польский генерал Войцех Ярузельский. Он пришёл в восторг от работ художника и попросил написать портрет его супруги, отдохавшей там же.

Владимир Алексеевич сделал портрет в очень лёгкой, чистой, светлой гамме, очень похожий на сам оригинал, а от вознаграждения отказался.

Через несколько лет Пицунду посетил тот же самый Ярузельский, к этому времени уже ставший руководителем Польши. Его сопровождали первые лица нашего государства. Ярузельский спросил про художника, и в скором времени к нему доставили Владимира Алексеевича. Ярузельский подарил ему несколько коробок красок, которые он привёз для него из Польши. Краски были очень дорогие, французские и в нашей стране тогда были дефицитом.

Один из высокопоставленных советских руководителей (второе лицо в государстве) попросил Владимира Алексеевича написать портрет его дочери. Художник выполнил эту работу за несколько дней и бесплатно. Тогда это высокопоставленное лицо подарило художнику экземпляр своей книги политических трудов с длинной дарственной надписью, в которой оказалось две ошибки.

Ярузельский предложил Владимиру Алексеевичу организовать его художественные выставки в городах Польши. Это, на его взгляд, было бы очень интересно польским зрителям, так как современные польские художники почти не пишут морские пейзажи.

Художник поблагодарил, согласился и поехал в Сухум готовить и собирать свои работы.

Через некоторое время в местный Союз художников пришло Владимиру Алексеевичу из Польши официальное приглашение к поездке и проведению там выставок. По тогдашним правилам для оформления документов на выезд за рубеж требовалась положительная характеристика с места работы.

Сухумские собраты по кисти не смогли перенести такого искушения, чтобы не отказать Владимиру Алексеевичу в выдаче характеристики.

Владимир Алексеевич долго обивал пороги Союза художников, но зависть коллег никак не ослабевала. Так прошло более месяца. Но это дело разрешилось благополучно потому, что по поручению Ярузельского позвонили в Москву в Министерство культуры и спросили, отчего не едет художник с выставкой. И Владимира Алексеевича отправили с картинами в Польшу без всякой характеристики.

Польские газеты много писали об этой выставке. Людей действительно восхищало умение художника имитировать морскую пену, набегающие волны, прозрачность воды и т.п.

Через несколько месяцев Владимир Алексеевич возвратился в Сухум со своими работами и вырезками статей о своём творчестве из польских газет. Выставки в Польше были некоммерческие, а продавать что-либо за валюту было тогда запрещено. (Правда, я предполагаю, что несколько акварелей он, не афишируя это, всё-таки продал.)

Художник вернулся к прежней жизни. Ничего в ней не изменилось, только прибавилось зависти у некоторых местных художников.

Кроме живописи и графики Владимир Алексеевич делал ещё и скульптуры из древесины эвкалипта.

В начале 1990-х годов началась война между Грузией и Абхазией. Мастерская Владимира Алексеевича была разрушена, картины и скульптуры погибли. В залы Сухумского аэропорта, где экспонировались картины и скульптуры, попала бомба.

Дальнейшая судьба самого художника мне неизвестна.

От его творчества, видимо, остались только те работы, которые покупали и увозили отдыхающие на турбазе, и несколько работ в местной картинной галерее.

Если бы Владимир Алексеевич жил не на периферии, а в столичном городе, то творчество такого художника не осталось бы незамеченным. Он честно и добросовестно отвечал требованиям так называемого социалистического реализма. Только Владимира Алексеевича от многих художников-современников отличала искренность в творчестве, отсутствие амбиций.

Мы привели пример этого теперь уже никому не известного художника как дань памяти несохранившемуся, но добросовестному реалистическому творчеству. И на сегодняшний день в нашей стране существует много других талантливых художников, творчество которых или попросту пропадает, или же продолжает оставаться мало кому известным.

В то же самое время люди менее талантливые, о творческих способностях которых можно говорить только с большой натяжкой, завоёвывают всенародную популярность и славу. Мы снисходительно относимся к ложным авторитетам. Они были во все времена, правда, не в таком масштабе, как в XX веке. Жаль только, что признание одних художников делается за счёт забвения других.

В конце 1960-х годов был у меня в Москве знакомый художник. Мастерская у него находилась в полуподвале. Писал он много, упорно и добросовестно, и в основном сельские пейзажи. Тематических картин не писал.

Однажды я привёл к нему другого своего знакомого — журналиста, и попросил написать статью в какой-нибудь журнал, чтобы привлечь хоть какое-то внимание к творчеству этого художника.

Журналист с интересом отнёсся к работам. Но не нашёл в них никакой оригинальной зацепки для сюжета. В них было всё обычно. А с другой стороны, журналист не мог сказать, что вся работа художника никуда не годится. И он тогда сказал примерно так: «Вы работайте, продолжайте. Ваше искусство в конце концов будет востребовано. Кому надо, тот спустится в этот подвал с карманным фонариком и осветит, переберёт все эти стопки работ и вынесет их на всеобщее обозрение и признание». И прибавил: «Рукописи не горят!».

Работы этого художника не сгорели. В подвале прорвало какие-то трубы, и все работы залило горячей водой. Они погибли.

Утверждение писателя Михаила Булгакова, что рукописи не горят, имеет высший, божественный смысл. Имеется в виду, что Господь их узрел. Но для живущих в этом мире сгоревшие рукописи безвозвратно исчезают.

ЛИЦЕДЕЙСТВО РЕАЛИЗМА

После распада Советского Союза в некоторых зарубежных странах появился повышенный интерес к так называемому социалистическому реализму.

Это направление в нашем искусстве по своему содержанию нельзя назвать реалистическим. Это одностороннее изображение жизни, подчас желаемой, а не действительной. В этом искусстве нет ничего, кроме воспевания триумфа социалистического образа жизни, героических подвигов во время войны и т.п. Нет показа другой стороны нашей жизни, мрачной и трагической.

Но с точки зрения техники передачи изображения, картины этого направления близки к натуре.

В 1950-х годах китайский студент, учившийся в Москве в Энергетическом институте, подарил мне портрет Мао Цзэдуна, который был выткан на материи. Он был очень тщательно выткан, поистине с китайским трудолюбием. Мне он тогда очень понравился именно тонкостью работы. Затем отношения между СССР и Китаем испортились, портреты Мао Цзэдуна исчезли со страниц журналов, газет, имя его не упоминалось, или же упоминалось в негативном контексте.

И у меня к этой вышивке возникло уже другое отношение. Не то чтобы я вдруг её полюбил, но я понял определённую исключительность, уникальность вещи, находящейся у меня.

Многие иностранцы с конца восьмидесятых годов XX века стали покупать тематические произведения социалистического реализма, портреты вождей, изображения демонстраций, празднеств, картины на военную тему. Стало ясно, что это искусство уходит навсегда вместе со своим социальным строем. И искусство уходящей эпохи стало представлять уже определённую историческую ценность.

Следует отметить, что основной интерес покупателей-иностранцев был направлен на искусство до 1960-х годов, то есть на стереотипный реализм, без каких-либо исканий в области цвета или формы, которые стали появляться уже позже.

Почему же современным нашим художникам-реалистам не

продолжать работать в той же манере и в такой же тематике? Ведь спрос на такое искусство продолжается, и за него платят не такие уж плохие деньги. К сожалению, художники не могут. Не та эпоха, другая художественная среда, другая художественная политика. Вернее, нет никакой художественной политики.

В настоящее время владельцем одной из самых больших частных коллекций образцов социалистического реализма является англичанин Меттью Каллерн Боун. Эту коллекцию он демонстрирует во многих странах. Каллерн Боун издал несколько иллюстрированных книг, справочников по этой тематике.

Большой интерес у зарубежных покупателей вызывают картины примерно такого содержания: радостная колхозница стоит, опираясь на грабли, рядом розовощёкий улыбающийся тракторист, чуть поодаль — трактор, голубое небо, солнечный яркий день, жёлто-золотое поле пшеницы. Или такая картина: голубое небо, радостные, весёлые люди, дети купаются, плещутся в море, вдали плывёт белый пароход. Бывают и сюжеты о счастливой семье, которая сидит за обеденным столом.

Часто советские художники писали детей, катающихся на санках, или лыжников и т.п.

То есть изображалась идиллия, земной рай. Мир удовольствия от труда, ежеминутная радость бытия. Ну и как же такую картинку не купить и не повесить у себя дома в Лос-Анджелесе или Нью-Йорке? Ведь такое редко где увидишь в жизни, а главное — потом уже не найдёшь и не купишь.

За рубежом большинство художников работает совсем по-другому. И у честного простого обывателя в Европе, Южной Африке или в Америке вызывает невольное удивление и восхищение та рукотворность, с которой работали художники в России вплоть до 1960-х годов.

Почему мы говорим о России, а не обо всём Советском Союзе?

Прибалтика была присоединена к СССР позже, чем остальные республики. И большинство людей, занимающихся там искусством, не хотело подчиняться диктату социалистического реализма.

Хотя там и выполнялись тематические картины, но в них ощущалось тяготение к западному современному искусству.

В Закавказье и в республиках Средней Азии попросту не было реалистических традиций, а из тех художников, кто приезжал учиться в Москву или тогдашний Ленинград, профессиональных реалистов не получилось, или они просто не захотели ими стать.

В Украине и Белоруссии существовали добросовестные художники-реалисты, но их было крайне мало, буквально единицы по сравнению с Ленинградом и Москвой. Поэтому социалистический реализм — это явление чисто российское. Как сама Россия более других стран пострадала от преступного исторического «эксперимента», начавшегося в 1917 году, так более всего пострадало и её искусство, в данном случае изобразительное.

Искусство в городах России было на виду у власти, и правительство контролировало художественную жизнь.

Творчество многих художников, свободно развивавшееся в начале XX века, позже было «загнано» в рамки социалистического по содержанию и реалистического по методу искусства. Такой была судьба Пименова, Дейнеки, Кончаловского, Герасимова и многих других художников, у которых произошла «амортизация» души.

У Герасимова есть картина «Поле с воронами» 1910 года.

Это горизонтальное полотно 56 на 165 сантиметров. Нам довелось его видеть до того, как оно оказалось за рубежом. Пшеница на этой работе сделана рельефно, выпукло, а силуэты чёрных ворон «вдавлены» по отношению к полю. То есть в этой работе наблюдается не только цветное, но ещё и фактурное, физически пространственное решение. Может быть, сюжет этой картины не очень подходит к домашнему интерьеру, но эта вещь — вполне музейная.

В дальнейшем творчество Герасимова пошло по пути тематического искусства, где уже не могло быть места новаторству, экспериментам, то есть именно того, без чего невозможно становление мастера.

Но даже приверженность социалистическому реализму не могла служить для художника гарантией его благополучной карьеры. Сами художники в своей среде были интриганами редкой изощрённости, походили на пауков в банке, то есть съедали друг друга.

Художественная карьера Герасимова закончилась следующим образом. Он был президентом Академии художеств. Каждое утро швейцар в Академии бросался навстречу Герасимову, чтобы помочь тому снять калоши. Но однажды швейцар этого не сделал. Он равнодушно стоял и смотрел, как Герасимов вошёл в вестибюль. И Герасимов понял, что его сняли с должности президента.

У диктаторов любимое искусство — реализм.

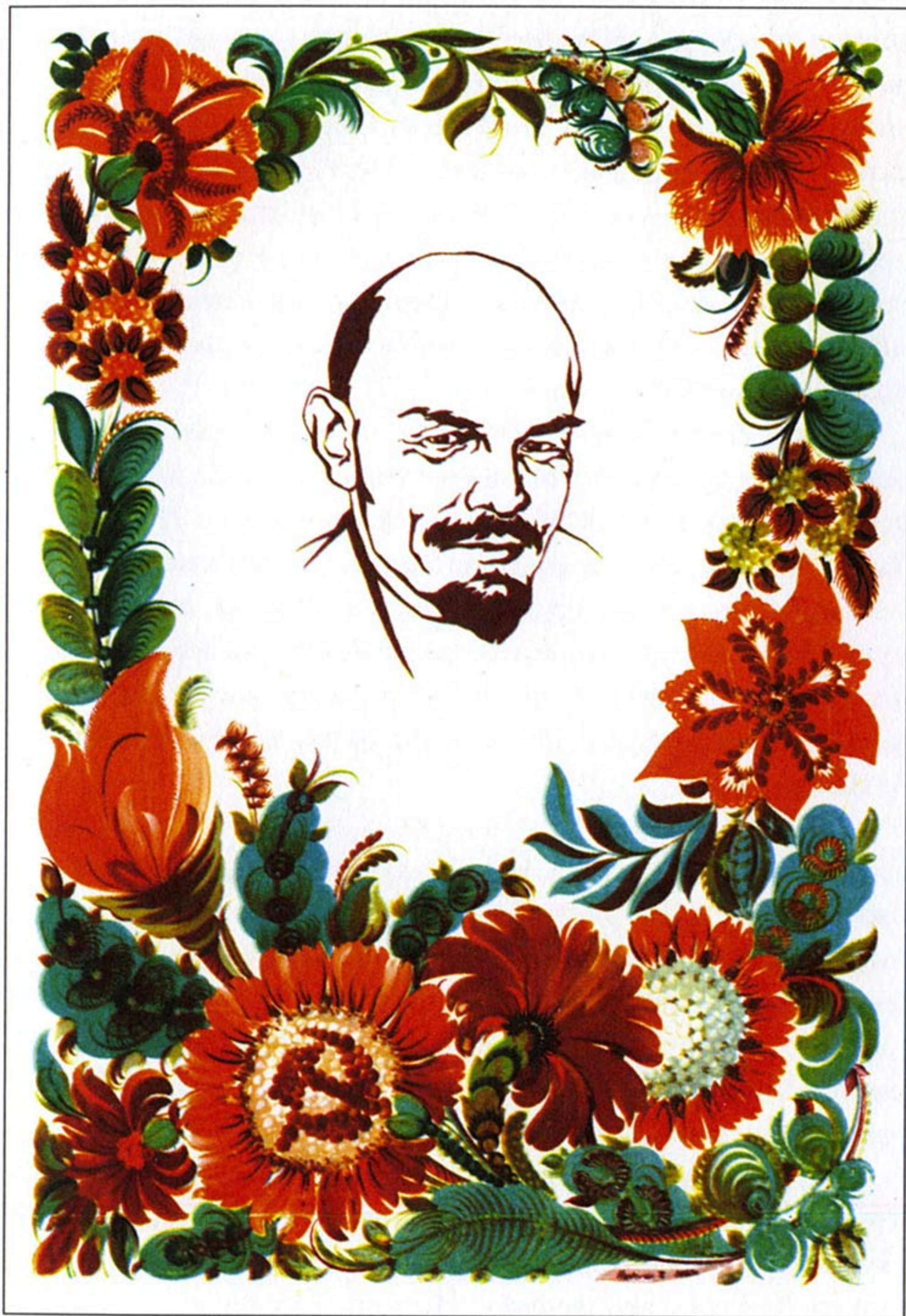
Поначалу Гитлер тоже занимался изобразительным искусством. Его акварели по художественному уровню можно сопоставить с работами студентов первого курса художественного института нашего времени. Гитлер был реалистом.

В Германии в то время в художественной жизни продолжали существовать тенденции экспрессионизма. Реалистическое искусство было уже не к месту. И для Гитлера путь в искусстве оказался попросту бесперспективен. В силу своего упрямства, а может быть, и душевной болезни Гитлер не смог трансформировать своё конкретное, примитивное восприятие природы в свободное и недогматическое.

Придя к власти, Гитлер организовал выставку под названием «Искусство вырождения». На ней были представлены работы художников формалистических направлений.

Следует отметить такую особенность. Если художники левых, формалистических направлений относятся к современной реалистической живописи с усмешкой, а в крайних своих проявлениях с иронией, то художники-реалисты в большей своей части люто ненавидят формалистические направления в искусстве.

Никакого другого искусства, кроме реализма, не воспринимал и Сталин. При создании портретов самого вождя дело до-



27. Эскиз петряковской росписи

ходило до абсурда. Помимо изображения Сталина в бронзе и на огромных холстах, его портреты стали делать на палехских шкатулках. Естественно, что портрет Сталина нельзя было сделать в декоративной и условной манере, что соответствовало традициям этого промысла. Я видел одну такую шкатулку в продаже в магазине. И выглядела она нелепо: реалистический по контурам, форме, деталям портрет, но выполненный яркими, условными красками на крышке большой прямоугольной шкатулки, покрытой лаком.

В украинском селе Петряковка народные мастера славились тем, что самобытно, декоративно расписывали стены, особенно печки. До октябрьского переворота в 1917 году это было очень большое село. В нём было пять церквей. Изделия мастеров Петряковки стали вызывать интерес далеко за её пределами. Естественно, что расписанную печку невозможно продать на вывоз. И этот народный промысел стал более разнообразным. Художники стали расписывать деревянные блюда, керамику и т.п.

Но идеология социалистического реализма затронула и этот народный промысел. Народные мастера вынуждены были изображать портреты вождей, в частности, Ленина. Но нельзя было поместить изображение вождя на печке в избе. Тем не менее эскиз такой росписи существует.

Аналогичные изображения Ленина народные мастера Петряковки стали делать на керамических вазах, хотя вообще керамика для данного промысла не характерна.

Мне довелось видеть гипсовую статую Ленина работы скульптора Алексеева в его доме в Салтыковке, под Москвой. Этот скульптор делал с Ленина наброски. Было это после покушения на Ленина и его ранения. И скульптор заметил, что одно плечо Ленин держит выше другого, что его попросту перекосило. Алексеев, следуя реальности, так и вылепил косоплечего Ленина. Но отливать статую в бронзе и тем более где-либо её устанавливать сочли нецелесообразным. Кумир должен быть без каких-либо изъянов.

Также не было реалистического портрета сухорукого, рябого Сталина или Горбачёва с родимым пятном на лбу в период их правления.

Однажды Микеланджело сделал портрет мессира Томмазо. До этого и после он никогда не писал портретов. По сведениям современников, его «ужасала мысль срисовывать живого человека, если он не обладает необычайной красотой».²⁹

В 1920-х годах Луначарский, видя, что дела в изобразительном искусстве обстоят неважно, призывал художников создавать по крайней мере «полушедевры». С этого времени и стали создаваться полушедевры реалистического искусства.

В советском изобразительном искусстве был такой период, когда художник мог получить научную степень за свою картину. По написанной им картине проходила защита диссертации. Художник объяснял, обосновывал содержание, композицию, цвет и т.п. Безусловно, что это всё могло относиться только к живописи реалистической.

Затем эту процедуру упростили. Заслуженный художник, если преподавал в высшем учебном заведении, автоматически получал звание доцента, народный художник — профессора.

Излишне говорить, что не всякий художник имеет склонность и способности к педагогической работе.

Однажды в 1980-х годах мне пришлось прийти по делу в дом к одному из самых популярных отечественных реалистических «мэтров» второй половины XX века.

Он проводил меня в свою библиотеку, вытряхнул двумя руками пепельницу, полную окурков, в окно, выходящее на улицу, возможно, на головы проходивших там людей. Художник объяснил мне, что пепельница потому такая тяжёлая, что сделана из чистого золота. Он попросил подождать, пока закончит дела с какими-то другими людьми, пришедшими к нему, и предложил мне посмотреть книги и альбомы. Я пробыл в его библиотеке примерно полчаса.

Книги действительно были по тем временам редкие. Я обратил внимание на один альбом с закладками. Это был Арнольд Бёклин — швейцарский художник.

В России, до октябрьского переворота в 1917 году, он был очень популярен своей картиной «Остров мёртвых», сделанной по мотивам кладбища на острове Сан-Микеле в Венеции. (У Бёклина более пяти вариантов работ на эту тему; наиболее удачный из них — 1880 года, Нью-Йорк, музей Метрополитен). Была издана масса репродукций этой картины, и висели они в основном у людей, относящихся к кругу читателей журнала «Нива»: аптекарей, бухгалтеров, мелких чиновников и т.п.

В Москве на кладбище Введенские горы (немецкое кладбище) на одном из надгробий даже изображена копия «Острова мёртвых».

Репродукций картин Бёклина я раньше видел очень мало, да и то в основном чёрно-белые иллюстрации. И до прихода хозяина я сосредоточил всё своё внимание на этом альбоме.

Через некоторое время состоялась очередная грандиозная по своим масштабам выставка этого «мэтра». Людей, искренне почитающих искусство, на неё пришло огромное количество,

Моё впечатление от этой выставки было такое: в золочёных рамах поместились полотна с историческими и современными персонажами в соответствующих эпохам одеждах, но построения и положения фигур, как и все композиции, были перенесены с картин Бёклина.

Современным художникам-реалистам приходится входить в искусство не через дверь, а лезть через окно, как ворам, чтобы украсть из чужого творчества что-нибудь для самих себя.

Поездка русского театрального режиссёра Станиславского по Соединённым Штатам Америки в 1920-х годах произвела фурор. Созданный им реалистический метод был откровением для американских зрителей и специалистов в области театра. У Станиславского сразу же появилось множество последователей.

К этому времени на смену немому кино уже приходило звуковое, а затем в кино появился и цвет.

Киноиндустрия США использовала метод Станиславского и Михаила Чехова как основополагающий в своей деятельности для тех студий Голливуда, которые не специализировались на мюзиклах и фантастических фильмах.

Киноискусство более всего приближено к жизни, и оно делает зрителя невольным соучастником происходящего на экране.

Раз за разом зритель привыкает к образу актёра, к чертам его лица, к типу этого человека. И в жизни у зрителя происходит дезориентация. Тот человек, который вызвал бы у него в повседневной жизни настороженность или вообще оттолкнул чертами своего лица, голосом, манерами, в образе, созданном на экране, не вызовет и тени сомнения в своей порядочности.

Не зря актёров называют лицедеями, потому что добрый играет злодея, а проходимец — добропорядочного члена общества. Таких примеров множество и в отечественном кино.

Кинематограф обладает мощной воздействующей силой. Он может создавать свои, весьма сомнительные ценности, фальсифицировать общественные, политические, исторические события, внедряя в нас точку зрения создателей фильма и их трактовку тех или иных вопросов.

Обман удаётся совершить лучше всего, если действовать естественно, реалистически, натурально.

В Индии, особенно в Мадрасе и Бомбее, кинозвезду от политического деятеля отделяет один шаг. Но политическую карьеру делают только те актёры, которые играют положительных героев. Невозможно сделать что-либо на политическом поприще актёру, амплуа которого — коррупционер или бандит. За его выдвижение не будут голосовать избиратели.

Во времена Джотто и позже в изобразительном искусстве были сюжеты, посвящённые блаженной Микелине. Она родила чёрного мальчика (негритёнка), а муж отказывался признать его своим ребёнком. Авторство одной из фресок на эту тему ранее приписывали Джотто. На ней была «изображена молодая женщина, до такой степени прекрасная, как только можно себе представить: эта женщина, чтобы снять с себя ложные обвинения в прелюбодеянии, приносит клятву, стоя в прекраснейшей позе над книгой и глядя прямо в глаза мужу, который заставляет её клясться, потому что она родила чёрного сына, которого он не хочет признать своим ребёнком. На

лице мужа написаны гнев и недоверие, но всякий, кто внимательно взглянется в неё, прочтёт на её благочестивом челе и в глазах невинность и чистоту, а также несправедливость, которую ей причиняют, заставляя клясться и незаслуженно объявляя её прелюбодейкой». ³⁰

В данном случае не имеет значения, кто именно автор данной картины, однако художник через созданные им образы убеждает зрителей в искренности слов этой женщины, что негритёнок — это и есть её дитя от мужа.

АННА КАРЕНИНА, ИЛИ У КАЖДОГО ГРИБА СВОЙ ГРИБНИК

«Напрасно век, с природой в состязанье...»

Микеланджело, сонет

Современная жизнь, её развитие сужают рамки реалистического искусства, предоставляют для него всё меньше возможностей, сюжетов и тем для изображения. Далеко не всё в нашей жизни можно изобразить средствами реализма.

Например, современный реалистический художник может изобразить лошадей, скачки. Он сделает это значительно хуже, чем предыдущие художники, по тем причинам, на которые мы указывали ранее. Но совершенно нелепым будет для реалиста попытаться изобразить «Формулу-1». Это объект для фото, кино, видео или, в крайнем случае, для другого направления в изобразительном искусстве.

Художники первой половине XX века изображали автомобили, которые существовали в их время. И сейчас можно реалистически воспроизводить на холсте или бумаге эти модели. Некоторые художники и создают такие ретроспективные изображения.

Автомобильная промышленность в эпоху её формирования выпускала такие машины, по внешнему виду которых можно было определить функциональность их различных частей. Это отдельно прикрепляемый сзади багажник, навесные крылья, не вмонтированные в корпус фары, подножка, поручни и многое другое. Эти сами по себе интересные части и дают возможность художнику «зацепиться» за них, обыграть светом и тенью, сделать полотно неоднородным за счёт разнообразия форм автомобиля.

Форма у современного автомобиля более обтекаемая по сравнению с предшествующими моделями. Безусловно, дизайн эстетичен, но унифицирован и однороден. При изображении современного автомобиля возможности художника-реалиста явно сужены.

Так же обстоит дело и с изображением пароходов. Дизайн современного теплохода сравним с белым эмалированным хо-

лодильником, положенным в белую эмалированную ванну.

На современном теплоходе ветер не может сорвать шляпу. Почти все палубы закрытые, работают кондиционеры, и чтобы почувствовать морской воздух, приходится выходить на открытую часть теплохода — верхнюю палубу, корму или на носовую часть.

Мачта на современных теплоходах, как правило, небольшая, одна, труба — декоративная. Это также неинтересный и неперспективный объект для реалистического изображения.

Правда, можно написать пароход, создав опять ретроспективное изображение, то есть сделать то, что в своё время уже сделали другие художники.

У классического парохода может быть не одна, а две, три и даже четыре трубы, из которых валит чёрный дым, прямые высокие мачты, различные подъёмники для погрузки и разгрузки, рельефные формы капитанского мостика, палуб и т.п. Парусник и колёсный пароход — это также благодатная почва для реалистической живописи.

Аналогичное сопоставление можно провести между паровозом и тепловозом. Паровозы писали многие художники. У паровоза очень выразительные формы: тендер, котёл, колёса с красными маховиками, труба с дымом или паром; сам шум паровоза эмоционально воздействует на человека. На паровозе видны и люди: машинист и кочегар.

У тепловоза или электровоза все его основные, функциональные части, кроме колёс, закрыты металлическим корпусом цилиндрической формы, как правило, зелёного или металлического цвета. Но даже если бы они и не были спрятаны, электромотор или дизель менее выразительны, чем паровой двигатель.

И поэтому создавать реалистическое изображение тепловоза также малоперспективно. Оно будет выглядеть на полотне скучно.

Романтика паровоза передана в одной из картин Клода Моне «Прибытие поезда из Нормандии. Вокзал Сен-Лазар» (1877, Художественный институт, Чикаго).

На картине Брюллова «Последний день Помпеи» (1830 — 1833, ГРМ) изображена трагедия землетрясения и извержение Везувия: огненное зарево, падающие мраморные статуи, люди, бегущие в ужасе, и т.п.

Смысл этой картины заключается в том, чтобы передать весь реальный ужас происшедшего.

Осенью 2001 года в Нью-Йорке были разрушены два высотных здания. Трагедия не менее ужасная, чем в Помпях. Но это событие не может быть удачной темой для реалистической живописи. Картину катастрофы, столкновения самолёта с высотным зданием лучше, чем какие-либо другие средства, передаёт нам видео- и киносъёмка.

Сами высотные здания состояли из бетонных, металлических и стеклянных конструкций. Попытается ли реалист передать ужас на лицах бегущих по лестничным пролётам людей, когда на них падают бетонные балки?

Это далеко не похоже на падающие мраморные статуи на улицах Помпеи. Сами Помпеи, их раскопки дают нам возможность пройти по этим местам, прочувствовать и понять, что тогда происходило.

Реалисты в своих картинах изображают традиционный строительный материал: мрамор, кирпич, известняк, дерево более привлекательны для живописца, нежели цемент и бетон.

На месте высотных башен в Нью-Йорке сегодня не осталось ничего. А была только бесформенная груда развалин. И только это останется на кино-фотодокументах, что бы потом ни построили на этом месте. Даже реалистическое написание развалин не даст неосведомлённому зрителю понять, что же здесь произошло.

На месте разрушений в Нью-Йорке был найден пострадавший американский флаг. Через несколько месяцев после трагедии он был поднят на открытии зимних Олимпийских игр в Солт-Лэйк-Сити. Затем этот флаг отправили в космос и вернули опять на землю. Символом катастрофы стал флаг. Но он не может даже частично передать сути произошедшего.

Существенно изменилось место человека в окружающей жизни, и задачи искусства в связи с этим также очень изменились.

Технический прогресс изменил и сам способ, путь ухода человека из жизни, человеческую смерть.

Ранее представления о смерти были в определённой мере зрелищны. Вспомним опять «Утро стрелецкой казни», сюжеты об «Усекновении главы Иоанна Предтечи», расстрелы у Гойи, распятие у Ге и другие.

Виселица, плаха, убийства колющими предметами — это «благодатный», если можно так выразиться, сюжет для реалистов.

В картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ) на ковёр вылит столько крови, сколько не бывает у человека. Это отмечали критики искусства XIX века. Тем более что сын Иван умер только через несколько дней после удара, нанесённого отцом. И эта картина действительно у многих людей вызывает ужас.

Смертная казнь в наше время связана с достижениями технического прогресса. В некоторых штатах США смертная казнь осуществляется путём инъекции. Каким образом этот эпизод отразит художник при помощи реалистического метода? Изобразить шприц и ужас на лице человека? Никто из зрителей не поймёт, в чём тут дело. И получается, что одна из таких важных сторон действительности, как смертная казнь, вообще ускользает из поля зрения реализма.

Изображение смертной казни посредством газа и электрического стула также бессмысленно для реалистического метода.

Напомним, что здесь мы не рассматриваем возможности передачи данных сюжетов другими направлениями изобразительного искусства.

Во время Первой мировой войны было создано музыкальное произведение, которое называлось «Гибель подводной лодки».

Музыка — это далеко не реалистический, а скорее отвлечённый, абстрактный вид искусства, потому можно говорить только об эмоциональном состоянии, которое вызывает данное произведение.

В художественной литературе существуют описания гибели подводной лодки. Но нам не известно, чтобы кто-то из художников-реалистов посягнул на эту тему или удачно её отобразил. Встречаются, правда, сами изображения подводной лодки на некоторых надгробиях и памятниках.

Даже в тех случаях, когда современные художники-реалисты обращаются к теме казни, они вынуждены писать сцены из исторической жизни. Или же им придётся отыскивать место на земном шаре, где ещё сохранилась публичная казнь через повешение.

В настоящее время существуют такие сюжеты, объекты действительности, которые неподвластны реалистическому изображению. И чем дальше идёт история развития человечества, тем более сужается круг возможностей реалистического искусства.

Для художника-реалиста остаётся возможность делать зарисовки с судебных процессов в тех случаях, где фото- и видеосъёмка не разрешена; заказные портреты, где для заказчика важна сама рукотворность работы, небольшие по размеру пейзажи, изображения любимых животных, то есть традиционные «объекты».

Для реалиста остаётся ещё создание кладбищенских скульптур. Это «золотая жила» для современных скульпторов. Мы не будем останавливаться на вкусах заказчиков и самих исполнителей этих памятников.

Да и сам читатель найдёт немало примеров из современной жизни, которые доступны и недоступны нынешним приверженцам реалистической школы.

Одна из причин предельного ограничения круга сюжетов реалистического искусства объясняется его вытеснением средствами массовой информации, в первую очередь телевидением.

Современная архитектура, хайтек, или архитектура конструктивизма не может быть удачно изображена методами реалистической живописи, так как строения, характерные для

данной архитектуры, по своему замыслу являются антиподом реальности.

Для реалистического написания натюрморта более подойдёт медный самовар, чем никелированный электрический чайник.

Ещё одна из особенностей того, что деятельность художников-реалистов современности является не такой всеобъемлющей, как ранее, заключается в следующем: с начала 1990-х годов наше государство перестало контролировать и целенаправленно закупать преимущественно реалистические произведения изобразительного искусства. Появились частные потребители искусства, которым не нужны картины героизма и иных общенародных «тем», а предпочтительнее радующие глаз и украшающие приватный интерьер «малые» жанры: портрет, пейзаж, натюрморт и т.п.

В одной из экранизаций романа Льва Толстого «Анна Каренина» (с Гретой Гарбо) героиня погибает, бросаясь под паровоз.

В самом романе Льва Толстого героиня бросается под колёса второго вагона поезда.

Но в данном случае кинематограф по-своему прав. Для «языка» кино второй вагон поезда по зрелищности не сравним с паровозом. Одно дело, когда паровоз с клубами чёрного дыма мчится на героиню, и совсем другое — проезжающие мимо вагоны, под которыми совсем не зрелищно будут выглядеть колёса, рельсы и героиня. Если документально следовать произведению Толстого, тогда в этом эпизоде на экране будет присутствовать меньше динамики и драматизма, визуального эффекта.

В фильме режиссёра Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин» (1925) команде на корабле предлагают настолько испорченную еду, что в ней ползают черви.

В действительности этого не было. На эскадренном броненосце «Князь Потёмкин Таврический» матросов кормили солониной, в которой черви развестись не могли. Но режиссёр нашёл наиболее воздействующий на зрителя способ передать вид непригодной для употребления еды.

Нельзя сравнивать литературный, исторический первоисточник с его экранизацией с точки зрения документальной достоверности. В таких случаях мы имеем дело с киноверсией, совершенно другим видом искусства, который существует и развивается по иным законам, нежели художественная литература.

В 1948 году композитор Сергей Прокофьев написал оперу «Повесть о настоящем человеке». В ней используется сюжет о лётчике, потерявшем ноги. Но Прокофьев написал именно оперу, а не балет. Для балета данное содержание, физические особенности главного действующего лица были бы неподходящими. (Это в наше время разгула «чёрного» юмора могут использовать для балетов подобные сюжеты.)

Однажды я находился у Ростральных колонн в Санкт-Петербурге во время очередного наводнения. В этом месте на спуске к воде на парапете стоит огромный цельный гранитный шар. В тот момент вода уже настолько поднялась, что покрыла парапет, и создалось впечатление, будто шар стоит на воде. Уровень воды был как раз в той точке, где низ шара примыкал к парапету. Моё внимание привлекли несколько фотографов, которые сутились около шара. Один из них даже вошёл в воду, чтобы найти более выгодный ракурс. Фотографы стремились не только документально снять наводнение, их увлекала сама необычность эпизода, когда создаётся впечатление, что огромная гранитная глыба плывёт по воде на фоне Петропавловской крепости. Фотографы фиксировали тот момент, когда вода достигла верха парапета и ещё не стала закрывать основание шара. Я подумал, что живописцу-реалисту здесь делать нечего: хотя явление интересное, но оно принадлежит фотографии.

Джорджо Вазари свидетельствует, что Тициан для герцога Альфонсо Феррарского выполнял работу по его заказу, и описывает один из фрагментов картины: «Но особенно среди других хорош один из амуров, который мочится в реку и отражается в воде...».³¹ Эта картина Тициана вызывала у зрителей особый интерес благодаря именно этому амурю.

Тема «мочащихся» в литературе и в искусстве встречается с древнейших времён. В Ветхом Завете о мочащихся у стены говорится неоднократно (Первая Книга Царств 25:22, 25:34, Третья Книга Царств 14:10, 16:1, 21:21, Четвертая Книга Царств 9:8) Эта же тема встречается в фотографии и кинематографе.

Не так давно около моего дома стали возводить высотное здание. Из окон квартиры я однажды увидел, как человек, работающий на подъёмном кране, мочится вниз. Я понял эту его необходимость, так как до земли ему спускаться было более ста метров (а после — подниматься). Я против какого-либо изображения мочащихся людей, но данный эпизод если и подходит для воспроизведения, то для фотографии, а не для реалистической живописи. А времена амуров для современных художников уже безвозвратно ушли.

Наше существование связано со временем, протекает во времени. Литература, музыка — временные искусства. Литература изображает события определённых более или менее длительных промежутков, отрезков времени. И требуется время, чтобы ознакомиться с литературным произведением.

Литературное произведение соотносится с нашей жизнью, события которой тоже протекают во времени.

Также обстоит дело и с музыкой. Для её восприятия требуется прослушивание, то есть время. Ознакомление с оперой, балетом, театральной пьесой также связано со временем. Необходима определённая длительность времени, чтобы получить представление о сценическом произведении.

Проведение спортивных соревнований, таких, как футбол, хоккей, теннис, гольф, бег и .т.п., связано со временем, с действием в течение времени. Сам результат, информация об итогах соревнований является недостаточной, неполноценной и не удовлетворяет болельщика, если он не видел сам ход спортивных действий, которые привели к итогу соревнований. Любителю футбола нужно два часа сидеть и «болеть» за свою команду, а не только ограничиться конечной, мгновенной информацией об итоге матча.

Наше восприятие фотографии мгновенное, одномоментное. Естественным продолжением фотографии стал кинематограф. Он не отверг и не уничтожил фотографию. Но технические новшества и усовершенствования создали новый вид искусства. Кинематограф более, чем реалистический театр, более других видов искусства создаёт иллюзию реальной жизни. Это связано и с изображением на экране и с движением его в течение определённого времени. Поэтому кино привлекает массы людей больше, нежели другие виды искусства. Кинематограф более всего соотносится с реальностью.

Первым определением кино было: кинематограф — это аппарат для воссоздания жизни.

Живопись, скульптура и кинематограф, в отличие от литературы, — зрелищные искусства. Окружающая жизнь, создаваемая средствами живописной иллюзии, то есть реалистическими картинами, ни в какое сравнение не идёт с иллюзией жизни, воссозданной техническими средствами, то есть кинематографом.

Итальянский кинорежиссёр Микеланджело Антониони снимал фильмы, где минута действия героев на экране соответствовала минуте реальных действий человека в жизни. Эти же приёмы встречались и у советских кинорежиссёров.

В 1920 — 1930-е годы существовал абстрактный кинематограф (фильмы режиссёров Викинга Эггелинга «Симфонии», Ханса Рихтера «Ритмы», Вальтера Рутмана «Опусы», Николая Воинова «Прелюд Рахманинова» и другие). Это было любопытное явление. Но кинематограф вторгся тогда в чужую область и просуществовал там недолго.

Так и сегодня реалистическое изобразительное искусство вторгается в сферу, успешно освоенную фотографией и кино.

Нас интересует вопрос, насколько современный художник-реалист может приблизиться к достоверной передаче на холсте окружающей жизни, могут ли эти попытки увенчаться успехом?

Из истории возникновения изобразительного искусства мы помним, что оно первоначально появилось у древних народов как знак, указатель, ориентир и т.п., то есть, если можно так выразиться, для краткосрочного использования.

Чтобы получить представление о картине, человеку достаточно краткого мгновения, короткого промежутка времени. Полотно не будет изменяться, на нём не будет прибавляться ничего нового в течение минуты, дня и т.д.

Например, это может быть зафиксированное на холсте изображение заката на море. Но если смотреть на реальную природу, на так называемую живую натуру, на закат на море, то он будет постоянно изменяться. Облака будут принимать другую окраску, изменится цвет морской воды, не говоря уже о том, что волны будут находиться в постоянном движении. В течение вечера реальный морской пейзаж не будет оставаться статичным, постоянным, неизменяемым. Происходит изменение пейзажа в зависимости от времени.

Современный кинематограф и цифровые технологии могут почти достоверно передать этот изменяемый во времени пейзаж.

Но вернёмся к изобразительному искусству. Нам могут возразить, что картину недостаточно раз увидеть, увидеть кратковременно; её нужно рассматривать часами, и тогда в ней постоянно открывается для зрителя новое.

Или если взять, к примеру, библейскую или историческую картину. На ней может быть много «действующих» лиц. Зрителю может быть не понятно, кто они и в чём заключается сюжет.

Но если нас взволновало, не оставило равнодушным какое-либо музыкальное произведение или какой-нибудь отрывок в концерте, симфонии и т.п., то мы можем проконсультироваться со специалистом в области музыки. И специалист объяснит, какие музыкальные инструменты участвуют в исполнении, тональность произведения, модуляции и т.п.

Специалист может дать разъяснения, но на наше эстетическое, чувственное отношение к этому произведению он не повлияет.

Да, картину можно рассматривать часами. Неспроста существует выражение, что на картине «отдыхает» глаз.

На картине, в знакомом пейзаже, можно вдруг увидеть «новую» веточку на дереве или «новое» облачко. Хотя на эту картину мы уже смотрели ранее неоднократно и этого не замечали.

Но так с нами бывает не только в искусстве, но и в жизни. На своих бытовых вещах, долгое время находящихся у нас в доме, мы обнаруживаем иногда что-то ранее не увиденное.

В художественной литературе тоже встречаются такие ситуации. Я, например, перечитывая «Анну Каренину», неожиданно обнаружил, что у Вронского были «отпущенные до половины ушей волосы, зачёсанные назад и закрывающие его лысину».³² Чего-чего, а лысины у Вронского я никак не предполагал, скорее — у Каренина.

В изобразительном искусстве делались попытки для последовательного рассматривания живописного произведения во времени. Это представлено, частности, в искусстве Китая и Японии, где на длинных горизонтальных свитках в хронологической последовательности изображены события из жизни людей.

Импрессионисты, в частности, Клод Моне, поняли, что изображение на картине определённого пейзажа в конкретное время суток не может выразить всего его величия и красоты. И Моне пишет серию картин с видами собора в Руане в различное время дня.

Пейзаж в природе значительно изменяется в зависимости от времени суток. Нельзя сказать, когда он лучше: утром, днём или вечером.

Натюрморт, в отличие от пейзажа, составляется самим художником. Постановка натюрморта предполагает оптимальное, фиксированное освещение и пишется художником в строго определённое время дня.

При написании натюрморта художник-реалист может в большей степени, чем при изображении пейзажа, претендовать на схожесть с натурой. При создании натюрморта художник более всего близок к объективной передаче свойств изображаемых предметов.

Реалистический натюрморт в определённой степени можно назвать «слепком» с действительности, чего нельзя сказать о пейзаже или портрете.

ЧЕМОДАН БЕЗ РУЧКИ

На некоторых картинах художников Возрождения присутствуют сюжеты, выполненные с большим художественным мастерством, которые оригинальностью замысла вынуждали публику обращать на них особенное внимание. Это была своеобразная, так сказать, приманка для зрителя.

На одной из несохранившихся работ Джотто, по словам Вазари, изображена «особенно замечательно фигура одного моряка, который разговаривает с другими и, приложив руку к лицу, плюёт в море. Несомненно, среди картин, написанных Джотто, эта может считаться одной из лучших, потому что при наличии большого числа фигур нет ни одной, которая была бы сделана без достаточного мастерства и не была бы дана в своеобразном положении».³³

За эту картину художник был щедро вознаграждён заказчиком.

По свидетельству Вазари, на одной из картин Джотто изобразил зловоние, которое исходит от покрытого язвами больного. Джотто передаёт реакцию на запах людей, стоявших рядом с больным. Окружающие больного женщины делают гримасы отвращения, но сохраняют при этом самые очаровательные выражения лиц.

Может ли кто-нибудь из современных художников-реалистов попытаться передать с такой виртуозностью человеческую мимику?!

Паоло Уччелло в своей фреске «Потоп» изобразил труп человека, у которого ворон выклёвывает глаза, а также утонувшего младенца, у которого тело разбухло, как мехи. Ужас от потопы художник передаёт посредством тщательно выписанных конкретных образов.

В Государственном Эрмитаже находится античное блюдо, на котором изображены стоящий мальчик и взрослый человек, склонивший к нему голову. Рука мальчика протянута ко рту человека. По мнению искусствоведов, в частности, директора Эрмитажа Михаила Пиотровского, этот сюжет означает, что мальчик вызывает рвоту у человека.

Можно привести ещё множество подобных примеров из истории изобразительного искусства.

Но особенно завлекающий публику пласт в изобразительном искусстве — это обнажённая натура.

Широкая известность к Ренуару пришла после того, как он создал «Больших купальщиц», хотя он и ранее писал удачные картины.

Сам Ренуар высказывал удивление по поводу того, что только после «Больших купальщиц» к нему пришло признание.

Дело, видимо, тут в том, что такого большого количества обнажённых тел, и притом так виртуозно и тонко написанных, не было ни у кого из современников Ренуара, кроме Энгра, в частности, в картине «Турецкая баня» (1862, Лувр, Париж).

У многих людей имя художника Гойи ассоциируется с его картиной «Маха обнажённая», хотя это далеко не лучшая из его работ. И сама поза махи, изображённая Гойей, повторяет написанные до него обнажённые тела. Картина «Маха одетая» не вызывает столько пересудов и толков.

Многие японские художники прошлых времён достигли признания своего творчества лишь после того, как у публики возникал интерес к сериям их работ из жизни куртизанок. Это были погрудные портреты красавиц, жанровые сцены из жизни куртизанок, изображения девушек в кварталах развлечений и во внутренних покоях.

Именно этой темой вошли в историю японского искусства такие художники, как Сюнсё Кацукава, Киёнага Торин, Утамаро Китагава, Хокусай Кацусика, Кейсай Эйсэн и многие другие. В Японии этот жанр получил название бидзинга.

В Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве, в зарубежных музеях, где представлена западноевропейская живопись, встречается значительное количество обнажённых женских тел.

Нужно отметить, что русские художники не старались привлечь внимание к своему творчеству таким образом.

Русское искусство в этом смысле более целомудренно. В нём не было традиции изображения обнажённой женской натуры. И совершенно не понятно, почему современные представители реалистической школы, считая себя преемниками художников-передвижников, пытаются обязательно писать ню.

До советской власти в экспозиции Третьяковской галереи картины «Вирсавия» Брюллова (кстати, незаконченная), «Туалет Дианы» Венецианова и «Танец среди мечей» Семирадского были едва ли не единственными, где изображена обнажённая женская фигура.

В традиционном русском искусстве по пальцам можно пересчитать тех художников, кто писал маслом обнажённую женскую натуру (мы не имеем в виду графику). Это К. Маковский («Русалки», 1879, ГРМ), Ф. Бронников («Римские бани», 1858, Пермская картинная галерея), Т. Нефф («Три девушки в гроте», 1959, ГРМ), А. Беллоли («Купальщицы», 1871, частное собрание, Москва), М. Сухаровский, подданный Австрии, А. Иванов, Г. Семирадский, поляк, работавший в России, В. Серов, Б. Кустодиев.

Крамской написал картину «Русалки» (1871, ГТГ), но они у него, в отличие от картины Маковского, изображены одетыми.

Картина Маковского вызвала неоднозначную реакцию в русском обществе.

Репин в картине «Садко» (1876, ГРМ) изобразил русалку, но в полуобнажённом виде.

В собрании Русского музея есть очень внушительная по размерам картина Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевсине», написанная в 1889 году. Изображена обнажённая греческая гетера Фрина, выходящая из храма к ликующей толпе. Судя по всему, художник более всего работал над самой обнажённой фигурой, поэтому в остальных частях картины существует множество недостатков. Мы перечислим те, которые заметили, а их в действительности может быть намного больше.

Слева от фигуры Фрины плещется море. Удивляет полная беспомощность художника при написании воды. С позиции

реалистического изображения в ней нет ни прозрачности, ни глубины, ни чистоты. Грубой белой краской сделано подобие пены на гребнях маленьких волн. Сам цвет моря, с точки зрения колорита, иначе как грязноватым назвать нельзя. Изображение моря, воды такого художественного уровня встречается у живописцев-любителей в наше время.

Карлу Брюллову не всегда удавалось в картинах изображение воды. Так, например, в картине «Портрет автора и баронессы Е.Н. Меллер-Закомельской с девочкой в лодке» (1830, ГРМ) вода сделана посредством сильно разбавленной масляной краски. Кое-какие переливы цвета в воде художнику удалось изобразить, но сам цвет воды состоит из грязных оттенков. То есть в жидко разбавленной краске смешались нежелательные цвета. Изображённый на картине на заднем плане изгиб речки более напоминает грунтовую дорогу, нежели воду.

На переднем плане картины Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевсине» изображены грязные серые округлости, которые, по-видимому, должны были бы обозначать каменные плиты на земле. У художника они получились довольно рыхлыми и больше похожи на круглые буханки хлеба.

Слева на картине на переднем плане изображена фигура склонившегося человека в красной шапочке. Семирадский здесь совершенно запутался в академических пропорциях. В частности, руки написаны непропорционально туловищу. Если этого человека поставить на ноги, то кисть правой руки у него опустится ниже колена. И тогда, художник, явно видя этот недостаток, решил замаскировать его: он набросил на руку человеку длинное спускающееся одеяние. И действительно, нелепость пропорций уже не так стала бросаться в глаза.

В левой части картины на колонне прикреплены венки и гирлянды из разных цветов. На оригинале особенно ясно видно, что они написаны абсолютно неестественными, аляповатыми и резкими тонами. Создаётся полное впечатление, что эти цветы были вырезаны из бумаги и опущены в баночки с разными



28. Генрих Семирадский. Фрина на празднике Посейдона в Элевсине

красками, а затем высушены и прикреплены к венкам, так как очень напоминают те искусственные, которые мы встречаем на кладбищах.

У нас, правда, возникло сомнение: может быть, жители города Элевсина делали для своих праздников искусственные цветы? И Семирадский действительно решил передать именно это? Тогда, на наш взгляд, изображение этих цветов будет самым удачным реалистичным моментом на всей картине.

Не всё ладилось с живописью и в других работах этого художника «ненасытной алчности»³⁴, по словам Чистякова.

О Семирадском также пишет художник Савинский: «Картина «Погребение князя» неважно деланная, но он не чувствует, должно быть. Его в старину совсем не вводит, он объясняет, что приходится писать не на масле, и посему колера изменяются. Я вспомнил плафон Гверчино, — отчего у него колера не изменились, а тоже писано не маслом, — видно, не в масле дело».³⁵

В традиционном русском изобразительном искусстве существуют учебные работы обнажённой натуры и определённое количество графики, где присутствует обнажённое женское тело.

В западноевропейском изобразительном искусстве отведено значительно больше места и внимания обнажённому женскому телу, нежели в русском искусстве XIX века.

И это традиция не только русской живописи, но и литературы. В ней нет натурально-эротических описаний, какие присутствуют в западноевропейской литературе. Выдающийся русский писатель Набоков мог позволить себе написать «Лолиту», только проживая за границей длительное время.

В 1886 году Чехов опубликовал юмористический рассказ «Произведение искусства». В нём описывается случай, когда торговец антиквариатом в благодарность за лечение подарил доктору бронзовый канделябр, изображающий две женские фигуры в костюме Евы. Только у этого канделябра не было пары. Доктор посчитал вещь крайне неприличной и подарил её адвокату. Адвокату не только перед клиентами, а даже перед прислугой совестно было держать такую вещь в доме. Он подарил её актёру. И актёру неприлично было держать её у себя, он продал её антиквару. Антиквар обрадовался и подарил канделябр опять доктору, как недостающий к паре.

Этот рассказ свидетельствует об определённых этических понятиях, существовавших в то время в русском обществе в отличие от западноевропейского.

Многие русские художники XIX века избрали для себя другой путь — воспевание страданий.

Эту тему поэтизировал Некрасов. После бедной своей юности он жил в такой роскоши, в какой не жил никто из русских писателей, его современников.

Справедливо отметить, что в картине Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге» (1874, ГТГ) нет изображения такого ужаса и людских лишений, как в поэме Некрасова «Железная дорога». Может быть, это потому, что ремонтные работы — это одно, а строительство дороги — совсем другое?

Многие русские художники XIX века делали картины описательного характера, «литературщину», где на первый план выступали повествовательные, а не цветовые и композиционные качества. В этих картинах нарушено равновесие, баланс между самым предметным изображением и его красочным «наполнением» в ущерб второму.

В экспозиции Третьяковской галереи висят и некоторые просто недописанные работы. Например, «Приезд институтки к слепому отцу» (конец 1860-х годов) Перова. Сама сцена страдания передана художником с особой тщательностью, но значительная левая часть работы просто не закончена, не дописана. Там обозначены только контуры предметов.

У Перова есть большие полотна, где с нескрываемым сочувствием переданы лишения в жизни людей. Это, например, «Тройка» («Ученики и мастера везут воду», 1866, ГТГ), «Проводы покойника» (1865, ГТГ), «Старики-родители на могиле сына» (1874, ГТГ) и другие. Эта же тема отражена в творчестве В. Маковского («Ночлежный дом», 1889, ГРМ), В. Максимова («Слепой хозяин», 1884, ГРМ), К. Лемоха («Без кормильца», 1898, ГРМ), Ф. Журавлёва («Дети-нищие», 1870, ГРМ), Богданова-Бельского («У дверей школы», 1897, ГРМ) и многих других художников. Журавлёв так увлёкся написанием выражения страдания на лицах детей, что голову девочки, протягивающей руку для милостыни, сделал гораздо большей по размеру, чем голову взрослого человека, к которому обращается девочка.

В драматургии существует мнение, что зрителя гораздо легче заставить плакать, чем смеяться.

Литературные произведения с грустным концом воздействуют на читателя более, нежели счастливо заканчивающееся повествование.

В изобразительном искусстве этот приём также используется, чтобы привлечь внимание зрителя.

В этом контексте уместно сказать о творчестве В. Верещагина. Чистяков так выразился об этом художнике в письме П.М. Третьякову:

«Жаль, что этот человек не высокоразвит и топчет высочайший дар Бога — живопись в грязи.../ему/... не малевать что-то грязное, пошлое и кое-как, на скорую руку вдобавок. На это есть карандаш, тушь, фотография».³⁶

Нет необходимости подробно останавливаться на творчест-

ве Верещагина. Читателю знакомы его горы черепов, мёртвых тел. По мнению художника, это должно было произвести впечатление на зрителя.

У Верещагина есть картина «В Иерусалиме. Царские гробницы» (1884 — 1885, ГРМ), написанная в очень своеобразной манере. Основное пространство в картине занимает изображение старых облупленных стен. Художником удачно передана иллюзия старого кирпича, различных выщерблин на стенах. Много в этой картине сделано художником не при помощи кисти, а мастихином. Например, земля. Так художнику было легче передать случайные сочетания цветов в природе. Затем Верещагин, по нашему убеждению, положил свою картину горизонтально, то есть убрал с мольберта, и стал набрызгивать капли краски на изображение кирпичных стен. С левой стороны картины капли краски удачно легли на красноватую поверхность стены. Получилась полная иллюзия старины. А с левой стороны капли краски носят грязный оттенок и это выглядит явно не удачно. В этой же картине есть небольшие изображения людей, выполненные тёмным цветом и непосредственно кистью. И эти две манеры письма: одна стихийная, состоящая из случайных совпадений красок, а другая рукотворная, выполненная кистью, — плохо совмещаются в одной работе. С точки зрения художественной теории и практики, это вполне допустимо, но с точки зрения единого стиля, единой художественной реалистической манеры в данном случае это оказалось неприемлемым. Верещагин, видимо, чувствовал определённую перспективу таких случайных изысканий в области цвета для передачи иллюзии действительности в картине. Но это в его творчестве не получило дальнейшего развития.

Чистякову были видны недочёты отечественной реалистической школы. Вынужденный преподавать по академическим канонам, Чистяков чувствовал их определённую фальшь.

Реалистическая живопись России XX века основывается на традициях художников-передвижников. Даже такой художник, как Репин, который прожил до 1930 года, за последние

десятилетия своего творчества не создал ничего выдающегося. Достижения эпохи Возрождения, технология живописных материалов, культура осмысления и преобразования натуры лишь в малой степени знакомы современным художникам-реалистам и используются ими далеко не в полной мере.

Опыт и традиции реалистического искусства прошлых эпох растворяются в творчестве современных художников-реалистов, как ложка мёда в бочке дёгтя.

У Клода Моне есть картина «Маки в окрестностях Живерни» (1885, Музей изящных искусств, Бостон). Стоимость работы такова, что за эту сумму можно приобрести несколько таких маковых полей. Даже при условии, что цена самого мака будет переведена в выработанный из него опий.

У Густава Курбе есть небольшая работа «Хижина в горах». За стоимость этой работы можно приобрести несколько аналогичных домов.

Современному художнику-реалисту остаётся только писать натюрморты с цветами или фруктами. Стоимость натюрморта будет выше, чем цена живых цветов. Современная реалистическая живопись — это, к сожалению, даже не отражение натуры, а её «обеднение». И многие художники и зрители этого так и не понимают. Реализм в нашей художественной жизни — это как чемодан без ручки. И тащить неудобно и бросить жалко.

Если даже выдающиеся художники Возрождения не всегда правильно использовали технику живописи, допускали логические несоответствия в содержании, ошибались в написании пропорций, в частности, человеческих фигур, то чего сегодня можно ожидать от творчества новоиспечённых, лжеобращённых художников-реалистов?

«Если бы вы были слепы, не имели бы греха. Ныне же вы говорите: «Мы видим». Грех ваш на вас пребывает».³⁷

ПОСЛЕСЛОВИЕ. О ВРЕДОНОСНОСТИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

О физиологических трудностях человека при ознакомлении с произведениями изобразительного искусства пишет русский писатель, публицист и философ Розанов: «Осмотр всякой галереи есть вещь физически трудная. Боль в спине, отекающие ноги, чрезвычайная пестрота впечатлений и их невольная краткость — все это делает вас через 3 — 4 часа ходьбы и стояния почти больным. Посредственные произведения (среди которых, однако, могут попасться исключительно вам интересные) отнимают время и притупляют вкус раньше, чем вы доберетесь до сокровищ».³⁸

Говоря о вредоносности картин, оговоримся сразу, что это относится к живописи, выполненной маслом.

Живопись, выполненная масляными красками, состоит из различных химических элементов, многие из которых не безвредны и даже опасны для человеческого организма. Так, например, в состав некоторых красок входит ртуть, свинец. Краски сами по себе и смешиваясь между собой вызывают химические реакции, которые ещё более усиливаются под воздействием света и воздуха. Это бесспорный факт. Самым простым его подтверждением является то, что картины со временем изменяются в цвете. И если это так, то это является проявлением происходящих в них химических процессов. И в картинах это происходит постоянно.

В некоторых живописных произведениях используются «невысыхающие»³⁹ масла, такие, как касторовое, миндальное, кокосовое и некоторые другие.

Во многих дворцах, некоторые из которых ныне являются музеями, осуществлялась так называемая шпалерная развеска картин. То есть картины помещались на стенах вплотную друг к другу, так, что закрывали своей поверхностью почти всё пространство стен.

Бывает так, что если мы находимся в музее 2 — 3 часа, то можем почувствовать головную боль. Это мы относим к своему

переутомлению, в частности, от непрерывной и напряжённой работы нашего зрения.

Но если мы ходим по лесу в течение 4 — 5 часов и собираем грибы, то вряд ли ощутим головную боль. Хотя наше зрение в данном случае не менее сосредоточено и напряжено, чем в музее. Отыскивать грибы среди близких им по цвету листьев или в траве, постоянно озираясь по сторонам, чтобы не пропустить гриб, — это требует значительной и постоянной концентрации зрения.

Масляные краски не используют для отделки жилья. Их применяют для производственных помещений, подъездов домов, коридоров и т.п. С поверхности масляной краски легче удалять, смывать попавшую на неё грязь, нежели с известковой штукатурки или темперной краски.

Не красят жилые помещения также латексными красками. Они, как и масляные, не пропускают воздух.

При покраске масляной краской стены штукатурка «не дышит». Поэтому в жилых помещениях ранее использовалась краска на основе извести. В настоящее время используется краска на основе гипса, водной эмульсии, клея.

Поэтому находиться в помещении, сплошь завешаном масляной живописью, да ещё в которой происходят постоянно химические реакции, для человеческого организма, на наш взгляд, небезвредно.

К художнику, пишущего масляными красками на холсте, предъявляется следующее технологическое требование: нужно, чтобы с обратной, внутренней стороны картины холст «дышал». Он должен быть чистым, на него не должна проступать, просачиваться краска с лицевой стороны картины.

Это нужно для большей физической сохранности произведения, чтобы холст со временем не слишком деформировался и т.п. Но со временем красочный слой всё-таки проступает на обратную сторону большинства картин. Таким образом, мы встречаемся здесь с явлением, когда на одной картине существуют уже две вредоносные поверхности.

Многие царствующие особы, которые ранее обитали во дворцах, чахли, слабели и умирали от непонятных болезней. Иногда их смерти объясняли отравлением недоброжелателями или же другими не вполне ясными причинами.

Как мы уже отмечали, продолжительное нахождение среди полотен, написанных маслом, никак не может положительно сказаться на здоровье человека, и, вполне возможно, что многие смерти обитателей дворцов были вызваны этим фактором.

В составе одной из ярких красных красок — киновари — используется ртуть. Если обратить внимание на картины, развешанные на стенах музеев, то в них мы обнаружим много пространства, записанного красной краской. Чаще всего это изображение яркого одеяния людей. Но, как мы уже указывали, химические процессы, протекающие в слоях масляной краски, продолжаются непрерывно.

Если обратить внимание на служителей музеев, в которых в значительной мере представлена масляная живопись, то, к нашему глубокому сожалению, можно заметить, что выглядят многие из них усталыми и бледными.

Часто художники злоупотребляют алкоголем. Мы видим этому одну из причин: художник работает с вредными материалами. Руки у художника часто и по профессиональной необходимости испачканы краской, которая попадает через кожу в организм. Художник вдыхает во время работы различные испарения от вредных для организма лаков, сиккативов, синтетических скипидаров и т.п.

Длительное время художник проводит в мастерской, где находится определённое количество ещё невысохших картин, от которых распространяется запах. Некоторые работы, выполненные маслом, высыхают (вернее, затвердевает их поверхность) в течение двух лет. И художник поневоле становится токсикоманом и привыкает к такому состоянию.

Со стороны можно иногда наблюдать, с каким эмоциональным подъёмом работает художник. Это называют вдох-

новением. Но на самом деле это в определённой степени наркотическое опьянение, вызываемое у художника его производственными материалами. Появляется зависимость от такого состояния, и, как следствие, она приводит к злоупотреблению алкоголем.

В традиционных росписях христианских храмов использовалась темпера, в частности яичная. Стены в данном случае «дышали», и складывалась благоприятная и в физическом смысле атмосфера для находящихся там людей. В последние два столетия в некоторых случаях прибегают к росписи храмов масляными красками. В наши дни в храмах используют не только традиционные восковые свечи, но и стеариновые и парафиновые. Последние дают копоть, которая оседает на стенах и сводах храма. И эту копоть легче стирать, смывать с масляной поверхности, нежели с поверхности, покрытой темперой.

В Библии подробно описаны художественные материалы и технологии, которые использовались при строительстве храма Соломона. Там вредоносные материалы не применялись. Не было также вредоносных для человека материалов при сооружении библейских скиний.

Однажды Леонардо да Винчи для украшения одного из торжеств решил выставить амура. Для этого он взял маленького обнажённого мальчика и для большей достоверности покрыл всё его тело краской золотого цвета. Мальчик стоял в определённой позе в течение празднества. Но после этого мальчик умер. То есть сам состав краски оказался вредным для его организма.

Человеческий организм дышит не только через лёгкие, но и через кожу. Когда происходят сильные, значительные по площади ожоги кожи, то человек погибает. Погибает вследствие того, что кожа перестаёт дышать. Однако без нормального функционирования кожного покрова человек может ещё существовать определённое время. Так, например, бывали случаи, когда люди находились в воде более суток и

оставались живы. То есть в этот период их организм не дышал через кожу. Так что в данном примере с мальчиком Леонардо да Винчи можно исключить причину смерти от того, что кожа не дышала. Данная смерть наступила от вредоносной краски.

В начале XXI века в Спасо-Андрониковом монастыре в Москве были предприняты попытки отыскать мощи св. Андрея (Рублёва). Были найдены кости, по которым достоверно невозможно было установить их принадлежность св. Андрею. Однако было установлено, что они принадлежат иконописцу, художнику. Об этом свидетельствовал анализ, который выявил наличие в костных тканях такого элемента, как свинец, и некоторых других. Этот пример ещё раз свидетельствует о том, что краски через кожу человека проникают в организм, частично не выводятся, оседают в нём.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Василий Суриков. Покорение Сибири Ермаком, 1895, ГРМ, фрагмент
2. Василий Поленов. Христос и грешница, 1888, ГРМ
3. Анри Матисс. Красные рыбы, 1911, ГМИИ
4. Анри Матисс. Мастерская художника, 1911, ГМИИ
5. Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня, 1912, ГТГ
6. Анри Матисс. Разговор, 1909 — 1912, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
7. Эль Греко. Кабальеро с рукой на груди, 1580, музей Прадо, Мадрид
8. Франсиско Гойя. Маха одетая, 1796 — 1798, музей Прадо, Мадрид
9. Франсиско Гойя. Маха обнажённая, 1796—1798, музей Прадо, Мадрид
10. Франсиско Гойя. Маха обнажённая, фрагмент
11. Тициан. Венера и Адонис, 1553 — 1554, музей Прадо, Мадрид
12. Рембрандт Харменс Ван Рейн. Три дерева, 1643, ГМИИ
13. Поль Сезанн. Пьеро и Арлекин, 1888, ГМИИ
14. Поль Сезанн. Пьеро и Арлекин
15. Поль Сезанн. Натюрморт с драпировкой, около 1899, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
16. Поль Сезанн. Персики и груши, 1890 — 1894, ГМИИ
17. Пабло Пикассо. Девочка на шаре, 1905, ГМИИ
18. Огюст Роден. Поцелуй, 1886, Музей Родена, Париж
19. Винсент Ван Гог. Пейзаж с подъёмным мостом, 1888, Музей Ван Гога, Амстердам
20. Винсент Ван Гог. Пейзаж с подъёмным мостом, фрагмент
21. Анри Руссо. Вид моста Севр и холмов Кламара, Сен-Клу и Бельвю, 1908, ГМИИ
22. Огюст Ренуар. Большие купальщицы, 1884 — 1887, Музей искусств, Филадельфия
23. Огюст Ренуар. Обнажённая, 1876, 1878, ГМИИ
24. Рембрандт Харменс Ван Рейн. Портрет старушки, 1654, ГМИИ
25. Питер Рубенс. Вакханалия, 1654, ГМИИ
26. Лукас Кранах Старший. Мадонна с младенцем, около 1525, ГМИИ
27. Эскиз петряковской росписи, репродукция из книги «Петриківські розписи» (Киев, «Мистецтво», 1973)
28. Генрих Семирадский, Фрина на празднике Посейдона в Элевсине, 1889, ГРМ

СОКРАЩЕНИЯ

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГМВ — Государственный музей Востока, Москва

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1) Библия. Ветхий Завет. Псалтырь, псалом 105: 20.
- 2) В.Д. Бубнова. О пластической тяжести. Рукопись, архив автора.
- 3) Жан Ренуар. Ренуар. М., «Искусство», 1970, с. 229.
- 4) Марк Твен. Приключения Гекльберри Финна. М., «Государственное издательство художественной литературы», 1953, т. 1, с. 275.
- 5) Жюль Ренар. Избранное. Дневник. (27 октября 1895 года), М., «ОГИЗ», 1946.
- 6) Л.Н. Толстой. «Анна Каренина». М., «Государственное издательство художественной литературы», собрание сочинений, 1952, т. 9, с. 39, 40.
- 7) В. Марков. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб, Издание О-ва Художников «Союз молодёжи», 1914, с.19
- 8) Н.В. Гоголь. Миргород. Старосветские помещики. М., «Государственное издательство художественной литературы», собрание сочинений, 1952, т. 2, с. 7
- 9) Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Описание творений Тициана из Кадора, живописца. М., «Изобразительное искусство», 1995 год, с. 359
- 10) Ван Гог. Письма (Арль, июнь 1888 года, из письма Теодору Ван Гогу). Ленинград – Москва, «Искусство», 1966.
- 11) Жюль Ренар. Избранное. Дневник (3 июля 1900 года). М., «ОГИЗ», 1946.
- 12) В. Марков. Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб., Издание О-ва Художников «Союз молодёжи», 1914, с. 18.
- 13) Ван Гог. Письма (Арль, март 1888 года, из письма Эмилю Бернару). Ленинград – Москва, «Искусство», 1966.
- 14) Ван Гог. Письма. (Арль, апреля 1888 года, из письма Теодору Ван Гогу), Ленинград – Москва, «Искусство», 1966 год.

- 15) Ван Гог. Письма. (Арль, март 1888 года, из письма Теодору Ван Гогу), Ленинград – Москва, «Искусство», 1966.
- 16) Лионелло Вентури. От Мане до Лотрека. Поль Гоген. М., «Издательство иностранной литературы», 1958, с. 94
- 17) Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Жизнь Джотто, живописца, ваятеля и зодчего флорентийского. М., «Изобразительное искусство», 1995, с.75
- 18) Альбрехт Дюрер. Трактаты, дневники, письма. Эразм Роттердамский об искусстве Альбрехта Дюрера. СПб., издательство «Азбука», 2000, с. 591.
- 19) Бенвенуто Челлини. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. М., 1987 год, с. 386 – 387
- 20) Борис Раушенбах. Пристрастие. М., «Аграф», 2002 год, с. 78, 79.
- 21) Борис Раушенбах. Пристрастие. М., «Аграф», 2002 год, с. 77, 78
- 22) Н.В. Гоголь. Портрет. М., «Государственное издательство художественной литературы», собрание сочинений, 1952, т. 3, с. 72, 73
- 23) П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., «Искусство», 1953, с.467
- 24) П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., «Искусство», 1953 год, с.432
- 25) Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Жизнь Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора. М., «Изобразительное искусство», 1995 год, с.314
- 26) Н.В. Гоголь. Портрет. М., «Государственное издательство художественной литературы», собрание сочинений, 1952, т. 3, с.71, 72.
- 27) Микеланджело да Караваджо. Документы. Воспоминания современников. Джованни Пьетро Беллори, Микеланджело да Караваджо. М., «Искусство», 1975, с.35

-
- 28) Икона. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом, 1701 — 1733. М., «Стайл А ЛТД», 1993, с. 18.
- 29) Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Жизнь Микеланджело Буонарроти, живописца, скульптора и архитектора флорентийского. М., «Изобразительное искусство», 1995, с. 426.
- 30) Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Жизнь Джотто, живописца, ваятеля и зодчего флорентийского. М., «Изобразительное искусство», 1995, с. 68.
- 31) Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Описание творений Тициана из Кадора, живописца. М., «Изобразительное искусство», 1995, с. 349.
- 32) Л.Н. Толстой. Анна Каренина. М., «Государственное издательство художественной литературы», Собрание сочинений, 1952 год, т. 9, с. 28, 29
- 33) Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Жизнь Джотто, живописца, ваятеля и зодчего флорентийского. М., «Изобразительное искусство», 1995, с. 69.
- 34) П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. (Чистяков — П.М. Третьякову, 1890 год). М., «Искусство», 1953 год, с. 247,
- 35) П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания (В.Е. Савинский — Чистякову, 24 января 1884 года). М., «Искусство», 1953, с. 142.
- 36) П.П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания (Чистяков — П.М.Третьякову, 23 июня 1879 года). М., «Искусство», 1953, с. 97, 98.
- 37) Евангелие от Иоанна, гл., 9:41
- 38) В.В. Розанов. Сочинения. Иная земля, иное небо. Итальянские впечатления. М., «Танаис», 1994, с. 112.
- 39) Д.И. Киплик. Техника живописи. М., «Сварог и К°», 2000, с.186.

СОДЕРЖАНИЕ

ОШИБКИ

ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ

Колесо искусства.....	7
Цвет, время и случайность.....	24
Ноги красного коня и «увиденный» разговор	40
Человек без часов и в тени Гималаев	55
Неисправленные шедевры	67
Священник, маклер и таможенник	93
Время купальщиц	106

ЗАКАТ РЕАЛИЗМА

Звёзды, до которых не дотянуться.....	113
Они не лгут, но уже не говорят правды.....	141
Лицедейство реализма	157
Анна Каренина, или У каждого гриба свой грибник.....	167
Чемодан без ручки	178

Послесловие.

О вредоносности масляной живописи	188
---	-----

Список иллюстраций.....	194
-------------------------	-----

Примечания	195
------------------	-----

Содержание	199
------------------	-----

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ЛОЗОВОЙ
ОШИБКИ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ
ЗАКАТ РЕАЛИЗМА

РЕДАКТОР Т. ХАЕВСКАЯ
КОРРЕКТОР Т. СМЕРНОВА
МАКЕТ, ВЕРСТКА Д. НЕМЕТ

ПОДПИСАНО К ПЕЧАТИ 8.01.2008. ФОРМАТ 60x90/16
ПЕЧАТЬ ОФСЕТНАЯ. БУМАГА ОФСЕТНАЯ. ТИРАЖ 2000 ЭКЗ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СВАРОГ И К^О»
125080, МОСКВА, ВОЛОКОЛАМСКОЕ ШОССЕ, 9
ТЕЛ.: 158-6871 / ФАКС.: 758-3957

ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ АВГУСТ-ПРИНТ, МОСКВА

ISBN 978-5-93070-056-5