



ФРАНЦИЯ

СКЕЛЕТ ЖИВОПИСИ

1

Живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений. Точное выяснение этого положения очень важно.

Это отделяет мышление художника-живописца от обычных приемов мышления остальных людей.

Между восприятием и воплощением у художника нет обычного промежуточного звена — слова.

Поэтому художнику так трудно быть литератором, поэтому мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова. А если это бывает возможно, то доказывает только, что в данном произведении есть элементы, чуждые живописи и поддающиеся слову: т. е. рассказ, литературность.

Мы — не художники — видим вокруг себя только свои призраки и свои мысли. Мы видим только то, что мы знаем. Задача художника из всего этого видимого мира, украшенного тяжелыми грозьями нашей фантазии, наших знаний, наших воспоминаний, выделить его реальную зрительную основу, найти те корни, на которых распускаются эти цветы.

Наш глаз дает нам непосредственное впечатление только о двух измерениях — мы все видим на плоскости. Но к этому основному впечатлению присоединяется, и совершенно затемняет его, *понимание* трехмерного пространства, основанное на предварительном опыте осязания. Стереоскопичность парного глаза делает наше зрение отчасти продолжением осязания — осязанием на расстоянии. Но без предварительного опыта осязания мы бы никогда не могли дойти до сознания, что наши зрительные впечатления находятся вне нас.

Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона. Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа не возможна.

В этом — и только в этом заключается весь учебный подготовительный курс художника.

Упражнения руки при этом не играют почти никакой роли. Рука слишком тонкий инструмент, точно повинующийся самым мелким указаниям воли. Точность работы, требуемой от руки в живописи, ничтожна в сравнении с той точностью, которая необходима для хирурга, для шлифовщика стекол, для пианиста.

Художники — глаза человечества.

Они идут впереди толпы людей по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями, и тщательно ощупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них. В этом назначение художников.

Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели в картинах. Поэтому-то новая картина, передающая природу с новой точки зрения, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потом вновь открытые видимости сами переходят в число миражей человечества.

Сущность художественного наслаждения заключается в том, что зритель, находя неизвестные, но привычные ему корни видимостей, сам одевает их обычными цветами иллюзий и этим приобщается к творчеству. Поэтому незаконченность художественного произведения является необходимым условием наслаждения. Произведение, обремененное подробностями, всегда дает впечатление насилия, совершающего над душой человека.

II

В европейской живописи последних веков вся сила выразительности человеческой фигуры была сосредоточена в лице и в руках. По лицу и по рукам мы составляем представление обо всем человеке. Все остальное тело служит для нас только связью между этими точками напряженности. И мы настолько привыкли к этому, что нам кажется невозможным прочесть что-либо о человеке по линиям его спины, торса, ноги.

В греческой скульптуре вся сила выразительности была сосредоточена в торсе. Как нарочно, будто для поучительного примера, большинство антиков лишены наиболее выразительного по нашим понятиям — головы и рук. Самое поразительное в своем трагическом пафосе произведение, которое дошло до нас из Греции, — Ватиканский торс — лишено ног, рук и головы. После созерцания Венеры Милосской нельзя думать о руках иначе, как об некрасивых и ненужных подвесках, портящих красоту торса. Втянутый живот Лаокоона говорит больше, чем сентиментально утрированная голова.

У японцев мы видим весь характер выраженным в складках, узорах и красках одежды. Лицо остается только белым пятном с легко намеченными чертами. Мы смотрим на человеческую фигуру по отношению к лицу и на лицо по отношению к глазам. Поэтому у нас фигура только дополнение к лицу. Японцы берут лицо по отношению ко всему силуэту и главным линиям фигуры, задрапированной в одежду, и черты лица меркнут перед этими широкими декоративными линиями.

Замечательно, что японцы с их бесконечно острым и тонким художественным глазом, подмечающим те движения человека, животных и птиц, о существовании которых мы только догадываемся по моментальной фотографии, японцы никогда не замечали присутствия тени, этой странной и неизбежной спутницы европейца. Это с особой силой показывает, как призрачно то, что мы считаем нашим видимым миром.

Европейская живопись выросла в городах, в полутемных домах, при слабом освещении. В средневековой комнате создавалось значение человеческого лица и рук. То были единственныебнаженные части тела, и то были единственныесветлые пятна, выделявшиеся из мрака. Из всех народов только одни европейцы пользовались в своих комнатах высокими стульями и креслами, скрывающими фигуру, и высокими столами, позволяющими видеть только голову, плечи и руки. Эти вековые впечатления навсегда загипнотизировали глаз европейского художника.

С пейзажем европейским художникам не приходилось иметь дела. Работать вне города было нельзя, благодаря личной небезопасности. Единственный вид пейзажа, который знала европейская живопись с XIV по XIX век, был вид из окна и его видоизменения с немногими исключениями для стран, представлявших другие условия жизни, как Голландия. Гонкуры в своем дневнике рассказывают об одном художнике (имя его, кажется, неизвестно), который жил в Барбизоне в первых годах XIX века, за двадцать лет до появления Руссо и Милле, и ходил в лес Фонтенебло на этюды — с ящиком в одной руке и с ружьем, которым он отстреливался от разбойников, в другой.

Европейская живопись историческими условиями была обречена на человеческое лицо, и единственным средством его передачи являлась светотень. Краски и колорит Возрождения и следующих веков — только известное развитие светотени и не имеют ничего общего с «окрашенным светом», с которым выступила новая живопись. Краски Возрождения — это не следствие наблюдения природы, это логические комбинации некоторых опытных данных, полученных от писания *natures mortes*, драпировок, ковров и других бутафорских предметов, заваливавших мастерские художников, и случайные сочетания тонов, найденных на палитре. Эти краски были, но их могло и не быть. Они не прибавили ни одного нового опыта к красочному познанию мира.

Высшей точкой развития и венцом всей европейской живописи является портрет, а единственным методом для передачи человеческого лица — светотень. Величайшие из европейских портретистов, как Веласкез и из современников Карриер, употребляли краски только как дополнение светотени.

III

С самого начала Возрождения европейская живопись начала выходить из комнаты на улицу.

Но только в начале XIX века живопись вышла за городские стены. И, ослепленная, остановилась в бессилии.

Природа полна холодноватыми, сияющими, прозрачными тонами. А в глазах и на палитре жили только темные, горячие, коричневые тона — прекрасные тона, созданные веками, проведенными в комнате.

У европейских художников не было средств передать то, что они видели. Три четверти века длились их беспомощные искания, пока над Европой не встала бледная радуга японских акварелей.

Честь быть первыми пророками японского искусства в Европе выпала Гонкурам.

День 1-го декабря 1851 года останется в истории Европы одной из величайших культурных граней. В этот день вышел первый роман Гонкуров под заглавием «En 18...». В нем одна глава посвящена описанию парижской гостиной, обставленной японскими вещами... Такие гостиные появились в Париже только через 15 лет. Благодаря политическим неурядицам, которые совпали с тем днем, роман был запрещен. Несколько месяцев спустя один из критиков требовал, чтобы Гонкуров за проповедь японского искусства посадили в сумасшедший дом.

В 70-х годах Эдуард Манэ, искавший до этого в Испании освобождения от давившего его Возрождения, нашел его в японцах и одним ударом обновил европейскую живопись.

Последней работой Эдмона Гонкура были монографии, посвященные японским художникам Утамаро и Хокусаи.

Японское искусство никогда не знало ни темной замкнутости комнаты, ни тяжелой высокой мебели, скрадывающей фигуру. Сиденье на полу — постоянное соприкосновение с землей — в этом тайна интимности Востока, тайна той утонченности сношения человека с человеком, которая так мало понятна нам, привыкшим к грубым формам европейской вежливости. Японское искусство, выросшее в прозрачном воздухе страны, залитой солнцем, знало только краски и никогда не замечало теней.

В истории Европы был один момент, когда красочная живопись готова была развиться самостоятельно. Это было время готических соборов и цветных стекол — XIII век. Тут были идеальные условия для передачи окрашенного света: лучи солнца не отражались, но проникали сквозь краску, и фоном была идеальная рама — тьма. Гармонии красок во французских «vitraux» * достигали высоты, неведомой для масляной техники. Фигуры исчезали в орнаменте, и краски сливались в одну гармонию, точно музыка органа, застывшая в пролетах стен. В германской готике гармония линий вырождалась в человеческую фигуру.

Но Возрождение убило готику и эту великую средневековую живопись.

Под влиянием японцев новое европейское искусство явилось реакцией против традиций Возрождения.

Первой ошибкой Возрождения было то, что как основной мотив живописи было введено изображение обнаженного человеческого тела. Человеческое тело уже десять веков было заключено в темнице одежды. За десять веков тело увяло и изменило вид.

* витражах (франц.).

Возрождение под обещанием антиков не сбросило одежду с живого человека. (Это было бы благодеянием). Оно разделило человека только на плотные. Художники должны были отказаться от повседневной, непрерывной работы наблюдения над формами: бессознательной работы глаза, которая одна составляет здоровую, органическую основу искусства. Началась работа академий, в которых позировали раздетые натурщики. Красота античных статуй стояла перед глазами, заслоняла поблекшее тело. Единственная реальность, которая переходила из мастерских на картины, — это условные и никогда в других областях жизни не повторявшиеся позы натурщиков.

Вместе с этим теоретическое знание заменило собой зрительный опыт: художники начали изучать анатомию. Типичное и характерное стало заменяться схематичным. Возрождение забыло, что греческие скульпторы, по которым оно изучало анатомию, сами никогда теоретически анатомии не изучали, а все основывали на зрительном опыте. Имея в руках анатомическую схему тела, художники подчинили ее античному канону красоты.

И вот создался этот странный мир европейской живописи, в котором с условными жестами и с условными движениями, в безжизненных драпировках замерли странные существа, у которых на логических торсах и абстрактных ногах растут живые человеческие головы и шевелятся кисти рук.

Наконец, Возрождение математически обосновало законы перспективы. Схематическое знание сковало наблюдательные способности. Уходящие линии пейзажа потеряли свою живую трепещущую индивидуальность. Это на много веков задержало развитие пейзажа.

У японцев, которым не пришлось иметь дела с этими абстракциями, чувство перспективы развито несравненно полнее. Им доступны такие задачи, перед которыми европейский художник становится в тупик.

Таков, например, вопрос о двух различных перспективных точках зрения в одной картине. Японцы его разрешают необыкновенно естественно. Вот один, часто повторяющийся в японском искусстве мотив: стая рыб под водой огибает скалу. Тут точка зрения находится под водой, между тем как в то же время видна поверхность воды и волна, разбивающаяся о скалу. И это не кажется неестественным.

А между тем, как странно поражает такая же попытка в Микеланджеловском «Страшном суде»!

Отказавшись от традиций Возрождения, новая европейская живопись вернулась к той точке, на которой стояло искусство раньше, к до-рафаэлитам, попыталось подхватить оброненную там нить развития. Новая живопись отказалась от условных правил академии, а пожелала сама смотреть, сама видеть. Надежным руководителем в этих искааниях было японское искусство.

Культурное влияние Японии на Европу было так громадно, благотворно и радикально, что мы, еще переживающие его, не можем оценить всю его грандиозность.

IV

Каждое искусство переживает три периода, не хронологических, потому что они часто совершаются одновременно, но психологических и всегда сохраняющих свою строгую последовательность.

Первый период — это условный символизм знака. Это египетские рисунки человеческого профиля с глазом, нарисованным en face. Это анатомически составленные фигуры академистов, обозначающие, но не изображающие человеческое тело. Это условные краски Возрождения.

Второй период — период строгого реализма. Художник собирает все видимое, но ничего не выбирает. Это средневековые примитивы, это Дюрер, это импрессионисты.

И, наконец, третий период — период обобщения, стилизации. Художник ищет самого характерного в индивидуальном, доводит видимости до их простейших основных форм.

Только здесь искусство вступает в свой творческий период. В этом периоде японцы, и в него вступает новое европейское искусство.

Одновременно с упрощением видимостей является важный вопрос об экономии средств, который в предыдущие периоды еще не стоит перед художником.

Тут выступает незыблемый эстетический закон, который можно формулировать математически: сила впечатления обратно пропорциональна количеству средств.

В руках европейского художника находится теперь три исторически сложившихся средства:

- 1) рисунок (в смысле силуэта, намеченного линиями),
- 2) светотень,
- 3) краски (окрашенный свет).

Выбор необходимого для передачи данной зрительной идеи является необыкновенно важным для современных художников.

Большинство картин, висящих в наших музеях, представляет великолепные примеры очень простых замыслов, отягощенных совершенно излишним техническим балластом.

Масляные картины, писанные на полотне, еще до сих пор считаются высшим родом живописи: благодаря этому в красках выражаются те идеи, в которых нет никакой чисто красочной задачи. Для них было бы достаточно простого карандашного рисунка. Таково положение русских передвижников.

В рисунке выражаются простейшие зрительные идеи. Рисунок ближе всего стоит к слову, и поэтому в нем отчасти содержится элемент рассказа. Впрочем, вернее сказать, что в слове содержится элемент рисунка.

Светотень создалась для передачи человеческого лица. Она передает характер человека и настроение комнат, в которых она родилась. Здесь уже нет совпадений со словом. Но есть известный параллелизм. Портрета нельзя сказать, но можно передать свое впечатление в слове, как впечатление от характера живого человека.

Краски представляют уже совершенно самостоятельный музикальный

мир гармонии, в котором нет никаких соприкосновений со словом. Этого впечатления уже никак нельзя перевести в слова. Так же, как нельзя перевести в слова музыку.

До последнего времени европейское искусство не понимало различия и самостоятельного значения рисунка, светотени и красок. Художники напереврь писали масляные картины. И эти холсты, заключив их в неуклюжие рамки, ставили в складочные амбары, называемые музеями.

Картина масляными красками гармонировала с церквами стиля Возрождения. Она была уместна во дворцах XVII и XVIII века. Традиционная золотая рама — это кусочек церковных орнаментов Ренессанса, кусочек стены, на которой когда-то висела картина.

Но нам девать масляную картину решительно некуда. Она режет глаза в современном доме своим анахронизмом. Она слишком тяжела и громоздка для временного места на стене.

Музеи же совсем не делают искусство доступным для всех, вовсе не создают «art pour tous»,* о котором проповедуют французские социалисты. Они создают искусство «ни для кого», искусство фабрики, искусство безличное, как стихи, напечатанные в журнале, как музыка в ярко освещенном зале концерта.

Наши дни совершенно не созданы для масляных картин. Они, конечно, должны остаться, но должны найти, создать для себя подходящую обстановку. Теперь же настало время для развития всех других родов живописи. Им принадлежит ближайшее будущее.

Искусство интимно. Искусство — это обращение художника к другому человеку. Тайна художественного наслаждения всегда совершается только между двух людей. У живописи нет ораторских средств. Она говорит только шепотом.

Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей с публичным зданием или составлять частную собственность. Стать собственностью каждого, но не собственностью всех — вот задача для современного искусства.

Европейское искусство или станет всенародным и необходимым для каждого, или его не будет.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

I. ИТОГИ ИМПРЕССИОНИЗМА

В жизни каждого пионера бывает момент, когда он, проломавший просеки и проложивший новые дороги, становится сам тяжелым завалом на пути идущих поколений и молодые безжалостно говорят ему: «Прочь с дороги!»

И он остается позади, как каменный столб на перепутьи прошлого.

* искусства для всех (франц.).