

Признание переводчика

Почему так бывает, что, несмотря на настоятельные призывы и просьбы, мы так неохотно решаемся написать целостную работу или подготовить лекцию о предмете, с которым достаточно хорошо знакомы? Уже все продумано, материал подобран и приведен в порядок, удалившись, насколько удастся, от всех развлечений, берешь в руки перо и все же медлишь начать.

В это мгновение входит друг, а может быть, и некто вовсе незнакомый. Он приходит неожиданно, нам это кажется помехой, отвлекающей от дела, но вот разговор неприметно поворачивается именно к тому, что нас занимало, и пришелец либо оказывается нашим единомышленником, либо высказывает противоположные убеждения. Он может знать лишь часть того, что, как мы считаем, нам известно лучше, либо, напротив, он расширяет наши собственные представления благодаря своему более глубокому взгляду, обостряет наши чувства своей пристрастностью. И тогда быстро исчезает все, что нам раньше мешало. Мы оживляемся, мы слушаем и возражаем. Мнения собеседников то идут рядом, то скрещиваются; разговор колышется в разные стороны, но каждый раз возвращается все к тому же, пока не будет пройден, не будет завершен весь круг. И тогда собеседники расстаются, чувствуя, что в этот день уже больше нечего сказать друг другу.

Но такая беседа не помогла ни статье, ни готовящейся лекции. Настроение исчерпалось. Вот если бы стенографист записал только что отшумевший разговор. С удовольствием припоминаются необычные повороты диалога и как все возражения и подтверждения, различия и совпадения взглядов, то двигаясь окольными путями, то возвращаясь, в конце концов описали и определили все в целом; после этого любое одностороннее изложение, как бы полно и методично построено оно ни было, представляется нам унылым и чопорным.

Это, должно быть, проистекает из того, что человек — это не поучающее, а живое, деятельное и воздействующее на других существо. Мы обретаем радость лишь в действии и противоборстве. Так в счастливые дни возник и этот перевод со всеми сопровождающими его примечаниями.

В то самое время, когда я собирался в соответствии со своими взглядами написать общее введение к изобразительному искусству, мне случайно попал в руки «Опыт о живописи» Дидро. Я вновь стал с ним беседовать, я порицаю его, когда он удаляется от пути, который я считаю правильным, я радуюсь, когда мы с ним опять согласны, я ревниво дивлюсь его парадоксам, наслаждаюсь живостью его наблюдений, ход его мыслей меня увлекает, спор становится резким, и последнее слово, конечно, остается за мной, поскольку мой противник — покойник.

И вновь я возвращаюсь к самому же себе. И тогда я замечаю, что эта работа написана тридцать лет тому назад, что парадоксальные утверждения направлены главным образом против педантичных маньеристов французской школы, что тех мишеней больше не существует и для этой маленькой статьи требуется прежде всего историк-толкователь, а не противник.

Но вскоре я опять сознаю, что его принципы, которые он провозглашает столь же талантливо, сколь и риторически-софистически, изощренно и дерзко, — больше для того, чтобы потревожить носителей и сторонников старых форм и вызвать революцию, чем для воздвижения нового здания искусства; и вспоминаю, что его взгляды, которые должны были некогда лишь располагать к переходу от манерности, рутинности, педантизма к прочувственному, основанному на мастерстве и свободомыслящему искусству, в новейшее время все еще сохраняют призрачное существование как некие теоретические принципы, весьма желанные для поощрения легкомысленной практики... И тогда я нахожу, что мое рвение все же уместно, ибо мой противник уже не покойный Дидро. Не его в известном смысле уже устаревшая статья, а те, кто препятствует настоящему развитию революции искусств, которую он в значительной мере подготовил, тогда как они ползают по обширной плоскости дилетантизма и халтуры между искусством и природой и столь же мало способствуют основательному познанию природы, сколь и обоснованной творческой деятельности в искусстве.

Пусть же этот разговор, ведущийся на рубеже между царствами мертвых и живых, поможет укрепить дорогие нам взгляды и принципы в сознании всех серьезных людей.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Мои причудливые мысли о рисунке

«В природе нет ничего неправильного. Всякая форма, прекрасная или безобразная, обоснована, и все, что существует, именно таково, каким оно должно быть».

В природе нет ничего непоследовательного. Каждая форма, будь она прекрасна или уродлива, имеет свою определяющую причину, и среди всех известных нам органических творений нет ни одного, которое не было бы таким, каким оно может быть.

Так, во всяком случае, нужно было бы переделать первый параграф, чтобы он вообще что-то значил. Дидро уже с самого начала вносит путаницу в понятия, для того чтобы впоследствии оказаться правым на свой лад. В природе нет ничего правильного — вот что можно было бы сказать. Правильность предполагает некие правила, которые человек определяет в соответствии со своими чувствами, опытом, убеждениями и вкусами, а по этим правилам судит в большей мере о внешней видимости, чем о внутреннем бытии творений. Напротив, законы, по которым творит природа, требуют строжайшей внутренней органической взаимозависимости. Их действия и противодействия таковы, что причину всегда можно рассматривать как следствие, а следствие как причину. Если дано одно, то другое уже неизбежно. Природа работает, обеспечивает жизнь и существование, сохранение и размножение своего создания независимо от того, кажется ли оно прекрасным или уродливым. Иное творение, которое, рождаясь, должно было стать прекрасным, может случайно быть повреждено в одной части, и от этого сразу же страдают все другие.

Природе нужны силы, чтобы восстановить поврежденный участок, поэтому у каждой из других частей нечто отнимается, что неизбежно нарушает их развитие. Таким образом, творение становится уже не таким, каким оно должно было бы быть, а таким, каким оно смогло

стать. Если именно в этом смысле понимать следующий параграф, то уже не придется возражать.

«Взгляните на женщину, потерявшую в юности зрение. Глазное яблоко, не увеличивающееся со временем, не растянуло ее век; они ушли во впадину, образовавшуюся вследствие отсутствия органа зрения, они уменьшились в размере. Верхние веки увлекли за собою брови; нижние слегка подтянули щеки; верхняя губа не осталась нечувствительной к этому движению и поднялась; искажение распространилось на все части лица в меру их отдаления или близости к поврежденному органу. Но неужели вы полагаете, что безобразие ограничилось лишь очертанием лица, что шея совершенно избежала этого? И плечи, и грудь? Конечно, только на ваш и на мой взгляд. Но спросите природу, покажите ей эту шею, эти плечи, эту грудь, и природа скажет: «Это шея, плечи, грудь женщины, потерявшей зрение в юности».

Обратите ваши взоры к мужчине, у которого искривлена спина и грудная клетка; средние шейные хрящи стали длиннее, а позвонки опустились; голова откинулась, руки скрючились в запястье и локти отошли назад, все члены стремятся отыскать общий центр тяжести, который отвечал бы неправильному построению всего тела; все лицо приняло напряженное и болезненное выражение. Скройте эту фигуру всю целиком, покажите природе одни только ноги, и природа, не колеблясь, скажет: «Это ноги горбуна».

Такое утверждение, может быть, многим покажется преувеличенным, и все же это правда в самом точном смысле — природа и в здоровье и в болезни превосходит все наши возможности понимания.

Вероятно, специалист по семиотике лучше представил бы оба случая, которые Дидро описывает как дилетант, но из-за этого мы не будем с ним спорить, — необходимо посмотреть, зачем ему понадобились эти примеры.

«Когда мы видим причины и следствия, мы неизбежно представляем существо таким, как оно есть. Чем более совершенно подражание и чем более оно соответствует первоначальному образцу, тем более оно нас удовлетворяет».

А здесь уже проявляются те принципы Дидро, которые мы будем оспаривать. Во всех его теоретических выступлениях обнаруживается склонность к тому, чтобы смешивать природу и искусство, полностью сплавлять их. Мы же озабочены тем, чтобы разделить представление воздействия того и другого. Природа создает живое безразличное существо. Художник, напротив, мертвое, но значимое. Природа творит нечто действительное, а художник — мнимое. Тому, кто созерцает творения природы, необходимо самому заранее придавать им значимость, чувство, мысль, выразительность, воздействие на душу, а в художественном произведении он способен найти и действительно находит все это уже наличным. Совершенное подражание природе невозможно ни в каком смысле; художник призван изобразить лишь поверхность явления.

Внешний облик сосуда, та живая целостность, которая действует на силы нашего разума и нашей души, возбуждает наше вожеление, возвышает наш дух, которая, став нашим достоянием, делает нас счастливыми, все, что исполнено жизни и сил, что развито и прекрасно, — вот поприще, определенное художнику.

Совсем другим путем идет исследователь природы. Он должен расчленять целостность, прорывать поверхность, разрушать красоту, познавать необходимое и, если он на это способен, удерживать в своем сознании сложные системы органического строения, подобные лабиринтам, в путаных ходах которых томится столь много путников.

Человек, непосредственно воспринимающий жизнь, так же как художник, лишь с трепетом ужаса заглядывает в те глубины, в которых естествоиспытатель разгуливает как у себя дома, и, напротив, «чистый» естествоиспытатель не слишком уважает художника, он видит в нем только орудие для того, чтобы запечатлеть наблюдения и сообщать о них миру; а человек, наслаждающийся искусством, для него дитя, которое блаженно поглощает сладкую мякоть персика, не замечая и отбрасывая собственно сокровища плода, ведь цель природы — плодоносное зерно.

Так противостоят природа и искусство, познание и наслаждение, не устраняя друг друга, но и не имея особых связей меж собой.

Если внимательно присмотреться к словам Дидро, то видно: по сути, он требует от художника, чтобы тот работал на физиологию и патологию; но такую задачу вряд ли возьмется выполнять гений.

Не лучше и последующий абзац; пожалуй, даже хуже, — ведь эту жалкую фигуру с большой тяжелой головой, короткими ногами и нескладно большими ступнями, пожалуй, не стали бы терпеть в художественном произведении, как бы органически последовательна эта фигура ни была. Физиологу это тоже не нужно — ибо изображен вовсе не типический усредненный человек, так же как и патологу, поскольку это не образ болезненности или уродства, а просто претящий здоровому вкусу образ.

Хотел бы я знать, великий Дидро, почему ты предпочел использовать великие силы своего разума для того, чтобы запутывать, вместо того чтобы ставить все на свое место? Ведь людям, которые, не зная принципов, с трудом приобретают опыт, и без того несладко приходится.

«Но даже не зная последствий и причин и не зная вытекающих из них принятых правил, мы, я почти уверен, поняли бы художника, который, тоже не ведая этих правил, но тщательно подражая природе, писал бы слишком толстые ступни, короткие ноги, распухшие колена, неповоротливые, тяжелые головы».

Уже в самом начале этой фразы автор закладывает софистические петли, которые он потом собирается крепко затянуть. Он говорит, что мы не знаем, как именно действует природа, поэтому согласились признавать некие правила, которым мы следуем за отсутствием лучшего понимания. Уже на это необходимо возразить во весь голос.

Художнику безразлично, знаем ли мы законы органической природы или нет, знаем ли мы их сейчас лучше, чем тридцать лет тому назад, когда писал наш противник, и будем ли их в дальнейшем знать лучше, насколько глубоко мы проникаем в тайны природы. Сила художника заключается в созерцании, в схватывании целостной значимости, в восприятии отдельных частей, в осознании того, что необходимо учиться и приобретать знания, и особенно в ощущении того, что? именно из таких познаний наиболее необходимо, чтобы не слишком удаляться от круга своих задач, не воспринимать ненужного и не упускать нужного.

Такой художник, его знания и целое столетие работы таких художников создают с помощью примеров и поучений, после того как искусство долгое время развивается чисто эмпирически, в конце концов и правила искусства.

Разум и руки художника творят пропорции, формы, образы из того материала, который дает им творящая природа. Художники не совещаются друг с другом о том или ином предмете, который мог бы быть и совсем другим, не договариваются, что считать негодным, а что правильным, они своим творчеством в конечном счете создают эти правила по тем законам искусства, которые присущи природе творческого гения, как и органические законы, которые блюдет вечно деятельная природа.

Речь идет вовсе не о том, в какой части земли, у какой нации и в какую эпоху открыли эти правила и следовали им. И не о том речь, отступали ли от этих правил в других местах, в другие эпохи, при других обстоятельствах, не подменялось ли иногда закономерное правило общепринятым обычаем, и даже не о том, были ли вообще когда-нибудь настоящие правила открыты или применены, но приходится решительно утверждать, что их необходимо найти и что если мы не можем их предписать гению, то должны воспринимать их от того гения, который сам ощущает себя в высшей точке развития и не ошибается в определении сферы своего воздействия.

Но что нам сказать о нижеследующем абзаце? В нем заключена истина, однако это избыточная, лишняя истина, высказанная парадоксально, с тем чтобы подготовить нас к парадоксам.

«Кривой нос в природе не оскорбляет взора, ибо все взаимно связано, это безобразие подготовлено небольшими побочными отклонениями, которые предпосланы ему и его спасают. Искривите нос Антиною, оставив все прочее в неприкосновенности, — вид будет нелеп. Почему? Потому что у Антиноя нос будет не кривой, а сломанный».

Пожалуй, мы вправе опять спросить, что же это должно значить? Что этим доказано? И к чему здесь Антиной? Любое красивое лицо будет искажено, если свернуть нос на сторону. А почему именно? Да потому, что нарушена та симметрия, на которой основана красота в облике человека.

Ведь если говорят об искусстве, пусть даже шутя, то вообще не должно быть речи о таком лице, в котором все черты настолько смещены, что уже не приходится требовать какой-либо симметрии отдельных частей.

Более значителен следующий абзац, в котором софист уже распускает все паруса.

«Мы говорим о человеке, проходящем по улице, что он дурно сложен. Да, но только следуя нашим жалким правилам; следуя же природе, это не так. Мы говорим о статуе, что пропорции ее прекрасны. Да, следуя нашим жалким правилам; а если следовать природе?»

Как многообразны сложные сочетания полуправд, искажений и неправды, заключенные в этих немногих словах! Жизнетворное воздействие органической природы, которая при любых помехах умеет, пускай нередко и жалким образом, все же восстанавливать известное равновесие и тем самым убедительно доказывает свою живую производительную реальность, здесь противопоставляется совершенному искусству, которое даже на самой высшей своей вершине отнюдь не претендует на живую, производящую и воспроизводящую реальность, а ухватывает природу в самой достойной точке ее проявлений, перенимает у нее красоту пропорций, с тем чтобы уже от себя их предписывать природе.

Искусство не пытается состязаться с природой по ширине и глубине; оно удерживается на поверхности явлений, но оно обладает своей особой глубиной, своей особой силой; искусство запечатлевает наивысшие мгновения этих поверхностных явлений, познавая и признавая заключенные в них закономерности, запечатлевает совершенство, целесообразные пропорции, вершину прекрасного, достоинство смысла, высоты страсти.

Природа творит словно бы ради себя самой, художник творит как человек и ради человека. Из всего, что нам предлагает природа, мы лишь скудно отбираем то, что нам желанно и может быть воспринято в нашей жизни. Все, что художник приносит человеку, должно быть доступно восприятию наших чувств, должно возбуждать и привлекать, потребляться и удовлетворять, должно питать наш разум, образовывать его и возвышать. Таким образом, художник, благодарный природе, которая породила его самого, дарит ей взамен новую, вторую природу, но созданную чувствами и мыслями, совершенную по-человечески.

Однако для того, чтобы все это осуществлялось, необходимо, чтобы гений и художник по призванию творил согласно тем законам и правилам, предписанным ему самой природой, которые ей не противоречат и составляют его величайшее богатство, — ведь с их помощью он научается распоряжаться и пользоваться великим богатством природы и богатством своего духа.

«Позвольте мне перенести покрывало с моего горбуна на Венеру Медицейскую и оставить открытым лишь кончик ее ноги. И если бы призванная мною природа взялась доделать фигуру только по этому кончику ноги, то, может статься, вы с изумлением увидели бы, что из-под ее резца выходит некое безобразное и изуродованное чудовище. Но я, я изумился бы только в том случае, если бы произошло обратное».

Тот ложный путь, на который уже с первых шагов вступил наш друг и противник, путь, от которого мы и раньше пытались предостерегать, открывается теперь во всей своей кривизне.

Что касается нас, то мы слишком высоко чтим природу, чтобы счесть олицетворяющий ее божественный образ настолько неуклюжим, что он мог бы попасть в силки софиста и ради придания хоть какого-нибудь веса его мнимым аргументам создал своею никогда не ошибавшейся рукой некую уродливую образину. Более того, мы верим, что природа посрамит высказавшего это неловкое предположение, так же как оракул, отвечавший на вопрос: жив или мертв воробей.

Природа подступает к укрытой покрывалом фигуре, видит кончик ноги и узнает, зачем ее призвал софист. Строго, но без неприязни восклицает она: «Ты напрасно испытываешь меня хитроумной двусмысленностью. Хоть оставь покрывало, хоть сними его — я все равно ведь знаю, что под ним сокрыто. Я сама создала этот кончик ноги, ибо это я научала художника, который его изваял, я внушила ему

представление некоей фигуры, и из этого представления возникли эти пропорции, эти формы; достаточно того, что этот кончик ноги подходит лишь этой статуе и никакой другой, что это произведение искусства, большую часть которого ты напрасно пытаешься укрыть от меня, согласно само с собой. И я говорю тебе: это кончик ноги прекрасной, нежной, стыдливой женщины в расцвете молодости. На иную ногу опиралась бы самая достойная из жен, царица богов, и на иной ноге покачивалась бы легкомысленная вакханка. Но заметь одно: это мраморная нога — ей не требуется ходить, таково и все тело — ему не требуется жить. Разве у этого художника было такое глупое желание сопоставлять созданную им ногу с настоящей во плоти? Если да, то он заслужил то унижение, которое ты для него придумал; но ты ведь не знал его и понял его неправильно, — ни один настоящий художник не пожелает сопоставлять свое произведение с творением природы и тем менее попытается заменять его. Тот, кто стал бы так поступать, был бы межеумочным существом, которое следовало бы изгнать из царства искусства и не допускать в царство природы.

Писателю можно простить, когда он, придумывая занятную фантастическую фабулу, воображает своего героя скульптором, по настоящему влюбленным в созданную им статую, приписывает ему вожделение к ней и под конец заставляет ее оживать в его объятиях. Так получается сладострастный рассказик, который вполне приятно послушать; но для пластического художника это недостойная сказка. Издревле рассказывают о тех грубых людях, у которых произведения пластических искусств пробуждали чувственные вожделения, однако настоящий художник совсем по-иному любит свое прекрасное творение; эта любовь подобна чистой, святой любви между единокровными родными или близкими друзьями. Если бы Пигмалион мог испытывать похоть к своей статуе, то он был бы пачкуном, неспособным создать образ, достойный того, чтобы его ценили как произведение искусства или природы».

Прости же, о читатель и слушатель, если наша богиня говорила дольше, чем пристало оракулу. Легко было бы сразу дать тебе в руки запутанный клубок, но, чтобы его распутать и представить тебе в виде чистой нити во всю ее длину, требуется и время и пространство.

«Человеческое тело являет собой систему настолько сложную, что результат несоответствия, почти нечувствительный вначале, в конечном итоге на тысячу лье отдалит даже самое совершенное произведение искусства от творения природы».

Да! Художник заслужил бы такое унижение, чтобы самое совершенное произведение его искусства — плод его духа, его трудов и прилежания — бесконечно принизили в сравнении с творением природы, он заслужил бы это, если бы захотел сопоставить его с творением природы или подставить взамен. Мы не устаем повторять слова придуманной нами богини, потому что и наш оппонент повторяется и потому что именно такое смешение природы и искусства — главная болезнь, поразившая наше время. Художнику необходимо создать свое царство; но он перестанет быть художником, если сольется с природой, растворится в ней.

Вернемся опять к нашему автору, который делает ловкий поворот, с тем чтобы, сойдя с диковинных окольных путей, возвратиться к истине и справедливости.

«Будь я посвящен во все таинства искусства, я бы, может статься, знал, каков предел подчинения художника пропорциям, и я сообщил бы его вам».

Если это так и художник должен подчиняться пропорциям, то, значит, им необходимо присущи некая обязательность, некая законченность, они не могут быть приняты произвольно; необходимо, чтобы множество художников, наблюдая явления природы, исходя из потребностей искусства, обрели достаточные основания для того, чтобы их принять. Это именно то, что и мы утверждаем, и мы довольны уже тем, что наш автор это в известной мере признал. Только он, увы, слишком быстро переступает через то, что должно быть закономерным, отодвигает это в сторону, чтобы привлечь наше внимание к отдельным частным условиям и определениям и к исключительным случаям. Он продолжает так:

«Но я знаю лишь одно: эти пропорции не могут противостоять деспотизму природы, и возраст и условия всячески заставляют ими поступаться».

Это отнюдь не противоречит тому, что? мы утверждали. Именно потому, что дух искусства возвысился настолько, чтобы созерцать человека на вершине его формирования и вне всяких условий, поэтому и возникли пропорции. Никто не станет отрицать, что существуют исключения, но их сразу же необходимо отбросить; кто стал бы, ссылаясь на патологические отклонения, опровергать законы физиологии?

«Кто скажет, что фигура плохо нарисована, если внешний ее вид отражает возраст и привычку или приспособленность к выполнению своих привычных функций?»

Если изображение отчетливо отражает внешний вид фигуры и соответствует всем другим указанным здесь условиям, значит, она обладает если не прекрасными, то все же характерными пропорциями и вполне уместна в художественном произведении.

«Эти функции и предопределяют как величину фигуры, так и правильные пропорции каждого ее члена и их целое: Это определяет, на мой взгляд, и ребенка, и человека взрослого, и старца, и дикаря, и ученого, и должностное лицо, и военного, и грузчика».

Никто не станет отрицать, что функции оказывают большое влияние на формирование членов, но в основе необходима определенная приспособленность к тому, чтобы воспитать человека для выполнения тех или иных функций. Все занятия на земле не превратят слабенького человечка в грузчика. Чтобы успешным было воспитание, необходимо, чтобы сперва сделала свое дело природа.

«Если что трудно представить, так это фигуру двадцатипятилетнего юноши, который возник бы вдруг из праха и который еще ничего бы не делал; но это — химера».

Это утверждение нельзя просто оспорить, и все же необходимо предостеречь от скрытой в нем уловки. Разумеется, нельзя себе вообразить тело взрослого человека, сформировавшееся без всяких усилий, в условиях абсолютного покоя, и все же художник, устремленный к идеалам, представляет себе такое человеческое тело, которое с самой малой тратой усилий достигло наибольшего развития. Художнику необходимо отказаться от всех представлений о труде, усилиях, о воспитании определенного характера. Искусство

вполне может создать пропорциональную фигуру, и это будет отнюдь не химера, но идеал.

«Младенчество почти карикатурно; то же скажу и о старости. Младенец представляет собой бесформенную и как бы текучую массу, стремящуюся развиться; старец — массу бесформенную и сухую, которая съезживается и стремится обратиться в ничто».

Мы полностью согласны с этим: младенчество и дряхлость следует изгнать из области прекрасного искусства. Лишь в тех случаях, когда художник работает в характерных жанрах, он может попытаться включать такие недостаточно или слишком развитые фигуры в циклы прекрасного и значимого искусства.

«Лишь в промежутке между двумя этими возрастами, начиная с расцвета юности и кончая завершением мужественности, художник следует чистоте, строгой точности линии, и, *roso ріо, roso meno*[1], линия эта, отклоняясь в ту или иную сторону, создает уродство или красоту».

Лишь в продолжение очень короткого времени может человеческое тело называться красивым, и мы, рассуждая строго, ограничились бы этот период еще больше, чем наш автор. Миг юношеского созревания у людей обоих полов — это тот миг, когда фигура может достичь наивысшей красоты, но можно сказать — это лишь один миг! Бракосочетание и размножение бабочка оплачивает жизнью, а человек — красотой, и в этом таится одно из величайших преимуществ искусства — оно может поэтически творить то, что для природы невозможно создать в действительности. Искусство создает кентавров, и оно так же может сочинить девственную мать — не только может, но даже обязано. Матрона Ниобея — мать нескольких уже взрослых детей — изваяна с девственными грудями, в их самом нервом обаянии. На мудром сочетании таких противоречий покоится та вечная молодость, которою древние наделили своих богов.

Итак, в этом мы полностью согласны с нашим автором. Для прекрасных пропорций, для прекрасных форм значили лишь тончайшие оттенки «чуть больше — чуть меньше». Прекрасное образует тесный круг, и двигаться в нем дозволено лишь осторожно.

Последуем же дальше за нашим автором через легкий переход; он приводит к важному месту.

«Вы возразите мне: но ни возраст, ни род занятий, каковы бы они ни были, изменяя формы, не уничтожают самих органов. Согласен... Следовательно, необходимо их знать... Не спорю. Именно по этой причине следует изучать анатомические модели.

Изучение анатомической модели имеет, разумеется, свои преимущества, но есть опасность, что анатомическая модель останется навсегда в воображении творца, что художника, изучившего ее, охватит тщеславное желание казаться ученым; что его развращенный глаз не будет более останавливаться на поверхности; что, вопреки коже и слою жира, он будет видеть мускул, его начало, место его соединения и прикрепления; что он будет стремиться слишком подчеркнуть все это; что он станет жестким и сухим; и что даже в женских фигурах, выполненных его кистью, я замечу следы этой проклятой анатомической модели. Раз мне следует показывать только внешнее, я желаю, чтобы меня приучили хорошо его видеть и освободили от коварного знания, которое лучше забыть».

Укажите только на эти принципы молодым и легкомысленным художникам, — они обрадуются, что такой авторитет высказывает все то, что у них на душе. Нет уж, дорогой Дидро, ты ведь так владеешь языком, что изволь высказываться определенно. Да, художник должен изображать внешнее!

Но что же такое внешность органического существа, если не вечно изменяющееся проявление его внутреннего содержания? Это внешнее, это поверхностное настолько точно пригнало к многообразной, сложной, нежной внутренней структуре, что благодаря этому и само становится внутренним, и обе определяющие силы — внешняя и внутренняя — постоянно пребывают в самом непосредственном взаимодействии, будь то при полнейшем покое, будь то в наисильнейшем движении.

Здесь не место говорить о том, как именно достигать познаний нутра, по какому методу следует художнику изучать анатомию, чтобы это не принесло ему того вреда, о котором справедливо пишет Дидро; можно лишь сказать в самом общем смысле: не забывая оживить труп, на котором ты изучал мышцы!

Композитор, вдохновенно творящий мелодии, не забывает о генерал-басе, а поэт — о соблюдении размера в строке.

Художник не может забыть о законах, по которым творит, так же как о материале, который он обрабатывает. Твоя анатомическая модель — это и материал и закон, тебе необходимо уметь непринужденно следовать закону и легко владеть материалом. И если ты хочешь быть настоящим благодетелем своих учеников, то предостережешь их от усвоения бесполезных знаний и ложных правил, ибо весьма трудно потом отбрасывать бесполезное и менять ложное направление.

«Обычно утверждают, что анатомические модели изучают лишь для того, чтобы научиться видеть природу; но опыт показывает, что, пройдя это изучение, весьма трудно видеть ее такой, как она есть на самом деле».

Это утверждение также опирается лишь на зыбкие слова. Художник, который не покидает поверхности, для опытного глаза будет всегда являться пустым, хотя если он талантлив, то всегда будет приятен; а художник, который заботится и о внутреннем содержании, будет видеть еще и то, что он знает; будет, если угодно, выносить свои знания на поверхность — и здесь уже от «чуть больше» или «чуть меньше» будет зависеть, хорошо или дурно то, что он делает.

До сих пор наш друг и противник ставил под сомнение анатомию, а теперь он ополчается против академического изучения нагого тела. Тут у него идет речь о парижских академических учреждениях, их педантизме, и мы не собираемся за них заступаться. К этому разделу он переходит так же быстро.

«Никто, кроме Вас, мой друг, не прочтет этих листов, и поэтому я могу писать все, что мне заблагорассудится. Как полагаете Вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием с моделей? Хотите знать мое мнение? Я полагаю, что именно там в течение этих семи тяжелых и суровых лет приобретается манерность в рисунке. Что общего имеют с реальными позами и действиями те позы, академические, напряженные, деланные, искусственные, все эти действия холодные и нелепые, представляемые

каким-нибудь натурщиком и каждый раз все тем же самым несчастным, подрядившимся три раза в неделю раздеваться догола и под руководством преподавателя превращаться в манекен? Что общего между человеком, накачивающим воду из колодца на вашем дворе, и тем, кто не занят этой трудной работой и лишь нескладно подражает этому действию на подмостках школы, протянув вперед обе руки? Что общего между этим школьным борцом и уличным борцом, вступившим в драку на моем перекрестке? Что общего у этого человека, который умоляет, молится, спит, размышляет, падает в обморок, — и все по приказу, — что общего у него с крестьянином, расprostертым в изнеможении на земле, с философом, размышляющим у своего очага, с задавленным в толпе человеком? Ничего, друг мой, решительно ничего».

К живой модели относится, в общем, все то же, что было раньше сказано о модели анатомической. Изучение и изображение модели — это, с одной стороны, ступень, через которую художник не может перепрыгнуть, но и не должен на ней задерживаться, а с другой стороны, модель — это пособие при создании произведений, пособие, без которого не может обойтись и самый совершенный художник. Живая модель для художника только сырье; нельзя, чтобы оно его ограничивало, а необходимо, чтобы он старался его переработать.

Те дурные последствия изучения моделей, — впрочем, так было и так будет, — которые наблюдал в Академии наш друг, его столь сильно раздражают, что он пишет:

«Так пусть уж по выходе оттуда, для довершения нелепости, учеников посылают учиться грации у Вестриса, или Гарделя, или у любого учителя танцев. Тем временем правда природы забывается; воображение полно ситуаций, поз и фигур фальшивых, напряженных, нелепых или холодных. Они скапливаются там до поры до времени и выйдут на свет, чтобы лечь на полотно. Всякий раз, когда художник берет карандаш или кисть, эти безобразные призраки пробуждаются, встают перед ним, он не может от них отделаться, и только чудом удается ему изгнать этих бесов из своей головы. Я знал одного юношу с большим вкусом, который, прежде нежели сделать хоть один штрих на полотне, падал на колени и восклицал: «Боже, избавь меня от модели!» И если ныне редко встретишь композицию из многих фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят человеку со вкусом и производят впечатление лишь на тех, кому чужда истина, — то вините в этом вечные упражнения на моделях в школе.

Не в школе познается общая согласованность движений, та согласованность, которую постигаешь, видишь во всем, которой проникнуто все тело, от головы до ног. Вот женщина уронила на грудь голову, все ее члены подчиняются этой тяжести; вот она подняла голову и держит ее прямо — и вновь вся статуя повинуется этому движению».

Обучение во Французской академии, когда приходилось увеличивать количество разных поз, только удаляло от первоначальной цели использования моделей, от познания физического тела; ради многообразия требовались также позы, выражающие душевные движения. Тут уж все преимущества на стороне нашего друга, когда он противопоставляет эти принужденные и ложные жесты тем естественным выражениям чувств, которые можно наблюдать на улице, в церкви, в любой толпе; и он не может удержаться от насмешки.

«Да, что и говорить, придать позу модели — это искусство, великое искусство, надо видеть, как господин профессор гордится этим. Но не думайте, что он скажет нанятому бедняге: «Друг мой, прими позу, какая тебе больше по душе, делай все, что тебе вздумается». Он с бо?льшим удовольствием придаст ему любое нелепое положение, чем предоставит принять простую и натуральную позу, и все же через это нужно пройти.

Сотни раз мне хотелось сказать юным ученикам, которых встречал я на пути в Лувр с папками под мышкой: «Друзья мои, как давно вы рисуете?» — «Два года». — «Что же, это больше, чем нужно. Бросьте эту лавочку манерности. Идите к картезианцам; вы увидите там позу, которая свойственна благочестию и искренности. Сегодня канун большого праздника; пойдите в приходскую церковь, побродите вокруг исповедальни, и вы увидите, что такое настоящая сосредоточенность и настоящее покаяние. А завтра пойдите в кабак, и вы увидите, как выглядит рассвирепевший человек. Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях. Вот посмотрите на двух ваших товарищей, которые поспорили между собой, — видите, как сам спор без их ведома меняет их жесты. Изучите их хорошенько, и вам покажутся жалкими и урок вашего пошлого профессора, и подражание вашей пошлой модели. О, как я пожалую вас, друзья мои, в тот день, когда вам придется заменить всю эту фальшь, которой вы научились, простотой и правдивостью Лесюэра. А ведь это неизбежно придется сделать, раз вы хотите чего-нибудь добиться».

Этот совет был бы сам по себе хорош: в гуще народа художник не может никогда насмотреться досыта; но такая непрерываемость, с которой высказывается Дидро, не может ни к чему привести. Ученику необходимо сперва узнать, что же он будет искать, что именно может природа дать художнику полезного и как именно должен он это использовать для целей искусства. Если ученику неведомы такие предварительные упражнения, то никакой опыт ему уже не поможет и он станет, подобно многим нашим современникам, изображать лишь обыденное, интересное только наполовину, либо, сворачивая в сентиментальные тупики, и нечто возбуждающее вовсе ложные интересы.

«Одно дело — поза, другое — действие. Всякая поза ложна и мелка; всякое действие прекрасно и правдиво».

Дидро уже несколько раз употреблял слово «поза», и я перевел его в соответствии с тем значением, которое оно, по-моему, имело в этих местах; но здесь оно непереводимо потому, что ему уже придается и некий побочный уничижительный смысл. Вообще слово «поза» в словаре французской академической терминологии искусства означает положение, которое выражает некое действие или настроение и в этом смысле значимо. Но так как положения, которые принимают академические натурщики, не соответствуют тому, чего от них требуют, а, напротив, в сравнении с природой и с особенностями поставленных им задач по необходимости оказываются, как правило, претенциозными, пустыми, преувеличенными, несостоятельными, то Дидро употребляет здесь слово «поза» в уничижительном смысле, который мы не можем передать никаким немецким словом; нам пришлось бы говорить нечто вроде «академическое положение», но так было бы ничем не лучше.

От поз Дидро переходит к контрасту, и в этом он прав. Ибо контраст возникает из разнообразно направленных членов одной фигуры либо из разнообразных направлений членов нескольких сопоставленных фигур. Послушаем его самого.

«Неправильно понятый контраст — одна из самых пагубных причин манерности. Нет иного контраста, кроме того, который порождается самим действием, вытекает из различия органов или устремлений. Посмотрите на Рафаэля, Лесюэра; иной раз они помещают три, четыре, пять фигур друг возле друга, а создают впечатление величественности. Во время литургии или всенощной у картезианцев мы видим стоящих двумя длинными рядами тридцать или сорок монахов, те же позы, те же действия, те же одеяния, но ни один монах не похож на другого; не ищите иного контраста, кроме этого. Вот истинный, все остальное мелко и фальшиво».

Так же как в своем учении о движениях тела, он, хотя в целом и прав, слишком пренебрежительно говорит о средствах искусства, дает слишком уж эмпирические дилетантские советы. Рафаэль действительно извлек некоторые мотивы своих композиций, наблюдая симметричные ряды монахов, но извлекал-то их именно Рафаэль, художественный гений, развивавшийся, непрерывно совершенствовавшийся художник. Нельзя забывать, что если ученика, лишённого руководства мастеров искусства, толкать к природе, то этим его удаляют и от искусства и от природы.

А теперь Дидро переходит, как он это уже делал несколько раз раньше, с помощью незначительной фразы к совсем другой теме. Он хочет обратить внимание учеников, а особенно самих живописцев, на то, что каждая фигура объемна, многостороння и художнику необходимо изображать ту сторону, которую он показывает, так живо, чтобы она содержала в себе и все прочие стороны. Его слова в бо?льшей мере указывают на его намерение, чем позволяют думать о подробном развитии вопроса.

«Если бы эти ученики были хоть немного склонны извлечь пользу из моих советов, я продолжал бы: «Не слишком ли долго вы видите лишь ту часть предмета, которую предложено вам копировать? Попробуйте, друзья мои, представить себе всю фигуру прозрачной и устремите ваш взгляд к центру: оттуда вы сможете наблюдать все внешние движения организма; вы увидите, как иные части вытягиваются, в то время как другие сокращаются, как эти слабеют, тогда как те напрягаются; и вы, ни на минуту не забывая целого, сумеете показать в той части предмета, какую представляет ваш рисунок, все требуемое соответствие ее с той частью, которая вам не видна; и, показав мне лишь одну сторону, вы заставите мое воображение видеть и противоположную ей, и тогда я воскликну: вы изумительный рисовальщик».

Советую художникам вообразить себя внутри фигуры с тем, чтобы увидеть ее со всех сторон деятельной и оживленной, Дидро хочет напомнить художнику, что тот не должен быть плоским, односторонним. Ведь уже правильный рисунок, даже и без светотеней, представляется объемным, выступает или отступает. Что придаст живость силуэту? То, что очертания фигуры правильны настолько, что можно вписать и ее переднюю и заднюю часть. Пусть молодой художник, которому совет нашего автора покажется недостаточно отчетливым, проделает такой опыт с силуэтом; поглядев на один и тот же контур с двух сторон, можно будет, пусть приблизительно, осуществить то, чего Дидро хочет добиться с помощью абстракции, надуманного взгляда из середины фигуры.

После того как фигура в целом хорошо обрисована, автор напоминает о подробной разработке, которая должна усовершенствовать целое, не повредив ему. Мы, так же как и он, убеждены, что для этого должны быть введены в действие и высочайшие духовные силы, и наиболее тренированные силы механического мастерства художника.

«Но недостаточно еще умело передать целое, нужно ввести туда подробности, не разрушив массы; это работа воодушевления, таланта, чувства, и притом чувства изысканного.

Вот как, на мой взгляд, должна быть поставлена школа рисования. После того как ученик уже умеет с легкостью перерисовывать эстампы или рельефы, его следует два года продержать перед академической моделью — мужчиной или женщиной. Затем я приглашу в качестве модели детей, людей взрослых, зрелых, старцев, представлю перед ним образцы всех возрастов и полов из самых различных слоев общества, — словом, натуру разнообразнейшую; натурщики сбегутся к дверям моей академии, если я буду хорошо их оплачивать; живи я в стране рабов, я приказал бы привести их. Показывая различные модели ученику, профессор должен заставить его заметить те изменения, которые внесены в формы модели присущими ей образом жизни, положением и возрастом. Мой ученик видел бы академическую модель всего лишь раз в две недели, и профессор предоставил бы самой модели выбор позы. После урока рисования ученый-анатом познакомил бы моего ученика с анатомической моделью и заставил бы последнего применить свои знания к нагому телу, одушевленному и живому; и он рисовал бы с анатомической модели только двенадцать раз в году. Этого было бы достаточно, дабы он уразумел, что тело на костях и тело, не прикрепленное к костям, рисуются различными способами, что здесь линия круга, а там угловата и что если он пренебрежет этим различием, то созданное им целое будет похоже на надутый пузырь или на тук шерсти».

Каждому очевидно, что такое предложение, обращенное к школе рисования, несостоятельно, что намерения автора недостаточно ясны и недостаточно определены последовательность и чередование отдельных этапов и разделов обучения. Но здесь не место для споров по таким поводам. Удовольствуемся тем, что он в целом отвергает ограниченный педантизм и советует определенный порядок обучения. Ведь и нам не хочется больше, чтобы современные художники изображали тела и одежды в виде вздутых пузырей или мешков, набитых шерстью.

«При тщательном подражании природе ни рисунок, ни краски не знали бы манерности. Манерность порождает учитель, Академия, школа и даже античность».

Право, ты так же худо кончаешь, как и начал, добрейший Дидро, и в конце главы нам приходится расставаться с тобой противниками. Ведь и без того молодые люди при самом скромном даровании уже достаточно высокомерны и каждый из них с такой охотой теши себя тем, что независимый, вполне индивидуальный, самостоятельно избранный путь есть и наилучший, и уведет дальше всех. А ты еще хочешь возбудить у твоих юношей недоверие к школе. Может быть, тридцать лет тому назад профессора Парижской академии и заслуживали того, чтобы их так бранили и дискредитировали; об этом я судить не могу, но в общем смысле в твоём заключении нет ни единого слова правды.

Художник вовсе не должен быть верен природе, он должен быть верен искусству. Самое точное подражание природе еще не создает художественного произведения, но может быть так, что в художественном произведении почти ничего не осталось от природы и оно все же достойно похвалы. Прости меня, о дух почившего Дидро, за то, что твоя парадоксальность и меня побуждает к парадоксам. Но ведь ты сам не станешь всерьез отрицать, что тот же учитель, та же Академия, та же школа, та же античность, которых ты обвиняешь в

Насаждения маньеризма, могли бы, следуя правильному методу, пространять и настоящий стиль, а мы даже вправе спросить: какой гений на этой земле способен, только созерцая природу, не зная никаких традиций, решиться установить пропорции и может достичь настоящих форм, избрать настоящий стиль и создать себе самому всеобъемлющий метод? Такой художественный гений еще более пустая иллюзия, чем твой ранее поминавшийся юноша, который возник из глыбы земли сразу же двадцатилетним и, наделенный совершенными членами, никогда ими не пользовался.

Засим прощай, достопочтенная тень, благодарю тебя за то, что ты побудила нас спорить, болтать, горячиться и вновь остывать. Наивысшее достижение разума в том, чтобы пробуждать другой разум. Еще раз прощай! В мире красок увидимся вновь.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Мои незначительные мысли о цвете

Дидро, великий духом и разумом, изощренный во всех поворотах мысли, показывает в этом разделе, что, рассматривая эти предметы, он сознает и свою силу, и свою слабость. Уже самим заголовком он дает понять, что мы не должны ждать многого.

Когда в первой главе он угрожал нам причудливыми мыслями о рисунке, он был уверен в широте своего взгляда, в своих возможностях и способностях, и мы действительно обнаружили в нем умелого и хорошо оснащенного бойца, и мы вынуждены были напрягать все силы, чтобы ему противостоять. Теперь же он, держась весьма скромно, сам объявляет, что это лишь незначительные мысли о цвете. Однако если присмотреться, то оказывается, что он несправедлив к себе; его мысли вовсе не незначительны и чаще всего справедливы, вполне соответствуют своим предметам, а его замечания метки. Но он ограничивает себя тесным кругом, который он все же недостаточно знает, он заглядывает недостаточно далеко и различает не все даже из того, что вблизи.

При таком соотношении двух глав само собой разумеется, что, давая примечания ко второй главе, я вынужден действовать совершенно по-иному.

Раньше нужно было только раскрывать софизмы, отделять мнимое от истинного; я мог сослаться на уже известные закономерности природы и находил научную опору, к которой мог прислониться. Здесь же задача в том, чтобы расширить тесный круг, определить его охват, заполнить пробелы и самому проделать ту работу, потребность в которой давно уже испытывают настоящие художники и настоящие друзья науки.

Но даже полагая себя способным на это, трудно было бы приниматься за подобную работу, исходя из чужой незаконченной статьи; поэтому я избрал другой путь, с тем чтобы моя обработка этой главы могла быть полезна друзьям искусства.

Дидро и здесь перемешивает различные части своего короткого трактата с обычным для него софистическим коварством; он словно водит нас по запутанным тропам сада-лабиринта так, чтобы на малом пространстве искусственно создать впечатление длинного пути для прогулок. Поэтому я разделил его абзацы и расположил их в ином порядке по определенным разделам. Это было тем более возможно потому, что вся глава не имеет внутреннего связанного единства — и несостоятельность ее афористической структуры скрывается только частыми бросками от темы к теме.

Это новое расположение я тоже сопровождаю своими примечаниями, и это должно позволить в известной мере обозреть, что уже сделано и что еще остается делать.

Несколько общих замечаний

Сила воздействия колорита. — «Рисунок дает форму существам, цвет же дает им жизнь. Вот божественное дыхание, их одухотворяющее».

То радостное впечатление, которое цвет производит на глаз, возникает как следствие некоего свойства, воспринимаемого нами в материальных и в нематериальных проявлениях только с помощью зрения. Необходимо увидеть цвет — более того, необходимо постоянно видеть его, чтобы представлять себе великолепие этого мощного феномена.

Хорошие мастера колорита редки. — «Нет недостатка в превосходных рисовальщиках, но крупных колористов мало. То же и в литературе: сотня холодных логистов на одного большого оратора; десять больших ораторов на одного великого поэта. Сильное волнение вдруг вызывает к жизни красноречие; но, что бы ни говорил Гельвеций, если ты не поэт, ты не напишешь и десяти хороших строк даже под страхом смерти».

Здесь Дидро в своей обычной манере, желая скрыть недостаток знаний, игриво делает абстрактным именно тот конкретный вопрос, по которому хотелось бы получить разъяснение, и к тому же еще ослепляет неуместным примером из области искусства красноречия. Как всегда, все приписывается доброму гению, все должно создаваться вдохновением. Разумеется, и гениальность и вдохновение два необходимых условия для художественного творчества; если говорить только о живописи, то оба нужны, когда возникает замысел и композиция, нужны и при создании освещения, накладывании красок, а также для общей выразительности и в заключительной обработке. Когда краски оживляют поверхность картины, то и во всех ее частях гениально проявляется неповторимая жизнь.

Приведенный вначале тезис можно было бы вывернуть наизнанку и сказать: «Хороших колористов больше, чем рисовальщиков» — либо, если мы хотим и с другой точки зрения быть правдивыми: «Тем и другим трудно достичь совершенства». И каким бы высоким или низким ни был критерий для определения достоинства рисовальщика либо колориста, число тех и других мастеров при всех обстоятельствах будет по меньшей мере равным, а возможно, даже колористов окажется больше. Достаточно вспомнить хотя бы о нидерландской школе, вообще обо всех так называемых натуралистах.

Если это правильно и хороших колористов действительно не меньше, чем хороших рисовальщиков, то это приводит нас к другому важному наблюдению. В школах существуют если и не законченные теории рисунка, то, уж всяком случае, известные принципы, известные

Правила и масштаб, которые могут быть переданы, преподаваны. И, напротив, нет ни теорий, ни принципов колорита и вообще ничего такого, что можно было бы передавать, преподавать. Ученик предоставлен природе, конкретным образцам и своему собственному вкусу. Но почему же все-таки хорошо рисовать не менее трудно, чем создавать хороший колорит? Нам кажется, потому, что рисунок требует очень больших знаний, предполагает продолжительное изучение, потому что и сами занятия очень сложны, требуют постоянных размышлений и определенной строгости, тогда как колорит определяется только чувством и создается именно чувством, инстинктивно.

И хорошо, что это так! Ведь в противном случае мы из-за недостатка теории и принципов имели бы еще меньше картин с хорошим колоритом. А то, что их не больше, чем есть, определяется многими причинами. Дидро в дальнейшем неоднократно заводит речь именно об этом.

Как убого выглядит этот раздел в наших учебниках, можно убедиться, если, например, просмотреть главу «Колорит» в «Общей теории изящных искусств» Зюльцера глазами художника, который хочет учиться, хочет найти руководство, следовать указаниям. Но где найти хоть след теории? И есть ли след того, что автор как-то указывает на суть дела? Желающего учиться отсылают обратно к природе, его выталкивают из школы, в которую он поверил, его посылают на горы и в долины, в просторный мир, с тем чтобы он созерцал солнце и облака и все, что придется, чтобы он созерцал и учился, чтобы он, подобно тому ребенку, которого покидают на чужбине, прокладывая себе путь собственными силами. Для того ли открывают книгу теоретика, чтобы потом возвращаться к ширям и далям практического опыта, к неопределенности единичных разрозненных наблюдений, к блужданиям неопытной мысли? Разумеется, гений необходимо и в искусстве вообще, и в каждом определенном роде искусства в частности. А такое счастливое строение глаза, которое создает восприимчивость к цвету и чувство цветовой гармонии, необходимо иметь от рождения. Разумеется, гению необходимо видеть, наблюдать, упражняться, быть самим собой, но вместе с тем у него бывает достаточно много и таких часов, когда он испытывает потребность в мысли, которая приподняла бы его над опытом и даже, если угодно, над ним самим. И тогда он охотно обращается к теоретику, ожидая, что тот поможет ему сократить путь и во всех отношениях облегчить саму работу.

Суждение о распределении цвета. — «Только мастера искусства могут быть судьями в рисунке, о красках же может судить всякий».

С этим мы никак не согласны. Правда, цвет воспринимается легче и с точки зрения общей гармонии, и с точки зрения правдивости изображения отдельных деталей, — легче, поскольку он непосредственно воздействует на здоровые чувства. Но о колорите как о создании художественного творчества может судить все же только мастер, так же как о любом другом разделе искусства. Пестрая, веселая картина либо картина, отличающаяся гармоничностью целого или отдельных элементов, может привлечь толпу, порадовать любителя, однако судить о ней может только мастер или настоящий знаток. Но ведь и вовсе неискушенные люди обнаруживают погрешности в рисунке, детей ошеломляет сходство портрета, многое может увидеть здоровый глаз, правильно замечая частности, хотя он и не в состоянии судить о целом и его суждения о главных, узловых точках недостоверны. Разве не известно, что даже колорит Тициана иные неискушенные находят ненатуральным? Может быть, это относится и к Дидро, ведь он всегда приводит как образцы колорита лишь Верне и Шардена.

«Дилетант равнодушно пройдет мимо прекрасного рисунка, шедевра выразительности и композиции, но никогда ничей глаз не пропустит колориста».

О дилетантах не следовало бы вообще говорить. Более того, если уж говорить строго, то никаких дилетантов не существует. Толпа, которую привлекает или отталкивает какое-либо художественное произведение, не претендует на знание, а настоящий любитель непрерывно развивается и всегда готов приобретать новые знания. Существуют полутона, однако и они принадлежат общей гармонии. А дилетант — это фальшивая струна, которая никогда не даст правильного тона; он-то именно и настаивает на ложном тоне, тогда как даже настоящие мастера и знатоки никогда не считают, что достигли совершенства.

Хорошие колористы редки. — «Но почему столь мало художников умеют изображать предмет, который доступен пониманию всех?»

Здесь опять заблуждение определяется тем ложным смыслом, который придается слову «понимать». Толпа так же мало понимает гармонию и правду цвета, как и структуру прекрасной композиции. Разумеется, и та и другая тем легче понимаются, чем они совершенней, и такая понятность свойственна всему совершенному и в природе и в искусстве, такая понятность имеет нечто общее с обыденностью, но только обыденность может быть лишеной всякого очарования и даже вовсе безвкусной, вызывающей скуку и раздражение, тогда как художественное произведение чарует, развлекает, поднимает человека до высших ступеней бытия и там поддерживает его в том состоянии свободного полета, когда теряется представление о бытии и о течении времени.

Песни Гомера воспринимаются уже тысячелетия, и временами их понимают; кто еще создаст подобное? Что может быть доступнее и понятнее, чем явление отличного артиста? На него смотрят, им восхищаются тысячи и тысячи зрителей, но кто может ему подражать?

Свойства настоящего колориста

Правда и гармония. — «Кто же, по моему мнению, является подлинным великим колористом? Тот, кто сумел взять тон, свойственный природе и хорошо освещенным предметам, и сумел придать своей картине гармонию». А я ответил бы так:

При любом освещении, на любом расстоянии, при любых обстоятельствах тот, кто наиболее правильно, наиболее чисто и живо ощущает и воспроизводит цвета и гармонически их сочетает.

Мало есть таких предметов, на которых цвет проявляется в своей первозданной чистоте даже при самом полном освещении; цвет более или менее видоизменяется уже в зависимости от природы тела, на котором он проявляется, но, кроме того, мы видим, как его разнообразно определяют и меняют усиленное и ослабленное освещение, тени, расстояние, наконец, различные виды обмана зрения. Все это вместе можно называть правдой цвета, ибо это и есть та правда, которая открывается здоровому, зоркому, опытному глазу художника. Но такая правда редко встречается в природе гармоничной; именно в человеческом глазу нужно искать гармонию, она основывается на внутреннем действии и противодействии органа зрения, согласно которым один определенный цвет требует другого, и можно с одинаковым основанием говорить: глаза, видя один цвет, требуют гармонирующего с ним цвета; либо: тот цвет, которого глаз

требует рядом с другим, и есть гармонический цвет.

Те цвета, на которых основывается вся гармония, а значит, и важнейшая доля колорита, физики до настоящего времени называли дополнительными.

Беглое сравнение. — «Ничто в картине не привлекает так сильно, как правдивый цвет; он доступен и невежде и знатоку».

Это правда во всех смыслах; однако нужно исследовать, что же, собственно, значат эти скупые слова? Для всего, за исключением человеческого тела, цвет значит едва ли не больше, чем форма; именно по цвету мы распознаем многие предметы, либо именно благодаря их цвету они нас привлекают. Одноцветный, бесцветный камень ничего не скажет, дереву придает выразительность только разнообразие расцветки, форму птицы укрывает оперение, в котором нас прельщает главным образом чередование разных цветов. Каждому телу в известной мере присущ индивидуальный цвет, по меньшей мере цвет рода или вида; даже цвета искусственных тканей различаются в зависимости от их особенностей. Кошениль на холсте выглядит по-иному, чем на шерсти или на шелке. Глаза по-разному воспринимают тафту, атлас, бархат, хотя все они происходят от шелка. И что может нас больше возбудить, больше усладить, больше обманывать и очаровывать, чем картина, на которой мы видим именно те определенные, живые, индивидуальные черты некоего предмета, благодаря которым он всегда возбуждал нашу приязнь и стал всем нам известен? Любое изображение формы без цвета символично; только цвет создает художественное произведение, приближает его к действительности.

Цвета предметов

Телесный цвет. — «Не раз говорили, что прекраснейший из всех цветов, когда-либо существовавших в природе, это тот приятный румянец, которым невинность, юность, здоровье, скромность и стыдливость окрашивают щеки девушки; и это суждение было не только тонким, трогательным и нежным, но и верным; ибо именно плоть труднее всего воспроизвести; именно ее сочную белизну — не бледную и не матовую, а ровную, именно эту смесь красного и синего, так неприметно проступающую сквозь желтоватое, именно кровь и жизнь приводят в отчаяние колориста. Тот, кто достиг чувства тела, уже преуспел во многом, все прочее ничто в сравнении с этим. Тысячи художников умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его».

Дидро совершенно прав, поднимаясь здесь как к вершине колористического выражения к тем краскам, которые являет живая человеческая плоть. Элементарные цвета, которые мы наблюдаем в физических, физиологических, химических явлениях и видим взятыми отдельно, облагораживаются, как и все другие природные субстанции, приобщаясь к органической жизни. Человек — это наилучшее создание из всех существ, и да будет позволено нам, пишущим для художников, допустить, что и среди человеческих рас есть такие, которые и внутренне и внешне созданы лучше других, и что их кожа, как поверхность совершенного создания, обнаруживает гармонию расцветки самую прекрасную из всех доступных нашим представлениям. Ощущение этого цвета здоровой плоти, деятельное созерцание, которое нужно художнику, чтобы научиться воссоздавать нечто подобное, требуют и от глаза, и от разума, и от руки таких разнообразных и тонких действий, требуют юношеской свежести восприятия природы и зрелости мысли так, что все прочее в сравнении с этим представляется пустяками либо по меньшей мере включенным в эту важнейшую способность. Это относится также к форме. Тот, кто возвысится до идеи значительной и прекрасной формы человека, будет и все прочее изображать значительным и прекрасным. Каких только великодушных произведений не создавали те великие так называемые исторические живописцы, когда снисходили до того, чтобы писать ландшафты, животных и неорганические предметы. Впрочем, так как тут мы вполне согласны с нашим автором, предоставляем слово ему самому.

«Вы можете подумать, что изучение птиц и цветов не помешало бы тому, кто хочет усовершенствовать свой колорит. Нет, друг мой, никогда подобное подражание не даст ощущения тела. Посмотрите, что случилось с Башелье, когда он оставил свою розу, свой жонкиль и свою гвоздику. Предложите госпоже Вьен написать портрет и затем снесите его Латуру. Но нет, лучше не надо; этот предатель настолько не уважает своих собратьев, что никогда не скажет им правды в глаза. Лучше предложите ему, умеющему изображать плоть, написать материю, небеса, гвоздику, сливу, покрытую налетом, персик, покрытый пушком, и вы увидите, как мастерски справится он с этой задачей. А этот Шарден, почему его подражание неодушевленным предметам принимают за самую природу? Потому что он, если того захочет, умеет изображать плоть».

Это нельзя было бы выразить более живо, тонко и достойно; основной принцип, пожалуй, также справедлив. Вот только Латур избран неудачно в качестве примера великого живописца; это преувеличенно пестрая, вернее, манерная живопись школы Риго или подражание ему.

В следующем абзаце Дидро переходит к той новой трудности, с которой сталкивается художник, ибо трудно не только изображать плоть как таковую, но еще труднее показать, что это поверхность мыслящего и чувствующего создания, чьи самые глубокие, самые сокровенные, самые легкие внутренние изменения мгновенно проявляются во внешности. Дидро несколько преувеличивает эту трудность, но делает это необычайно изящно и не удаляясь от истины.

«Но что окончательно сводит с ума великих колористов — это изменчивость человеческого тела: оно живет и тут же увядает; пока взор художника устремлен на полотно и кисть его изображает меня, я исчезаю, и когда он вновь поворачивается ко мне, меня более не находит. Воображению моему представился аббат Леблан, и я зеваю от скуки. Мне привиделся аббат Трюбле, и лицо мое выражает иронию. Мой друг Гримм и моя Софи мелькнули предо мной, сердце мое затрепетало, нежность и покой разлились по лицу; радость просочилась изо всех пор, сердце расширилось; мелкие кровеносные сосуды пришли в движение, и неуловимый ток пробежавшей по ним крови разольет румянец и жизнь. Плоды, цветы меняются под внимательным взором Латура и Башелье. Какая же мука для них лицо человека — изменчивое полотно, которое волнуется, движется, напрягается, смягчается, окрашивается и тускнеет, повинувшись бесчисленным сменам легких и быстрых дуновений, которые зовутся душой».

Выше мы заметили, что Дидро несколько преувеличивает эту трудность; она была бы, конечно, непреодолима, если бы живописец не обладал тем, что его, собственно, и делает художником, если бы он зависел только от своих взглядов, обращенных попеременно то на тело, то на холст, если бы он не умел изображать ничего, кроме того, что видит. Но ведь художественный гений, художественный талант — это и есть умение созерцать, запечатлевать, обобщать, символизировать, характеризовать, и притом в любом роде искусства и в

форме и в цвете. Художественный галант создает именно так, что он обладает методом обращения с предметами, это стиль же духовный, сколь и практически-механический метод, посредством которого он останавливает и самый подвижный предмет, определяет его и придает единство и правду его искусственному существованию.

«Но я чуть было не забыл сказать вам о цвете страсти, и это было бы досадно. Разве у каждой страсти нет своего цвета? Разве он остается неизменным во всех ее превращениях? Гнев знает различные цвета. Если он зажигает лицо, глаза становятся пламенными; если он беспределен и уже не расширяет, а сжимает сердце, глаза начинают блуждать по сторонам, бледность покрывает лоб и щеки, губы дрожат и белеют. А женщина, разве не меняется окраска ее лица в ожидании наслаждения, в объятиях наслаждения и после наслаждения?»

К этому абзацу также относится то, что было сказано о предыдущем: и в этом случае Дидро достоин одобрения за то, что он показывает художнику те высокие требования, которые ему могут быть предъявлены, и потому, что он обращает внимание художника на разнообразие явлений природы, с тем чтобы предостеречь его от манерничанья. Подобные же намерения заключены и в следующих словах:

«Разнообразие ваших тканей и драпировок немало способствовало усовершенствованию искусства колорита». Выше об этом уже кое-что говорилось в примечании: «Общий тон цвета может быть слабым, не будучи в то же время неверным».

В том, что определенный цвет и на всем полотне, и в отдельных местах может быть по разным причинам ослаблен, но при этом все же останется правдивым и соответствующим данным предметам, не может быть и малейшего сомнения.

О цветовой гармонии

А теперь мы подошли к той важной теме, о которой уже было кое-что сказано выше, однако она может быть изложена и рассмотрена только в ходе развития целостного учения о цвете.

«Утверждают, что есть цвета дружественные и цвета враждебные друг другу; говорящие так правы, если только они подразумевают под этим, что существуют цвета, настолько плохо сочетающиеся, так режущие глаз в соседстве друг с другом, что даже воздух и свет — эти неизменные вершители гармонии, — и те с трудом могут их примирить».

Ввиду того что не удавалось добраться до глубоких основ цветовой гармонии и все же нельзя было не признавать, что есть гармоничные и дисгармоничные цвета, а вместе с тем замечали, как усиление или ослабление света придавало нечто краскам или отнимало от них, создавая тем самым известные промежуточные состояния, и так как заметили, что воздух, обволакивая тела, вызывает известные смягчающие и даже гармоничные изменения, то свет и воздух рассматривали как создателей гармонии вообще. Светотень, едва отделившуюся от колорита, стали недопустимым образом вновь смешивать с ним и только затем, чтобы уклониться от объяснения гармонии цветов, ссылаясь на материальность, говорили о воздушной перспективе. Стоит проглядеть главу о колорите у Зульцера, там вопрос — что же такое гармония цветов — не выдвигается, а погребается, заваливается множеством чужеродных и родственных проблем.

Итак, эту работу еще предстоит проделать, и тогда, возможно, окажется, что гармония цветов, независимо от всего изначально присущая глазу и чувству человека, может быть также и внешне воспроизведена в сопоставлении окрашенных предметов.

«Не сомневаюсь, что кокетливая женщина или цветочница, искусная в этом ремесле, понимают это лучше любого художника».

Итак, женщина, озабоченная своей внешностью, и жизнерадостная девица-цветочница оказываются сведущими, как сделать привлекательней свой товар. Почему же философу и физиологу не брать у них уроки? Почему ему и не сделать немногих усилий, чтобы понаблюдать, как именно поступает иное милое создание, располагая простейшие вещи с выгодой для себя? Почему он не посмотрит, что же она берет, а что отвергает? Признано, что есть и гармония и дисгармония цветов, на это указано художнику, все требуют от него гармонии, и никто не говорит ему, какова она. Что же происходит? Врожденное чутье художника во многих случаях приводит его на правильный путь, но в других случаях он теряется. Как же он тогда поступает? Он избегает собственно цвета, ослабляет его и полагает, что достигнет гармонии тем, что лишает данный цвет той силы, с которой он особенно ярко проявлял бы свою противоположность другому цвету.

«Общий тон цвета может быть слабым, не нарушая притом гармонии; и, напротив, сильный колорит труднее совместим с гармонией».

Никоим образом нельзя признать, что слабый колорит легче сделать гармоничным, чем яркий. Однако, разумеется, если колорит ярок, если краски оживлены, то глаз гораздо живее воспринимает и гармонию и дисгармонию; если же цвета ослаблены, одни бледны, а другие на полотне смешаны или запачканы, тогда уже никто, конечно, не может судить, гармонична ли эта картина или дисгармонична; но зато, уж во всяком случае, можно сказать, что она вовсе не воздействует на зрителя, что она незначительна.

«Рисовать белое и рисовать светлое — две совершенно различные вещи. Не сомневаюсь, что из двух композиций, равных во всех отношениях, вам придется по душе более светлая; тут та же разница, что между днем и ночью».

Иная картина может удовлетворять всем требованиям колорита и все же быть совершенно светлой и бледно расцвеченной. Светлый цвет приятен глазу, а те же самые цвета, выступая со всей яркостью, в самых темных оттенках создадут впечатление серьезной, сокровенной значительности.

Но, разумеется, светлая живопись — это нечто совсем иное, чем белесые, словно бы меловые картины.

И еще кое-что! Опыт учит, что светлые, жизнерадостные картины не всегда предпочитают ярким, рассчитанным на сильное впечатление. Разве мог бы иначе Спальолетто в свое время превзойти Гвидо (Рени)?

«Существование обаяние, которое поистине неотразимо, — это обаяние мастера гармонии. Не знаю, как пояснить вам мою мысль. Вот на полотне женщина, одетая в белый атлас; закройте всю остальную часть картины и смотрите лишь на одежду; быть может, этот атлас покажется вам грязным, тусклым, ненатуральным; но восстановите предметы, которые окружают эту женщину, и впечатление от атласа и его цвета тотчас произведет прежний эффект. Ибо общий тон слишком слаб, но, так как все предметы окрашены пропорционально, вы не замечаете слабости каждого в отдельности; тут спасает гармония. Это природа на закате дня».

Никто не усомнится в том, что такая картина может быть правдивой, внутренне согласованной и обладать особенно большими достоинствами технического мастерства.

Основы гармонии. — «Я отнюдь не намерен ниспровергать закон радуги в искусстве. Радуга в искусстве то же, что генерал-бас в музыке».

Наконец-то Дидро упоминает об основе гармонии; он хочет обрести ее в радуге и успокаивается на этом, что бы ни высказывала по тому же вопросу французская живописная школа. В то время как физик обосновал всю теорию цвета явлениями призматического преломления и, следовательно, в известной мере радугой, эти явления стали и в живописи принимать за основу тех законов гармонии, которые необходимо соблюдать, налагая краски, благо этим явлениям нельзя было отказать в очевидной гармоничности. Тем самым ошибка, допущенная физиком, продолжала оказывать вредные влияния и на живописца. Радуга и призматические преломления суть лишь отдельные частные случаи значительно более обширных, более содержательных и требующих более глубокого обоснования видов цветовой гармонии. Не потому существует гармония, что нам ее показывают радуга и призма, а сами эти явления гармоничны потому, что существует более высокая всеобщая гармония, законам которой и они подвластны.

Радугу ни в коей мере нельзя сравнивать с генерал-басом в музыке; она ведь даже не охватывает всех явлений, наблюдаемых при рефракции света; она столь же мало цветовой генерал-бас, как и один мажорный аккорд не генерал-бас в музыке; но этот аккорд гармоничен потому, что существует музыкальная гармония. Продолжая исследовать, мы обнаружили минорный аккорд, который не входит в мажорный, но вполне включается в общий круг музыкальной гармонии.

До тех пор, пока и в учении о цвете не станет ясно, что все множество явлений нельзя втискивать в пределы одного ограниченного явления и его универсального истолкования, а что, напротив, каждое отдельное явление необходимо включить в единый круг со всеми прочими, — до тех пор будет продолжаться эта неопределенность, это смятение в искусстве. Потому что на практике такая потребность ощущается более живо, чем в теории, когда теоретик лишь безмолвно отодвигает в сторону этот вопрос и считает себя вправе упрямо твердить: «Все это уже выяснено».

«Но я весьма опасаясь, что малодушные художники воспользовались этим, чтобы сузить пределы искусства и создать легкую и ограниченную манеру, ту, что мы обычно зовем протокольной».

Так Дидро порицает убогую манерность, которой предавались разные живописцы из тех, кто слишком уж близко примыкал к ограниченному учению физика. Они располагали краски на своей палитре, видимо, именно в порядке цветов радуги, из этого возникла несомненная гармоническая последовательность, которую они называли протокольной, ибо так предусматривалось все, что могло и должно было произойти.

Но так как они знали только последовательность цветов радуги и призматических призраков, то не решались в своей работе ни нарушить эту последовательность, ни так обращаться с ней, чтобы при этом утрачивалось схематическое представление о ней; напротив, эту «протокольность» можно было обнаружить на всем пространстве картины; краски и на полотне и на палитре оставались только сырым материалом, материей, простейшими элементами, а не сочетались, не сплетались в органическое целое под воздействием гения. Дидро ожесточенно нападает на таких художников. Я не знаю их имени, не видел подобных картин, однако мне кажется, что я уж из слов Дидро могу составить себе представление о том, что он подразумевает.

«И впрямь, живопись знает таких протоколистов, этих покорных слуг радуги, которых узнаешь с первого взгляда. Если он придал предмету такой-то цвет, можете быть уверены, что соседний предмет будет окрашен в такой-то. Следовательно, видя цвет хотя бы одного уголка картины, заранее знаешь все остальное. Всю жизнь они только и переносят этот свой уголок с одного полотна на другое. Эта точка движется по всей поверхности, останавливается и располагается там, где ей заблагорассудится, но неизменно в сопровождении всей своей свиты; она подобна вельможе, который вечно ходит в одной и той же одежде, с лакеями все в той же ливрее».

Настоящий колорит. — «Не так пользуется красками Верне и Шарден; их бесстрашная кисть любит перемешивать с непостижимой смелостью и разнообразием и со строжайшей гармоничностью все краски природы со всеми их оттенками».

Здесь Дидро начинает смешивать колорит с живописью вообще. Ведь при такой живописи, конечно, исчезает все вещественное, стихийное, грубое, материальное, ибо художник умело изображает разнообразную правду частных случаев, скрытую в прекрасной, внутренне связанной гармонии целого. Тем самым мы возвращаемся к нашим исходным главным вопросам — о правде в гармонии.

Очень важен также следующий вопрос, о котором говорит Дидро; выслушаем сначала его, а потом уж выскажем наши соображения.

«Правда, и у них есть приемы, свойственные лишь им и в силу этого ограниченные; в этом я не сомневаюсь, и доказать это нетрудно, но ведь человек — не господин бог, и мастерская художника — не природа».

Дидро, сперва горячо оспаривая маньеристов, обличал их недостатки и противопоставил им своих любимых художников Верне и Шардена, после чего подошел к щекотливому вопросу: оказывается, и они тоже применяют в работе известный определенный метод, который и своеобразен, и, пожалуй, несколько ограничен, что можно было бы им поставить в вину, и он уже едва ли знает, чем они отличаются от маньеристов. Если бы он говорил о великих художниках, он и тогда бы мог соблазниться сказать то же самое, но он справедлив, он не хочет сравнивать художника с богом, а художественное произведение с творением природы.

Что же отличает все-таки художника, идущего верным путем, от того, кто вступил на ложный? Художник следует продуманному методу, тогда как тот легкомысленно следует манере.

Художник, который постоянно созерцает, чувствует и мыслит, видит предметы в их высшем величии, в их наиболее выразительной действительности и чистейших пропорциях, и когда он воспроизводит их, то его работу облегчает метод, созданный им самим, воспринятый от предшественников и заново им переосмысленный. И хотя применение этого метода выражает именно его индивидуальность, но и сам метод, и напряжение чистейших и высших сил его духа поднимают его до уровня всеобщего и могут вести до пределов творческих возможностей. Идя по этому пути, греки достигли тех высот, на которых создавалось их более всего известное нам пластическое искусство; а почему их произведения, принадлежащие разным эпохам и различные по своим достоинствам, производят на нас некое общее впечатление? Пожалуй, все же только потому, что в своем продвижении вперед они следовали единому истинному методу, от которого не могли целиком отказаться в пору упадка.

Проявление настоящего метода называют стилем, а его противоположность — манерой. Благодаря стилю индивид поднимается до наивысшей точки, достижимой для его рода, поэтому все великие художники в своих лучших произведениях приближаются друг к другу.

В самых удачных работах Рафаэля колорит такой же, как у Тициана. А манерность, напротив, так сказать, еще больше индивидуализирует индивидуальность. Человек, который безудержно предается своим страстям и склонностям, все более удаляется от целостного единства, удаляется даже от тех, кто мог бы еще быть на него похож; он ничего не хочет от человечества и тем самым отделяется от людей. Это относится столько же к искусству, сколько и к нравственности, — ведь все действия людей имеют один источник, поэтому и все их отклонения сходны между собой.

Итак, благородный Дидро, мы поддерживаем твое утверждение тем, что его усиливаем.

Человек не должен пытаться сравниться с богом, но пусть он стремится к человеческому совершенству. Художник должен стремиться создать не произведение природы, а совершенное произведение искусства.

Заблуждения и недостатки

Карикатура. — «Существует карикатурный цвет, равно как и карикатурный рисунок, а всякая карикатура противоречит хорошему вкусу».

Отчетливо объяснить, как возникает такая карикатура и чем она отличается от собственно дисгармоничной расцветки, можно лишь в том случае, если мы договоримся о том, что такое цветовая гармония и на чем она основывается. Ибо необходимая предпосылка для этого — чтобы глаз распознавал соответствия, ощущал дисгармонию и чтобы мы знали, как возникает и то и другое. Лишь тогда становится очевидным, что может существовать и нечто третье в промежутке между ними. Можно сознательно и обдуманно отклоняться от гармонии и тем самым выделить нечто характерное, но если идти дальше, если преувеличивать такое отклонение или решиться на него без настоящего чувства и осмотрительного обдумывания, то получится карикатура, которая в конце концов становится уродливой гримасой и полнейшей дисгармонией, а этого должен всячески остерегаться каждый художник.

Индивидуальный колорит. — «Откуда это множество манер колористов, тогда как цвет в природе один?»

Нельзя, по сути, сказать, что в природе есть только один колорит, потому что, говоря о колорите, мы одновременно представляем себе того человека, который созерцает цвета, воспринимает их глазом и сохраняет в памяти. Но для того чтобы не затеряться в неопределенных рассуждениях, можно и необходимо допустить, что все здоровые и восприимчивые глаза приблизительно одинаково видят все цвета и все их соотношения. Ибо на вере в совпадение таких восприятий основываются и все виды передачи опыта.

Однако в то же время органы зрения весьма отличаются и расходятся в восприятии цвета, и это всего лучше обнаруживается, когда художник должен воспроизвести нечто похожее на то, что он видит. Исходя из того, что он сделал, можно заключить, как он видел, и мы присоединяемся к Дидро, который говорит:

«Причина этого — свойства самого органа зрения. Нежный и слабый глаз не любит живых и сильных цветов, такой живописец отказывается запечатлеть на полотне то, что в природе ранит его восприятие. Он не любит ни огненно-красного, ни ослепительно-белого. Подобно тем обоям, которыми он покрывает стены своей комнаты, его полотна будут окрашены слабыми, нежными и мягкими тонами, и он часто стремится гармонией возместить то, чего ему недостает в силе».

Такой бледный, мягкий колорит, такое пугливое удаление от ярких красок можно, как указывает Дидро, объяснить общей слабостью нервов. Мы убеждаемся, что сильные нации, народ, дети и молодые люди любят яркие краски, но мы убеждаемся также, что образованные люди избегают таких красок — отчасти из-за того, что у них ослаблены зрительные органы, отчасти потому, что им неприятно все нарочито выделяющееся, сугубо характерное.

Если же художник создает невыразительный колорит, то в этом чаще всего повинны его неуверенность и недостаток теоретических знаний. Яркую краску может уравновесить лишь другая тоже яркая краска, а расположить их рядом решится лишь тот, кто уверен в себе, в своем деле. Тот, кто доверяется смутному ощущению, легко создаст карикатуру, и, если у него есть вкус, он старается избежать этой карикатуры, отчего возникают подавление, смещение, убиение красок, та видимость гармонии, которая, вместо того чтобы охватить целое, растворяется в ничто.

«Но почему бы и характеру, даже мимолетному настроению не влиять на колорит? Если мысли грустны, сумрачны и темны, если в меланхолическом воображении и в мрачной мастерской неизменно царит ночь, если художник изгоняет день из своего жилища, если ищет он одиночества и мрака, разве не вправе вы ожидать от него сцены, быть может, и сильной, но темной, тусклой и сумрачной? Если страдает он разлитием желчи и видит все в желтом свете, как он удержится от того, чтобы не набросить на свою картину то же желтое покрывало, какое набрасывает его болезнь на предметы, как бы ни горчался он, сравнивая зеленое дерево, которое он видит своим воображением, с деревом желтым, находящимся перед его глазами?»

Знайите, что художник столь же сильно или, может быть, еще сильнее, нежели литератор, раскрывает себя в своих творениях. Может статься, что однажды он преодолет свой характер, склонность и свойство своего органа зрения. Он подобен человеку замкнутому и молчаливому, который, однажды возвысив голос, вновь после короткого взрыва впадает в свойственное ему состояние — молчит. Художник грустный или рожденный со слабым органом зрения может дать однажды сильную по краскам картину, но он незамедлительно вернется к своему естественному колориту».

А меж тем это весьма отрадно, когда художник сам замечает у себя такой недостаток, и весьма похвально, когда он старается этому противодействовать. Очень редко можно встретить такого художника, и там, где он окажется, его старания, конечно, будут вознаграждены; я не стал бы, подобно Дидро, угрожать ему неизбежным отступлением, более того, я обещал бы, что если он и не достигнет в полной мере своей цели, то все же будет постоянно счастливо прогрессировать.

«Если орган зрения поражен недугом — каков бы ни был этот недуг, он распространится на все предметы, раскинет между ними и художником дымку, которая омрачит и природу, и подражание ей».

Таким образом, Дидро, указав художнику на то, что он должен в себе преодолеть, показывает ему также, какие опасности предстоят ему в учении.

Влияние учителя. — «Настоящие колористы — редкость, и виноваты в этом их учителя. В течение бесконечно долгого времени ученик копирует картины своего учителя и не видит окружающей природы; а это значит, что он приучается смотреть глазами другого и утрачивает привычку пользоваться своими собственными глазами. Со временем он вырабатывает технику, которая его опутывает, и он не может ни освободиться, ни отойти от нее; цепь эта сковывает глаза художника, как кандалы сковывают ногу каторжника. Вот откуда идет неверный колорит. Тот, кто подражает Лагрене, будет в своем подражании ярким и плотным; тот, кто подражает Лепренсу, будет красноватым и буро-красным; тот, кто подражает Грёзу, будет серым и лиловатым; тот, кто будет изучать Шардена, будет правдив. Вот источник множественности суждений о рисунке, цвете даже среди самих художников. Один скажет вам, что Пуссен сух; другой — что Рубенс склонен к преувеличению; а я, пигмей в сравнении с ними, тихонько похлопываю их по плечу и уверяю, что все это глупости».

Несомненно то, что известные ошибки, известные ложные направления усваиваются легко, особенно тогда, когда старший и почитаемый увлекает юношу на удобный неправильный путь. Все школы и секты свидетельствуют о том, как можно научить глядеть совсем другими глазами. Но так же, как ложное обучение приносит недобрые плоды и насаждает манерность, с тем же успехом восприимчивость молодежи может благоприятствовать и воздействию настоящего метода. Поэтому мы обращаемся к тебе, славный Дидро, так же как в предыдущей главе, с призывом: предостерегая юношу от худых школ, не возбуждай в нем недоверия к настоящей школе.

Неуверенность при наложении красок. — «Художник, беря краску со своей палитры, не знает порой, как будет она выглядеть на картине. И впрямь, с чем сравнит он эту краску, этот оттенок, взятый с палитры? С другими взятыми отдельно оттенками, с первоначальными красками? Он поступает разумнее; подготавливая ее, он размышляет, переносит ее мысленно туда, где ей положено быть. Но как часто он ошибается в этой оценке! На пути от палитры к полотну и композиции краска изменилась, ослабела, усилилась — и общее впечатление меняется. Тогда художник идет ощупью, делает все снова, переделывает, терзает свою краску. В этой работе его оттенок является составным из различных субстанций, которые в той или иной мере противодействуют друг другу, и рано или поздно наступает разлад».

Такая неуверенность возникает тогда, когда художник не точно знает, что он должен делать и как именно необходимо это делать. И то и другое — особенно последнее — легко передается и преподается. Какие именно следует употреблять красители, начиная с первого слоя и вплоть до окончательной отделки, — это можно преподавать научно и даже научить этому, почти как ремеслу. Если художник, пишущий на эмали, вынужден наносить совсем не те цвета и только в своем воображении видит, какими они станут после обжига, то живописец, пишущий маслом, — а именно о таком здесь главным образом и идет речь, — должен знать, что ему нужно приготовить и как постепенно создавать свою картину.

Гримасничающая гениальность. — Пусть Дидро уж простит нам, что в этой рубрике мы вынуждены представить поведение того художника, которого он хвалит и поощряет.

«Глаза того, кто обладает живым чувством цвета, прикованы к полотну; рот его полуоткрыт, дыхание прерывисто; его палитра — сам хаос. И в хаос он обмакивает свою кисть; он извлекает из хаоса свое творение: и птиц, и оттенки их перьев, и цветы, и их бархатистость, и деревья, и их многоцветную зелень, и небесную лазурь, и испарения вод, омрачающие ее, и животных, и длинную их шерсть, и разнообразные пятна на их шкуре, и огонь, мерцающий в их глазах. Он подымается, он отходит, бросает взгляд на свое произведение, садится вновь — и на ваших глазах под его кистью рождаются тела».

Возможно, что только благопристойному чинному немцу кажется смешным, когда славный художник, гонится за своим предметом запыхавшись, тяжело дыша, словно распалившаяся борзая, преследующая дичь. Я тщетно пытался передать все значение французского слова *haleter*[2], — даже несколько разных слов не могут описать его. Все же я полагаю, что можно с достаточной уверенностью утверждать, что ни Рафаэль, писавший «Мессу в Больсене», ни Корреджо перед своим «Святым Иеронимом», ни Тициан перед «Святым Петром», ни Паоло Веронезе перед «Браком в Кане» не сидели, раскрыв рот, сопя, кряхтя, задыхаясь, стеная. Так что это, пожалуй, чисто французская ужимка, от которой сия жизнерадостная нация не всегда может удержаться даже в самых серьезных делах.

Не многим лучше и нижеследующее.

«Перенеситесь, друг мой, в мастерскую художника, понаблюдайте его за работой и, если он симметрично расположит свои краски и их оттенки на палитре или если после четверти часа работы порядок этот не будет нарушен, можете смело сказать, что этот художник холоден и никогда не создаст ничего значительного. Такой художник подобен ученому, медлительному и тяжелому, который в поисках цитаты влезает на лесенку, берет в руки книгу и открывает ее, возвращается к своему письменному столу, выписывает нужную ему строку, вновь лезет на лесенку и кладет книгу на место. Иная повадка у гения».

Мы и сами раньше указывали, что художник обязан устранять материальную фактуру отдельных красителей с помощью продуманного

смешивания, должен индивидуализировать цвет применительно к изображаемому предмету и соответственно строить колорит. Но рассудительный немец справедливо сомневается в том, что такую работу можно вести яростно и суматошно.

Правильная и аккуратная обработка красок

«Вообще гармония картины будет тем долговечней, чем уверенней мастер в действенности своей кисти, чем отважней, свободней его замысел, чем меньше он вымучивал краски, прикидывая то так, то этак, чем проще и задорнее их накладывал. Мы видим, как современные картины за короткий срок утрачивали свою внутреннюю согласованность и как очень старые картины вопреки времени сохраняют свежесть, силу и гармонию. Это преимущество кажется мне не столько результатом лучшего качества их красок, сколько вознаграждением за хороший метод работы».

Прекрасно и правильно сказано о важном и прекрасном деле. Почему же, старый друг, ты не всегда бываешь так согласен с правдой и с самим собой? Почему ты вынуждаешь нас приводить в заключение полуправду, парадоксальный абзац:

«Ах, друг мой, какое это сложное искусство — живопись. Я выражаю в одной фразе то, что художник с трудом набрасывает в течение недели, и горе его в том, что он знает, видит и чувствует подобно мне, но не может этого выразить и потому не знает удовлетворения; в том, что, влекомый чувством, он обманывается в своих возможностях и губит шедевр; он стоит, сам того не подозревая, на последней грани искусства».

Живопись, разумеется, очень далека от искусства красноречия, и если бы даже можно было допустить, что художник видит предметы так же, как оратор, то все же они пробуждают у него совсем иные стремления. Оратор поспешно переходит от предмета к предмету, от одного произведения искусства к другому, с тем чтобы о них думать, запоминать, обозревать, классифицировать, говорить об их особенностях. Художник, напротив, задерживается на одном определенном предмете, сочетается с ним любовью, отдает ему лучшие силы разума и сердца и воссоздает его вновь. Когда осуществляется это воссоздание, время не имеет значения, — ведь творит любовь. А разве любовник, когда он рядом с любимой, чувствует бег времени? Разве настоящий художник, работая, может замечать время? То, что тебя, оратор, пугает, — художнику дает счастье; там, где ты нетерпеливо хотел бы поспешить, он ощущает самое прекрасное успокоение.

Можно, пожалуй, помочь и другому твоему приятелю, который, сам того не ведая, достигает вершины искусства, но, продолжая упрямо работать, портит свое отличное произведение. Если он действительно так преуспел в искусстве; если он действительно так добросовестен, то нетрудно будет научить его сознавать свое умение и разъяснить ему сущность того метода, который он применяет безотчетно и который наставляет нас, как создавать самое лучшее, и вместе с тем предостерегает от того, чтобы пытаться делать больше, чем самое лучшее.

На этом и закончим нашу беседу. Пусть читатель пока благосклонно примет то, что нам удалось изложить в этой форме, до той поры, когда мы окажемся в состоянии доложить ему учение о цвете вообще и о живописном колорите в частности, сообщив наилучшее из того, что мы знаем и умеем, передав это в надлежащей форме и последовательности.

Комментарии

Великий французский просветитель и редактор «Энциклопедии» Дени Дидро (1713—1784) выступал как художественный критик и написал «Опыт о живописи» (1765), впервые опубликованный в 1795 году. Уже в следующем году Гете познакомился с ним и решил, что этот труд достоин перевода. Первые две части «Опыта» в переводе и с комментариями Гете появились в «Прописях» в 1799 году. Отношение Гете к сочинению Дидро было двойственным. Принимая многие его мысли, немецкий писатель, однако, отвергал те положения Дидро, которые клонились к защите реализма, как его понимал французский просветитель. Критика Гете обусловлена его стремлением защитить и обосновать принципы веймарского классицизма в противовес просветительскому реализму, утверждаемому Дидро.

…специалист по семиотике… — Здесь: семиотика — медицинский термин XVIII в., означающий учение о болезненных изменениях организмов.

Антиной — любимец римского императора Адриана (II в.), отличался необыкновенной красотой, которая была запечатлена в сохранившейся античной скульптуре.

…так же, как оракул, отвечавший на вопрос… — Намек на басню немецкого поэта и баснописца Ф. фон Хагедорна (1708—1754) «Оракул и неверящий». Тот же сюжет встречается у Эзопа и Лафонтена.

Пигмалион — в греческой мифологии скульптор, создавший статую девушки Галатеи, столь прекрасную, что он сам в нее влюбился; богиня любви вняла его мольбе и оживила Галатею.

Вестрис, Гардель — известные французские танцовщики середины XVIII в.

Лесюэр Эташ (1616—1655) — французский живописец, стремившийся следовать стилю Рафаэля.

Гельвеций (1715—1771) — французский философ-материалист; утверждал, что люди рождаются с одинаковыми задатками и только условия среды определяют дальнейшее развитие человека.

Зульцер Иоганн Георг (1720—1779) — немецкий искусствовед. Его «Всеобщая теория изящных искусств и наук» (1771—1774) воплощала эстетику рационализма. В период «Бури и натиска» Гете подверг критике начальную часть этого труда.

Верне Жозеф (1714—1789) и Шарден Жан-Батист (1699—1779) — французские живописцы, представители просветительского реализма в искусстве.

Башелье Жан-Жак (1724—1805) — французский художник, прославившийся изображением цветов.

Вьен Мария-Тереза (1728—1805) — французская художница, рисовала цветы и животных.

Латур Морис-Кентэн (1704—1788) — художник-портретист, мастер пастельных рисунков.

Риго Гиацинт (1659—1743) — придворный художник французского короля Людовика XIV.

Аббат Леблан (1707—1781) — французский литератор, добивавшийся избрания в Академию. Аббат Трюбле (1697—1770) — французский литератор, пользовавшийся особым покровительством королевского двора.

Гримм Фредерик-Мельхиор (1723—1807) — французский литератор, издававший рукописный журнал «Литературная корреспонденция», рассылавшийся монархам Европы.

…моя Софи… — Софи Волан, приятельница Дидро.

Спаньолетто — прозвище испанского художника Джузеппе де Рибера (1588—1656), жившего и работавшего в Италии. Был признан главой натуралистической школы живописи. Гвидо Рени (1575—1642) — итальянский живописец.

Лагрене Луи-Жан-Франсуа (1724—1803), Лепренс Жан-Батист (1733—1781), Шарден Жан-Батист-Симон (1699—1779) — французские художники. Грёз Жан-Батист (1725—1805) — французский художник, изображавший в идеализированном, сентиментальном виде жизнь простолюдинов. Пуссен Никола (1594—1665) — французский художник, крупнейший представитель классицизма в живописи. Рубенс Петер Пауль (1557—1640) — фламандский художник, один из крупнейших живописцев своего времени.

Корреджо Антонио Алегри (1489—1534) — итальянский художник. Тициан Вечелли (1476—1576) — венецианский художник, один из крупнейших живописцев Позднего Возрождения в Италии. Веронезе Паоло (1528—1588) — итальянский художник.

…до той поры, когда мы окажемся в состоянии доложить ему учение о цвете… — Гете опубликовал свою работу «Учение о цвете» лишь в 1810 г.

А. Аникст

Примечания

1 Чуть меньше, чуть больше (итал.).

2 Задышаться, запыхаться, спешить, задыхаясь (франц.).

