

Н.Н.ВОЛКОВ
ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ

1965

ИЗДАТЕЛЬСТВО

• ИСКУССТВО •

Москва
1965

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга посвящена теории колорита в живописи. Но возможна ли вообще такая теория? Чувство цвета едва ли не самое субъективное из человеческих чувств. О чем здесь можно говорить и спорить?

Ответим так. Изучать нужно не только объективное, изучать нужно и субъективное и даже субъективнейшее. Человеческие чувства отражают объективный мир, и сама их субъективность воспитана, создана объективным ходом развития общества. И что бы ни говорили скептики и невежды, уже существует научная теория восприятия цвета, существует и развивается в научных спорах.

Научная теория восприятия цвета существует. Она нужна. Но нужна ли и возможна ли теория колорита, теории живописи и вообще теория искусства — этой «субъективнейшей» области человеческой практики, теории проявлений редкого таланта?

Мне приходилось слышать возражения вроде следующего.

Мы понимаем, что теория машин и механизмов нужна. На основе этой теории можно построить хорошие машины. Но разве возможно на основе теории живописи написать хорошие картины, и в частности на основе теории колорита найти яркие цветовые решения? Это дело таланта. Теория искусства, по мысли подобных скептиков, — бессмысленная затея.

Ответим так. Представление о связи теории и практики у подобных скептиков наивно. Существуют теории языка и теории отдельных языковых форм — фонетика, морфология, синтаксис. Но никому не приходит в голову, что задача теории языка — создавать новые языки. Кстати сказать, — к стыду работников изофронта — существуют теория литературы, поэтика и теория музыки, которые также не создают эталонов для хороших повестей, поэм и симфоний и не ставят себе подобных пеленых задач.

Теория языка нужна для обучения языку, для того, чтобы охранять чистоту и помогать правильному и гибкому использованию его форм, для того чтобы легче усваивать структуру и оттенки чужих языков. Разве теория живописи, и в частности теория колорита, не может помочь решению аналогичных практических задач? Отрицание связи между наукой и художественной практикой противоречит традициям русского передового искусства. К. С. Станиславский, формулируя понятия сценического искусства, выражал сожаление, что психология не дала в руки актеру этих понятий. Он создавал — в противоположность снобам от искусства — несовершенство своих попыток говорить о законах сцены и упрекал ученых в отсутствии нужной теории¹.

Так говорил еще Станиславский. Что же должны сказать мы, в наши дни?

Исключительное значение проблемы цвета для живописи всегда остро чувствовали передовые советские художники. Вопросы цвета занимали видное место в творческих дискуссиях 20-х и 30-х годов. Они не раз возникали и в послевоенные годы. Однако наибольшую остроту эти вопросы приобретают в наши дни.

На великую программу построения коммунизма, принятую XXII съездом КПСС, художники должны ответить великим искусством. Но создать искусство, достойное идеалов нашей эпохи, искусство, близкое и понятное народу, искусство высокого мастерства и совершенной формы нельзя без анализа наших успехов и недостатков, без научно обоснованной теории.

В проблеме мастерства советского живописца серьезно беспокоят вопросы цвета. Многие картины на наших выставках говорят об отсутствии культуры цвета. В одних — кричащая анилиновая, безвкусная яркость. В других — серость, выдаваемая авторами за тонкость цвета. В третьих — слепое подражание знакомым образцам. Между тем традиции подлинного колоризма — в образном познании,

в образном мышлении, а не в заученной или падуманной, или просто скопированной с натуры цветовой гамме.

Леонардо да Винчи высмеивал подражателей чужим манерам, называл их внуками, а не сынами природы, «учительницы учителей»². И он же писал: «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противоположенным ему предметам, не обладая знанием их»³.

В последние годы не раз говорилось, что наша художественная школа научилась воспитывать грамотных живописцев, что она успешно преподает основы изобразительного ремесла. Но обучение ремеслу еще не создает художника. Советская художественная школа должна трудиться над воспитанием образного мышления. И для нее проблема художественной культуры, в частности проблема колорита, проблема связи цвета с образом, приобретает сейчас серьезное значение.

В явном противоречии с потребностями живописи наших дней находится состояние теории колорита. Кроме небольшой книжки Г. М. Шегала⁴ и высказываний о цвете, содержащихся в книге К. Ф. Юона «О живописи»⁵ и «Молодым художникам о живописи» Б. В. Иогансона⁶, да рекомендаций, разбросанных в статьях узкопрактического характера, у нас нет работ, посвященных этой теме.

Полезность для художника курсов цветоведения очень относительна⁷. Анализ колорита, содержащийся в исторических работах советских искусствоведов и в их критических статьях, чаще всего ограничивается несколькими фразами и не удовлетворяет художника. Не вышло у нас также ни одной книги по истории колорита в живописи.

Зарубежная литература по истории колорита насчитывает не один десяток названий. Можно перечислить ряд книг, посвященных специально колориту отдельных художественных направлений и отдельных художников. Так, есть специальные труды по колориту нидерландской живописи XV—XVII веков⁸, по колориту венецианцев⁹, есть специальная история колорита Тициана¹⁰, специальное исследование о колорите Рембрандта¹¹ и т. п.

К сожалению, этим трудам, содержащим много фактически ценного, недостает прочной теоретической базы¹².

Научную теорию колорита, которая так необходима для развития советской живописи, приходится создавать в значительной степени заново. Едва ли можно в такой сложной и неразработанной области избежать ошибок. Многое в данном труде, вероятно, покажется спорным. Спорность ряда оценок и анализов на первых порах неизбежна, в особенности если заметить, что автор этого труда художник со своими вкусами, со своей манерой образного мышления. Но надо же когда-то начинать нужное дело. Мы уверены, что в советской науке, развивающейся на здоровой почве марксистского, материалистического мировоззрения, теория колорита может быть создана.

В марксистском понимании искусство есть *образное отражение* действительности. Образы искусства созданы для непосредственного («чувственного») восприятия, то есть для зрения, для слуха.

Однако, если перед нами *образы* искусства, а не просто формы, краски или звуки, в которых мы не воспринимаем ничего, кроме них самих, мы проникаем глубже красок и звуков, мы понимаем воплощенные в красках или звуках идеи и чувства. Единство внешнего, наглядного, и внутреннего, идейного, составляет существенную черту искусства.

Эта особенность искусства обеспечивает ему особое место в жизни общества. Искусство, как и сама жизнь, действует не только на ум, но и на чувства, на все стороны сознания человека. Искусство волнует человека, радует его или повергает в ужас, погружает в жизнь природы, окружает уютом или подавляет величием, делает соучастником событий, заставляет смеяться и плакать и тем формирует сознание человека, воспитывает чувства и внушает идеалы.

Можно сказать, что искусство в своих образах воплощает *живое, страстное познание действительности*. Оно воплощает это познание, в частности, и в красках, в колорите картин.

Понимание искусства как образного отражения действительности выдвигает два основных вопроса.

Первый вопрос — это вопрос о *правде в искусстве*, о верном и фальшивом в нем. Конечно, это вопрос основной и для теории живописи и для теории колорита в живописи. Он основной для всех искусств. Вспоминаются слова К. С. Станиславского, которыми он нередко прерывал игру даже опытных актеров: «не верю!» Разве подобное чувство фальши не возникает иногда перед лицом картины, в которой, казалось бы, все есть — и идея, и типаж, и композиция, и цвет? Как хорошо сказал Роден: «В действительности нет ни хорошего стиля, ни хорошего колорита, есть только одна красота — красота возникающей правды»¹³.

Второй вопрос — это вопрос о *субъективности образов искусства* и, следовательно, вопрос о единстве правды образа с его субъективностью.

Надо со всей решительностью отстаивать положение, что есть правда, жизненная правда в искусстве, и есть фальшь, а иногда и прямое искажение, чистая субъективность. Надо также отстаивать положение, что есть жизненный, правдивый колорит и колорит фальшивый, или чисто субъективный, не увиденный, произвольный. Водораздел между этими явлениями в искусстве есть водораздел между реализмом и отступлениями от него.

Читатель спросит, конечно, что же следует понимать под правдой колорита, каковы его законы, откуда они вытекают?

Искусство не повторяет, не копирует действительности, а содержит ее познание. Подобно тому как наука о строении вещества проникает в его сущность, открывает скрытое, основное, общее, подобно этому и искусство не повторяет жизнь, а проникает в ее сущность, открывает людям главное в ней. Истина искусства есть истина познания, а не истина повторения; основное содержание искус-

ства — преломленная в эмоциональном, живом представлении идея. Вот почему и колорит, не помогающий воплощению идеи, всегда художественно ложен.

Лишен художественной правды и колорит, только повторяющий внешность природы (натурализм), и колорит, представляющий собой игру цвета, не связанную с познанием действительности (формализм).

Но живопись — изобразительное искусство. Изобразительность — основа образа в живописи. Поэтому требование изобразительной правды было и остается существенным условием реализма в живописи.

Не следует удивляться, что мы останавливаемся на этой, казалось бы, самоочевидной стороне дела. Почти все современное западное искусствознание, отрицая реализм как метод, если не отрицает, то подрывает изобразительную основу живописи. Защитники неизобразительной (абстрактной) живописи спекулируют на отождествлении любого изображения с натуралистической («фотографической») копией предмета, спекулируют на том факте, что фотография — тоже изображение.

Вопрос об изобразительной правде живописи только на первый взгляд кажется простым. Самой большой ошибкой было бы признать за идеал изобразительной правды возможно более подробное и всестороннее внешнее сходство между изображением и действительностью.

Изображение не требует широкой базы для внешнего сходства. Убедительность возникающего образа вполне возможна на ограниченной, или, как иногда неточно говорят, «условной» базе. Мне вспоминается прекрасный показ С. В. Образцовым кукольного представления при помощи шарика, посаженного на указательный палец руки. Шарик напоминает голову, указательный палец — шею, большой и средний пальцы изображают руки. База для сходства здесь минимальная. Но изобразительный эффект необычайно силен. А главное — он оставляет широкий простор для передачи чувств и смысла.

В своем показе возможностей кукольного театра С. В. Образцов постепенно отбирает у куклы отдельные черты внешнего сходства с человеком, а образ не становится беднее. Это происходит потому, что полное внешнее сходство со строением человеческого тела малосущественно для смысла дела, а костюм может и затемнить изобразительную ясность жеста. Единственной базой для сходства между образом и действительностью становится в данном случае жест. Его острая точность вызывает к жизни богатейшие системы ассоциаций.

Не так резко бросается в глаза, в силу своей привычности, узкая база для изобразительного сходства в одноцветной графике и особенно — в линейном рисунке. А ведь этот факт в своем роде также удивителен. На него справедливо указал Делакруа: «Что представляет собой рисунок, сделанный приемом «черного и белого», как не чистую условность, к которой зритель привык настолько, что она не мешает его воображению видеть в этом обозначении природы полное соответствие ей»¹⁴.

База для сходства между образом и действительностью в живописи гораздо более разносторонняя и широка. Подмена силы изобразительного языка пустым

многословием здесь особенно опасна. Но все же и «полное» внешнее сходство, которым может пользоваться живопись,— это сходство только с небольшой частью воспринимаемого нами внешнего облика действительности.

Мы убеждены в том, что именно неустранимая *ограниченность* базы для сходства между картиной и действительностью стала мощным стимулом для приложения духовных сил человека. Преодолевая заложенную в *самой природе изображения* неполноту сходства, живопись, так же как и другие искусства, искала новые способы передачи жизненности образа и тем самым выигрывала в *ясности* художественных средств, в глубине познания и силе эмоционального воздействия, живопись создавала и меняла свой язык.

И на современном этапе развития реалистического метода мы требуем от живописи такого изобразительного сходства, чтобы картина вызывала деятельность духовных сил человека, делала его соучастником образного познания жизни и убеждала в правде этого познания. В этом требовании выражены и направление и необходимая мера изобразительного сходства. Подчеркнем со всей решительностью: эта мера определяется жизненным эффектом целого. Она не предполагает заранее регламентированной базы для сходства, она толкает на поиски этой базы, своих средств, своего языка в соответствии с коренными целями искусства.

Нельзя ни умалять необходимую базу реализма в угоду формализму, ни стандартно определять ее в угоду отдельной школе, хотя бы и школе, имевшей большие заслуги в истории живописи. Это тоже своего рода формализм.

Никак нельзя согласиться, например, с утверждением, будто цвет менее существенный компонент живописи, чем светотень.

У нас часто говорят о единстве рисунка, композиции и цвета в реалистической живописи. Пренебрежение рисунком и композицией связывают с формализмом в живописи. Почему же не связывают с формализмом пренебрежение цветом?

Общее требование единства указанных средств не следует подменять узким пониманием этого единства, когда одному из средств, например колориту, отводится подчиненная роль по сравнению с другими средствами. Такое требование представляет собой требование определенной школы, не вытекающее из существа реализма. Узкое понимание единства художественных средств нельзя выдавать за необходимое свойство реалистического метода.

Художникам, которые, по меткой характеристике Сурикова, рвут «с палитры это дивное мешиво, это бесподобное колоритное тесто красок»¹⁶, чужды правила представителей иной манеры художественного мышления.

Мог ли колорист Суриков следовать рецептам Энгера, выраженным с удивительной откровенностью: «Цвет дополняет живопись украшениями, но он не больше как придворная дама из свиты»¹⁶ — или аналогичной идее Давида: «Линия — это контур реального, цвет не больше чем мираж»¹⁷ — и даже более сдержанно выраженным советам своего учителя Чистякова: «Высокое искусство как неотъемлемое достояние духа человеческого проявляет себя в сущности в черте. Эффект, колорит — это все вспомогательные средства, ими нужно уметь пользоваться в меру»¹⁸.

Итак, требование жизненной правды образа, созданного на холсте, не предопределяет рецепта, посредством которого художник добивается этой правды. Важно только, чтобы художник располагал всеми достижениями реалистического искусства. Он обязан знать их, чтобы распорядиться ими, но он волен искать новые пути образного познания действительности. И в отношении колорита нельзя указать единого рецепта для разных образных задач и разных школ. Эта книга преследует, в частности, цель расширить круг знаний художника о цвете и жизни цвета на картине путем анализа *различных* типов цветового строя.

Она не содержит рецептов.

Вопрос о правде искусства, о сходстве образа и действительности теснейшим образом связан с вопросом о *субъективности* образа. Субъективность образов искусства не противоречит его познавательной сущности. Хорошо известно, что два художника, даже изображая с натуры один и тот же сюжет, никогда не создадут одинаковых картин. Каждый видит по-своему, со своей точки зрения, каждый выражает свои чувства и выбирает главное по своему разумению.

Но оба художника могут с равной силой воплотить в своих картинах познание жизни. Обе картины могут в равной мере претендовать на яркую жизненность образов.

Субъективность образов искусства бесспорна, с ней связана та сила *личного* воздействия, которая превращает искусство в мощное орудие воспитания чувств и внушения идей.

Но она не безгранична. Художник-реалист должен ясно понимать, чем она ограничена в реалистической картине.

В картине мы воспринимаем мир опосредованно. Посредником между зрителем и действительностью становится художник с его способом видеть мир и способностью выражать увиденное. Субъективность восприятия картины зрителем сталкивается с субъективностью восприятия мира художником, общественная обусловленность творчества художника — с общественной обусловленностью восприятия зрителя и, в частности, с воспитанием «глаза» зрителя.

Если зритель понимает художника — это значит, что в способе видеть мир у зрителя и художника есть общие черты, много важных общих черт. Общность в восприятии мира художником и зрителем ограничивает субъективную сторону в реалистическом искусстве.

Двойственная природа восприятия картины, заставляющая сталкиваться опыт художника и опыт зрителя, — психологический факт огромного значения.

Мы думаем, что субъективность образов искусства, отражая мироощущение художника, отражает вместе с тем историю общества, его интересы, уровень художественного развития. Субъективность художественного образа — это не только наличие в нем *индивидуальных* черт, но также своеобразное отражение *общих* недостатков и достоинств времени.

Искусство нашей Родины, искусство партийное и народное в силу своей демократической природы предполагает существенную общность в восприятии мира художниками и всеми тружениками, строителями новой жизни. Художник-реалист стремится пробудить творческие силы зрителя, стать понятным и *нужным* ему. Задача художника — развивать восприятие зрителя, открывая ему *новые* художественные ценности. А это возможно, только если есть общность между интересами и опытом художника и зрителя.

Восприятие цвета, как известно, не только вообще субъективно, но и значительно субъективнее, чем восприятие формы и восприятие пространства.

В теории колорита нельзя пройти мимо этого факта. Может быть, потому-то так и сильна эмоциональная сторона действия цвета, что в нем, так же как в почерке, манере класть мазок, мы слышим личный, особенный, «свой» голос художника. Однако и цвет в реалистической живописи претендует стать «языком», понятным зрителю.

В истории художественного использования цвета также воплощена история общества: в частности, история постижения человеком цвета и законов цветоощущения, история вкуса, история взглядов человека на искусство. То, как видел и понимал цвет Андрей Рублев, и то, как видели и понимали его, скажем, великие колористы итальянского Возрождения, — это разные «способы видеть», хотя и в них есть общее.

Конечно, ни одна эпоха в истории искусства, ни одно прогрессивное художественное движение не зачеркивает полностью достижений прошлых времен, а усваивает их и преодолевает. Новый колористический язык прививается обычно не сразу. Но если он осуществляет новую ступень в развитии реализма, он легко прокладывает себе дорогу, ибо он добивается той общности между художником и зрителем, которая обеспечивает яркую убедительность и жизненность новых решений.

Во введении к теории колорита нельзя обойти молчанием и еще один важный вопрос, от которого наши теоретики искусства нередко отмахиваются, неправильно связывая его с формалистическими тенденциями западного искусства XX века.

Картина, конечно, есть прежде всего образ реального мира, именно как образ она и заключает в себе истину искусства, познание сущности жизни, идею.

Но картина, кроме того, есть вещь, произведение определенного размера и формата, произведение замкнутое, завершенное в себе. Надо понять, что не рама делает картину законченным произведением, а картина, как законченное произведение, создает свою раму (границу).

Спрашивается — подчинена ли картина, как произведение, как особая вещь, каким-нибудь общим законам, общим для всех стилей и всех эпох? Этот вопрос можно еще формулировать так: отражает ли картина своим построением, своим устройством, и в частности цветовым построением, общие закономерности природы,

такие, как ритмичность, функциональное единство, которые человек чувствовал уже у самой колыбели искусства? В частности, отражает ли цветовое построение картины подобные закономерности природы, одинаково обязательные и для шедевров итальянского Возрождения, и для икон Рублева, и для японской гравюры, и для исторических полотен Сурикова?

Безусловно отражает. Произведения искусства не случайно сравнивали и сравнивают с организмом. Как организм представляет собой функциональное единство, замкнутое и исчерпанное в своей форме, так в еще большей степени настоящее произведение искусства — это единство, в котором все содержание исчерпано, связано и выражено в данных границах: нельзя ничего ни выкинуть, ни прибавить.

Нам не кажется, что общий принцип единства в картине, и в частности принцип цветового единства, бессодержательны. Можно только сказать, что бессодержательны те картины, которые не заключают в себе ничего, кроме реализации этого принципа.

Можно сразу же указать на целый ряд вопросов теории цвета, которые возникают в связи с этим принципом. Это вопросы о главных цветовых акцентах и о развитии цветовых варпаций в пределах холста. Это вопросы о контрастах и о равновесии контрастных цветовых масс в пределах холста.

Конечно, и формальные законы цветовых гармоний не существуют отдельно от изобразительной функции цвета. Они претворяются по-разному в разные эпохи, в разных художественных направлениях в связи с разными задачами искусства. Но они существуют. Не помнить о них — это значит оставить картину в состоянии той цветовой рыхлости и скучной неопределенности или кричащего распада, которые не привлекут и даже оттолкнут зрителя.

Общие законы цветового единства формальны, но не бессодержательны. Наши художники слишком часто игнорируют эти законы. Следовало бы здесь поучиться у музыкантов.

Книга состоит из двух частей. Первая часть, охватывающая I, II и III главы, — теоретическая. В первой главе рассматриваются свет и цвет как природные явления — причины разнообразия и единства красок природы.

Важно понимать сложность этих причин, почти бесконечную сложность природной цветовой игры, неизбежно ставящей художника перед задачей выбора: что взять у природы? Особенно важные вопросы возникают в связи с антитезой: цвет предмета как его признак, зависящий от природы вещества (в частности, типичный, характерный цвет предмета), и цвет предмета как признак среды и освещения, цвет отраженного от предмета излучения. Отдельные художественные направления и целые эпохи в истории искусства обнаруживают либо исключительное внимание к одному из этих пониманий цвета, либо поиски их синтеза. Важно знать, что оба указанных понимания цвета находят вполне достаточное физическое объяснение и что эти объяснения хорошо согласуются между собой.

В главе приводятся примеры разных цветовых решений, связанных с выбором тех или иных сторон природного богатства цвета.

Вторая глава говорит о *восприятии* цвета в природе и на картине. Ее содержание естественно связано с содержанием первой главы. Художнику кажется, что то, как он видит,— это и есть истина, единственная истина. Между тем помимо выбора, нужного для данной задачи, художник все время решает задачу переложения красок природы на краски картины. Правила и приемы этого переложения определяются школой, «постановкой глаза», собственным способом видеть, палитрой художника и тем, как красочные пятна и слои взаимодействуют друг с другом на холсте или бумаге. Взаимное влияние цветов в пространстве и на плоскости не тождественно.

В главе излагаются некоторые понятия и законы научного цветоведения, физиологии и психологии восприятия цвета.

Конечно, мы не думаем, что перечисленные выше науки содержат теорию колорита в живописи. Они даже не ставят специфических для такой теории вопросов. Но отрицать значение смежных наук в построении теории колорита может только воинствующее невежество. Художники и искусствоведы должны быть знакомы с научной терминологией в области цвета. Научные термины имеют то преимущество, что всегда точно известно, что именно они означают. А можно ли гарантировать, что, например, слово «тон» значит в высказываниях разных художников одно и то же? Напротив, легко убедиться в том, что и слово «тон», и слово «цвет», и слово «валер» даже у одного художника в разных его высказываниях обозначают разные вещи. Это затрудняет взаимопонимание между художниками. Сравнительно легко понимают друг друга только представители одной школы.

Вторая глава, так же как и первая, выдвигает проблемы, специфические для живописи, она также иллюстрируется по ходу изложения примерами известных и ярких цветовых решений.

В третьей главе рассматривается круг понятий, не разработанных в смежных науках, понятий пока еще очень неясных, но близких художнику и нужных искусствоведу.

Воспринимая краски картины, мы познаем не только светлоту пятна, цветовой тон, насыщенность — собственные качества цвета,— мы познаем пространственный план пятна, его тяжесть или легкость, различаем свет и тень. Цвет принимает участие в определении формы. Сочетания красок могут быть беспокойными, уравновешенными, динамичными, гармоничными, мрачными и пр. В изобразительной и художественной практике воспитывалось *обогащенное* восприятие цвета, цвет обрастал ассоциативным ореолом. Художественно развитым глазом мы называем глаз, чувствительный к тем качествам цвета, которые превращают цвет как природное явление в «слово» изобразительного и выразительного языка живописи.

Кроме того, краски хорошей картины подчинены определенному цветовому строю. Их взаимное влияние на картине определяется как задачами изображения, так и задачей выразительного объединения в единый организм. Третья глава содер-

жит также такие понятия, как тяжесть, звонкость, пространственный план, эмоциональное качество цвета.

Автор книги хорошо понимает недостатки третьей главы. Они наглядно говорят о состоянии научной теории колорита. В главе не раз возникает аналогия с музыкой. И кажется досадным, что музыковедение располагает таким разработанным аппаратом понятий, в то время как теория живописи вынуждена прибегать к аналогиям.

Вторая часть, в состав которой входят IV, V, VI, VII и VIII главы, содержит анализ различных типов цветового строя в живописи, различных колористических систем. Эти главы не претендуют быть историей колорита. Они ставят другую задачу — показать разнообразие цветовых решений и связь цветового строя с содержанием искусства. Мы говорим: правда искусства — это прежде всего правда идей и чувств. Одушевлен ли художник коммунистическими идеалами наших дней — это первый вопрос, волнующий современного зрителя. Но если правда идей и чувств не воплотилась в художественный образ, зритель ничего не узнает о ней и не поверит художнику. Правда искусства требует еще правды образа, правды *реализованной*, «увиденности», яркого *выражения* идей и чувств времени.

Зрителя не может удовлетворить ни только внешнее натуралистическое сходство изображения с предметами, ни формалистический произвольный псевдоязык. Если отсутствует слияние между образным воплощением, между художественными средствами (внешним) и правдой идей (внутренним), то нет и искусства, идейность произведения остается в области благих намерений.

Единство внешнего и внутреннего — старый закон искусства. В искусстве прошлых эпох часто выражались идеи, чуждые и даже враждебные духу нашего времени. Но благодаря совершенному единству внешнего и внутреннего образцы искусства прошлых эпох остаются и для нас предметами изучения и восхищения, в них воплощены художественное познание мира и внутренних мир художника, его время. Нет необходимости, например, очищать русскую икону от религиозных чувств и идей и вкладывать в нее некое аллегорическое и чуть ли не современное содержание, так же как нет необходимости искать в ней основы реалистического метода. Но можно и нужно изучать способы гармонического слияния в ней средств выражения (внешнего) и идеи (внутреннего).

Цвет, колорит мы рассматриваем ниже в тесной связи с содержанием картины. Мы рассматриваем цвет также в тесной связи с изобразительными задачами, типичными для данного времени и художника.

Подбор имен и образцов выражает определенную тенденцию. Автор убежден, что реалистическая традиция в понимании цвета, связанная с именем Тициана, содержит неограниченные возможности развития и обеспечивает свободу выбора собственного, выразительного цветового языка. Современный цветовой язык нельзя создать, не оценив колористических открытий Тициана, Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Вермеера, не желая прикоснуться к тому источнику, из которого черпали А. Иванов, Суриков, Врубель, Э. Мане, Сезанн.

К сожалению, объем книги не позволяет уделить много места русским колористам XIX и XX века. VIII глава посвящена цветовым открытиям А. А. Иванова и В. И. Сурикова. Она содержит также мысли о влиянии пленэрной живописи на цветовое построение картины. Проблема пленара, как и вопрос о традициях русского колоризма, заслуживает отдельного исследования.

Наконец, о слове «колорит». Словом «колорит» обозначают разные вещи. В таких выражениях, как «серебристый колорит», «вялый колорит», «броский колорит», слово «колорит» называет общее *качество* красок картины. В таких выражениях, как «картина выдержана в колорите» или «маленькие голландцы всегда писали в колорите», имеется в виду определенный *тип цветового единства*, связанный с традицией позднего возрожденческого колоризма. В этой работе мы говорим о колорите как цветовом решении картины в более широком смысле.

Присутствие разных красок на картине еще не создает колорита, если цвет не становится активной силой в построении образа, не становится «языком», а лишь «дополняет рисунок украшениями». Однако во всех случаях, когда цвет активно работает на образ, будь то русская икона XIV века, интерьер Адриана ван Остаде, картина Сурикова или панно Матисса, мы вправе говорить о колорите.

Великие колористы были, подобно Делакруа, убеждены, что «цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают»¹⁹.

■ ■

I

ЦВЕТ В ПРИРОДЕ И ЖИВОПИСЬ

«...Только вследствие незнания того, как природа объединяет цвета, колорит в живописи остается для всех времен загадкой».

ХОГАРТ

ЧТО ТАКОЕ ЦВЕТ ПРЕДМЕТА?

Убеждение, выраженное в приведенном выше эпитафие, типично для европейского искусства, следовавшего традициям Возрождения.

В нем отразились развитие реалистического метода и вера во всеобъемлющее значение естественнонаучных знаний.

В наши дни слова Хогарта звучат наивно. Мы знаем, что искусство выражает жизнь человека, его идеалы и вкусы. Мы знаем, что идеалы и вкусы менялись, а с ними менялось и понимание цветовых гармоний — «чувство колорита».

212034

Знание того, как природа объединяет разные цвета, не может открыть сама по себе тайны колорита. Но живопись — изобразительное искусство. Изучение природных цветовых гармоний позволяет лучше понять и полнее использовать возможности цвета. Одной из истин достаточно, чтобы оправдать наличие данной главы в книге о колорите.

Цвет в представлении человека, не думавшего над вопросами оптики и физиологии цветоощущения, есть свойство *предмета*. Мы знаем, что снег — белый, лист летом — зеленый, спелый лимон — желтый. Цвет всегда связан с предметом.

Но почему же мы видим цвет одного и того же предмета один раз таким, другой раз иным? Почему меняется цвет предмета и тогда, когда сам предмет не изменяется?

Откуда берется цветовая игра между предметами, на однородной поверхности предмета? Каково происхождение общей пространственно-цветовой гармонии, которую мы постоянно наблюдаем в природе?

Эти вопросы не возникают в повседневной практике человека. Наивную точку зрения повседневной практики можно было бы выразить так: каждый предмет имеет свой природный цвет, как свое неотъемлемое относительно устойчивое свойство. Цвет виден, когда предмет освещен. Цвет не виден в темноте, хотя предмет сохраняет и в темноте свой цвет и притом тот же самый цвет: свет только делает цвет предмета видимым.

Говоря образным языком одного из цветоведов, в этом вопросе на сцене — так мы обычно думаем — два независимых актера: уходящий и приходящий свет (освещение солнцем, луной, лампой) и остающийся неизменным цвет — неизменное и собственное свойство предмета¹.

Конечно, для того чтобы видеть, нужен еще и третий участник действия — глаз с его устройством. Слепота уничтожает зрительный образ предмета. Цветовая слепота ограничивает возможность различать цвета. Однако цвет предмета не зависит и от устройства глаза, думаем мы. Глаз — это своего рода зеркало, иногда лучше, полнее, иногда хуже отражающее цвет предмета. Так думаем мы, опираясь на наш повседневный опыт, в котором приходится узнавать, отождествлять и различать предметы по их цвету.

Наблюдательный художник, опираясь на свою творческую практику, не согласится с такой простой и, казалось бы, естественной постановкой вопроса. Он замтит сложность вопроса. Он знает, что цвет предмета крайне изменчив, что он, строго говоря, всегда разный: тут изменилось освещение, там играет роль цветовая перспектива, здесь — рефлекс от неба, тут — контраст. Стемнело, и все цвета сдвинулись в сторону холодных. Наконец наступили полные сумерки. Мы еще видим предметы, но куда исчез их собственный характерный цвет?

Леонардо да Винчи, гениальный наблюдатель природы и гениальный художник, писал:

«Мы можем сказать, что почти никогда поверхности освещенных тел не бывают одинакового цвета этих тел... Если ты возьмешь белую полуску, поместишь ее

в темное место и направив на нее свет из трех щелей, то есть от солнца, от огня и от воздуха, такая полоска окажется трехцветной»².

Проверьте! Одна и та же белая полоска только там, где она освещена солнцем, окажется белой, ее часть, освещенная огнем, будет оранжевой, а светом неба — синей. Перед нами, конечно, эффект разноцветного освещения. Но Леонардо не ограничивается этим наблюдением. Вот что он пишет в другом месте: «Никакое тело никогда вещью не обнаружит иной природный цвет... Во-первых, это случается от посредствующей среды, которая вдряется между предметом и глазом; во-вторых, когда предметы, освещающие названное тело (то есть обращенные к нему своей поверхностью.—Н. В.), имеют в себе какое-нибудь цветное качество»³.

В этих словах Леонардо выразил известные художнику эффекты цветовой перспективы и рефлекса.

Наблюдения художника хорошо объясняет современная наука. Предметы делятся на самоосвещающиеся тела и вторичные излучатели — тела, только отражающие световой поток. Первые обладают более или менее устойчивым «собственным» цветом. Вторые, — а их подавляющее большинство, почти все то, что мы изображаем, — обладают цветом только за счет того света, который на них падает. Цвет таких предметов с физической точки зрения — это состав вторичного излучения, состав отраженного от предмета светового потока. Если вы измените цвет освещения, вы неизбежно измените и отраженный световой поток, цвет предмета.

Наблюдения Леонардо да Винчи хорошо согласуются с данными физики. Три разных участка «белой» полоски, освещенной через три щели тремя разными источниками света, посылают в глаз лучи разного состава. Полоска в этих условиях должна казаться трехцветной.

Цвет, отраженный предметом, меняется и в зависимости от цвета окружающих предметов. Все они, как вторичные излучатели, также освещают соседние предметы своим отраженным светом. Говоря словами Леонардо да Винчи: «поверхность каждого тела причастна цвету противоположного ему предмета»⁴. Тень от красного предмета на зеленом уже не будет зеленой.

Кроме того, на сетчатку глаза действуют вовсе не предметы сами по себе и даже не отраженный от них световой поток, а световой поток, дошедший до сетчатки глаза и измененный, как правило, на своем пути. Именно этот, и только этот, дошедший до сетчатки световой поток оказывает, в зависимости от своих свойств, то или иное фотохимическое действие на концевые нервные аппараты, заложенные в сетчатке. Если общий световой поток достаточно интенсивен, работают нервные окончания, обеспечивающие (у человека с нормальным зрением) ясное ощущение разных цветов. Если общий световой поток очень слаб, работают другие нервные окончания, обеспечивающие почти только ощущение относительной яркости света («ночное зрение»).

Но процесс восприятия цвета лишь начинается в концевых нервных аппаратах, заложенных в сетчатке глаза. В силу особенностей работы коры головного

мозга, куда поступают первые возбуждения, также возникают заметные вариации видимого цвета. Они зависят, в частности, от соседства объектов и последовательности восприятия.

Если долго смотреть на красный предмет и затем перенести взор на серый предмет, последний покажется зеленоватым (последовательный контраст). Через некоторое время зеленоватый оттенок погаснет. Если ярко-зеленое поле окружает белое пятно, белое кажется розовым. Желтое освещение порождает на белом голубые тени (одновременный контраст).

Чем больше вглядываешься в различия, ищешь их, тем больше видишь различий, преувеличиваешь различия. Мгновенный взгляд резко подчеркивает общность цвета, общую светлоту и общий цветовой тон в развертывающейся перед глазами картине природы.

Что же, спросит читатель, разве наш повседневный опыт обманывает нас? Разве у предметов нет устойчивого цвета? Разве трава летом не зеленая, а свежесвыпавший снег не белый?

Нет! Наш опыт нас не обманывает. У предметов есть свои «природные» цвета: более или менее устойчивые цветовые признаки, по которым мы их узнаем и различаем. И Леонардо да Винчи, если вдуматься в его слова, не отрицал этого кардинального факта. Напротив, он исходил из его признания. Но вопрос о цвете предмета, как видно, не прост. И, что особенно важно, его сложность имеет прямое отношение к тем задачам, которые решает художник-колорист.

Сделаем этот вопрос своего рода стержнем данной главы. Увидим всю глубину заложенного в нем противоречия, с тем чтобы полноценно преодолеть это противоречие.

Вот суть противоречия. Лист березы летом — зеленый, а осенью — желтый. Два листа березы — один, развившийся в тени, другой на солнце — различаются по цвету. Здесь всюду имеется в виду цвет как признак предмета — предметный цвет, или, как обычно говорят художники, *локальный цвет*². Различая оттенки красок, например желтых земельных красок (охр), мы также имеем в виду предметный цвет, цвет, зависящий от разного химического состава красок и физической структуры красочного слоя.

Но успешно сравнивать оттенки листьев, пигментов и т. п. можно только в равных условиях освещения, расстояния, окружения. «Цвет» одного и того же предмета меняется при изменении этих «случайных» факторов, не имеющих никакого отношения к природе предмета.

Говоря об изменениях «цвета» под влиянием подобных факторов, мы имеем в виду цвет отраженного от предмета светового потока, цвет излучения, дошедшего через рассеивающие и поглощающие среды до нашего глаза.

Предметный цвет одинаков при разном цвете идущего от предмета излучения. И, наоборот, цвет отраженного излучения может быть одинаковым при разном предметном цвете.

Но ведь цвет — единое явление. Предмет не может выглядеть одновременно и белым и розовым. Что же мы видим в данный момент — предметный цвет или цвет излучения? И в чем источник природных цветовых гармоний — в первом или во втором?

ПРЕДМЕТНЫЙ ЦВЕТ

Мы видим так или иначе в зависимости от того, что нам нужно увидеть. Устойчивая потребность видеть то или иное создает привычку видеть так или иначе⁹.

Именно поэтому мы обычно не видим изменений цвета вещей в результате перемены освещения или их удаления. Мы не замечаем также изменения цвета вещи при переходе от ее освещенной к затененной части. Освещение изменилось, а снег все кажется нам белым. Он белый и справа и слева. Правда, справа на белый снег упала тень от дома, но тень — с точки зрения предметного опыта — случайное, преходящее явление. Нам важнее узнать, снег ли там у дома и тени или лужа. Тень упала на снег, но не изменила факта белизны снега: мы продолжаем видеть белый, свежавывавший снег и там, где тень. Больше того, мы видим, что снег и справа и слева одинаково белый. Да и как же может быть иначе? Дом, ровно покрашенный голубой краской, пока не выцветет краска, все будет одинаково голубым. Лист березы, пока не засохнет, тронутый осенью, будет зеленым. Выбирая обои, цвет мебели, платья, мы выбираем и гармонизируем по своему вкусу предметные цвета. Синее хорошо гармонирует с терракотой, черное — с алым.

А чем отличаются друг от друга краски, которыми пользуется художник-живописец, оформитель, текстильщик? Цветом пигмента, то есть предметным цветом. Берлинская лазурь зеленее умьтрамарина и синее изумрудной зелени. Некоторые краски и некоторые цвета даже называются именами предметов, с которыми они прочно связаны: оранжевый цвет, лимонно-желтый цвет, фисташковый цвет; соответственно: оранжевый и лимонный кадмий, фисташковая зеленая, травяная зеленая.

Художник заинтересован в неизменяемости цвета краски, в точном соответствии цвета краски принятому стандарту. Он имеет в виду здесь предметный цвет краски, точный оттенок предметного цвета.

Предметный цвет иногда противопоставляют видимому цвету, предметный цвет даже называют цветом, который мы скорее помним, чем видим. Это противопоставление неверно. Правда, световой поток, отраженный предметом, меняется в зависимости от освещения, удаления и предметной среды. Следовательно, видимый цвет также должен был бы меняться в зависимости от этих факторов, а предметный цвет при этом не меняется. Но вопрос о том, видим ли мы предметный цвет, не снимается этим фактом, а принимает другую форму. Он значит теперь

следующее: при каких условиях мы хорошо видим предметный цвет? Или следующее: какой именно цвет мы принимаем за собственный цвет предмета?

Эксперименты показывают, что в нашем предметном опыте часто происходит сдвиг оттенков цвета, зависящих от освещения, подравнивание их к некоторому «списменному» цвету, впрочем, неточное подравнивание. В качестве такого неизменяемого цвета выступает *цвет предмета при рассеянном дневном свете*.

Именно цвет предмета при рассеянном дневном свете мы и принимаем за собственный цвет предмета⁷.

Этот факт находит свое выражение в нашем убеждении, что цвет предмета лучше всего виден при дневном рассеянном свете. Более тонкий зрительный анализ, свойственный художнику, найдет, конечно, и в едином цвете предмета при рассеянном свете множество оттенков. Но и художник понимает важность предметного цвета и находит способы его передачи. Делакруа был убежден, что на круглом предмете локальный цвет лучше всего виден по соседству с бликом⁸.

Итак, нет оснований называть предметный цвет «памятным» (или «знаемым») цветом в противоположность видимому цвету, хотя помним мы лучше именно предметный цвет. Мы хуже помним оттенок цвета, зависящий от освещения. В этом, конечно, сказывается практическая важность предметного цвета.

Впрочем, расплывчатая память на цвет относится не только к оттенку, вызванному освещением, но также и к оттенку окраски предмета.

Ребенок, рисуя по памяти, пользуется локальным цветом. Он покрасит дуг зеленой краской, небо — синей. Но что это за локальные цвета? Это почти всегда краски, которые он находит готовыми в своем наборе. Ребенку не приходится самому в голубу смешивать их, добываясь локального цвета, передающего характерный цвет предмета. Если в работе ребенка нередко проявляется большой вкус, то только в выборе второго и третьего цвета заданной палитры, гармонирующего с первым, и в расположении пятен.

Память на цвет суммарна и не очень связывает выбор цвета, открывает простор для составления гармоний цвета, подчиненных неизобразительным задачам.

Итак, предметный цвет существует. Мы его лучше всего видим при рассеянном белом свете. Мы узнаем его при изменившемся освещении. Мы его помним, хотя и очень смутно.

И Леонардо да Винчи, принимавший всю сложность вопроса, как сказано, не отрицал «природного» цвета предмета. Напротив, он искал практических условий для ясного восприятия предметного цвета.

Вот почему он любил писать портрет в закрытом дворике при рассеянном дневном свете. Вот почему моделирующие тени в работах Леонардо еще не содержат ясно выраженной игры цвета. Он так хотел. Но он-то понимал, чем он жертвовал. Он жертвовал цветным освещением. Он жертвовал сильными рефлексами и цветовой средой, которая их порождает.

До Леонардо господство локального цвета на картине было результатом естественного видения, еще не искусственного в анализе игры излучений.

даже разноречивые цвета объединяются. Дилетант не видит этого и переносит предметные цвета на плоскость, не понимая, что на плоскости нет природных условий для гармонизации, что здесь нужно из разноречия создать гармонию точным выбором контрастов, размером и расположением пятен.

Если игру красок природы видеть только в разнообразии предметного цвета, надо знать и соответствующие этому — более древнему — видению способы объединения цвета в картине.

Окраска предметов — первая причина разнообразных красок природы. Но не в ней главная причина природных цветовых гармоний и цветовых гармоний живописи.

ЦВЕТ КАК КАЧЕСТВО ВИДИМОГО ИЗЛУЧЕНИЯ

Известно, что причина многообразия спектральных цветов заключается в длине световой волны. Световая волна определенной длины вызывает ощущение строго определенного цвета*.

Так, волна с длиной 700 м μ вызывает ощущение красного цвета, волна с длиной около 400 м μ — ощущение фиолетового цвета. В промежутке между длинными и короткими волнами располагаются волны, вызывающие ощущения всех остальных цветов полного спектра. Изображение спектральных цветов и их связь с длиной волны можно найти в любом учебнике физики.

Но спектральные цвета — только ничтожная часть всех видимых цветов вообще. Причина разнообразия всех видимых цветов — серых, коричневых, оливковых, розовых, пурпурных и т. д. — значительно сложнее. В противоположность тому, что думали теоретики импрессионизма, спектральные цвета — это редкое явление, вызываемое разложением светового луча при прохождении через преломляющие среды. Мы видим спектральные цвета в радуге, каплях росы, на гранях хрустала. Но большая часть красок природы — зелень листьев и цвет кирпичной стены, цвет розы и даже цвет неба — не спектральные цвета. Как ни просто ощущение цвета и в этих случаях, физическая причина его сложнее: здесь действует не излучение с одной длиной волны, а целая сумма излучений. Здесь действует неразложенный на свои составляющие спектр излучения. Сложный спектр скрыт за простым впечатлением от него.

Неразложенный луч солнечного света также вызывает ощущение простого цвета, но и его «спектр» остается при этом скрытым. Мы называем цвет солнечного луча белым** по тому впечатлению, которое он на нас производит. Однако именно пространственное разложение солнечного луча приводится в учебниках физики как образец полного спектра.

* Ультрафиолетовое и инфракрасное излучения также действуют на глаз, но не вызывают зрительных ощущений. Это «невидимый» свет.

** Строго говоря, цвет солнечного луча не белый, а желтоватый; белым называют рассеянный дневной свет.

Другой пример. Пятно ультрамарина, отражая дневной свет, вызывает ощущение чисто синего цвета. Цвет ультрамарина похож на спектральный синий с определенной длиной волны, хотя художник никогда не назовет, рассматривая ряд спектральных цветов, цвет ультрамарина спектральным: он какой-то иной, более глубокий, более плотный. Спектр излучения, отраженного пятном ультрамарина, как и спектр солнечного луча, также *полный* спектр. Только энергия излучений распределена в нем неравномерно, в нем преобладает (по энергии излучения) коротковолновая (синие-фиолетовая) часть спектра. Спектр излучения в большинстве случаев сложен, а создаваемое им впечатление цвета остается простым, цельным. Целостный эффект, простое цветовое впечатление от сложного спектра обеспечиваются первым аппаратом, суммирующим разные излучения. Можно сказать, что аппарат цветового зрения человека преобразует многообразие спектров в многообразии простых цветовых впечатлений. Спектры, таким образом, главная причина богатства красок природы.

Спектры также — главная причина природной цветовой игры. Излучения света распределены в пространстве. В пространстве световые потоки меняются, распадаются, суммируются, влияют друг на друга.

Главные световые потоки, идущие от таких источников света, как солнце, луна, лампа, создают общее освещение и вызывают множество отраженных световых потоков, «вызывают» краски предметов. Каждое вещество служит как бы *фильтром* для падающего на него светового потока. При этом часть светового потока поглощается веществом и только часть отражается. Спектр отраженного излучения зависит и от природы вещества и от характера освещения. Интенсивное цветное освещение «сближает» краски освещенных предметов, оно объединяет по цвету также и тени, создавая второй, контрастный, тон цветового аккорда. Сплывший прямой солнечный свет (например, на юге) также объединяет краски, съедая их различия в светах и порождая сближенные по цвету контрастные тени.

Рассеянный дневной свет, напротив, как говорилось выше, создает типичную предметную многоцветность, он создает наилучшие условия для различения оттенков предметного цвета, мазков на холсте. Он не столько объединяет, сколько разъединяет.

Цвета предметов при рассеянном дневном свете наиболее различны между собой. Они особенно подвержены разпоречию и дисгармонии, если положены на *одной плоскости*. Они были бы дисгармоничны и в пространстве, если бы каждый предмет не был своеобразным зеркалом для других предметов, обращенных к нему своими поверхностями. В хорошем зеркале мы видим все предметы сохраняющими свои формы и цвета. Посмотрите, как заплыло самыми разными цветами зеркало, стоящее в вашей комнате! Вам, пожалуй, не придет сразу в голову, что отражение предмета в зеркале — это явление *рефлекса* в его чистом виде — вторичное излучение («reflectare» по-латыни значит «отражать»).

Не только зеркало, но и великий другой предмет отражает в себе окружающие предметы. Его цвет — это всегда совокупность, мозаика рефлексов. Конечно,

рефлексы эти не так ясно выражены, как в зеркале. Они не так ясны по шлету, у них мягкие очертания. Надо учиться видеть рефлексы от неба, земли, стен.

Все предметы, отражая, рассеивают свет: одни — больше, другие — меньше. На тех, которые рассеивают меньше, рефлексы сильнее. Значит, и материал (структура поверхности предмета) участвует в общей цветовой игре. Сравните рефлексы на поливной керамике, металле, шелке; на сукле, кирпичной стене, бархате.

Игра света и рефлексов видна и на предметах, поверхность которых хорошо рассеивает. Особенно выразительна игра рефлексов на белых предметах, отражающих почти весь падающий на них световой поток. Прекрасными примерами белой рассеивающей поверхности служат матовый гипсовый отлив, снег. На снегу мы совершенно ясно видим множество цветных рефлексов от неба, от окружающих предметов. Живопись снега — увлекательная задача для художника, изучающего рефлексы.

Все «не белые» предметы отражают только часть падающего на них светового потока. Поэтому и рефлексы на них выражены менее ясно.

Черные предметы поглощают почти весь падающий на них световой поток. Если они к тому же обладают матовой поверхностью, то есть хорошо рассеивают отраженный свет, они наименее восприимчивы к свету и рефлексам. Яркий цветной свет еще в килох изменить цветовой тон черного бархата. Но рефлексы от соседних предметов практически совершенно гаснут в черном бархате. И все же на большинстве предметов рефлексы заметны. Вот почему цвет предмета в реальном пространстве следует представлять себе теоретически, как мозаику рефлексов, выражаемую ядром всего в полутенях и телях, но присутствующую и в светах и даже в блике.

Итак, мир красок природы создается непрерывной сеткой взаимно пересекающихся световых потоков, идущих от источников света и затем от соседних предметов к данному предмету и от него снова к соседним предметам. Каждый предмет — гладкое или матовое зеркало. Поставьте два зеркала — одно против другого, и вы увидите бесконечный ряд взаимных отражений. Если зеркала мутны, если они поглощают и рассеивают часть света, вообще освещающие пространство гаснут в перпендикулярных рефlekсах.

Универсальное значение рефлекса впервые ясно увидел Леонардо да Винчи, ученый и художник. Его хорошо понимал художник-колорист Эжен Делакруа. Уже после того как был написан этот текст, я нашел в «Дневнике» Делакруа следующие слова: «Чем предмет гуще или больше блестит, тем меньше видна его собственная окраска: он в самом деле становится зеркалом, отражающим окраску соседних предметов». «В сущности говоря, нет теней вообще, есть только рефлексы»⁹.

Видимый цвет предмета является и в результате прохождения отраженного от него света через полупрозрачные среды: воздух, воду, туман, дым и т. п. На этом явлении основана так называемая цветовая перспектива. Полупрозрачная (мутная) среда пропускает одни лучи и рассеивает или поглощает другие. Так, слои воздуха объединяют все предметы дальнего плана, накладывая на них сине-

ватый тон. Между предметами и зрителем как бы опускаются по мере удаления предметов от зрителя все новые и новые светлые голубые вуали.

Частицы воздушной среды, рассеивая главным образом синие и фиолетовые лучи, создают синеватые, затем голубые далаи, объединяя краски каждого плана и по светлоте, затемняя светлые и высветляя темные краски. Вспомните, как ясно расчлащаются планы туманом, пыльным воздухом города. Но и рассеивание света в слоях чистого воздуха приводит, особенно днем, к значительному поглублению далаи. Пейзаж распадается на ясные цветовые и тональные планы¹⁰. Можно было бы говорить специально об игре цвета в таких полупрозрачных средах, как вода, стекло. Читатель найдет интересные наблюдения такого рода в книге Миннарта «Свет и цвет в природе»¹¹.

Цвет предмета зависит — в очень сильной степени — от цвета общего освещения. Цвет предмета зависит от пространственной и от предметной среды. Так выглядит физическое представление о цвете предмета, как цвете отраженного излучения. *Леонардо да Винчи был прав: «Никакое тело никогда всецело не обнаружит свой природный цвет», цвет предмета действительно непрерывно изменяется.*

Не подлежит сомнению, что игра излучения существует не только как реальность, постигаемая физической теорией. Мы можем ее увидеть, увидеть во всей ее сложности, во всей ее тонкости. Но для этого нужно особое воспитание глаза. Современному художнику не обойти этой стороны воспитания своего художнического глаза.

Громада собора. Общий цветовой тон розоватый по отношению к мерцающему голубоватыми красками дневному небу. В кружеве готической архитектуры — бледно-фиолетовые, зеленые, голубые тени и полутени. Голубые цвета разбиваются оранжевыми. Повсюду видны переплетающиеся с пятнами солнечного света рефлексмы от неба, от освещенных граней камня. Цвет мерцает, проникая сквозь горячий струящийся воздух города. Контуры и формы размыты. В каждой детали главное — жизнь солнечного света. Тень, лежащая внизу на соборе, лишена плотности. Она такая же игра рефлексмов. Это — «Руанский собор в полдень» К. Моне.

Опять громада собора. Общий цветовой тон — голубовато-серый. Среди холодных оттенков рыжие пятна. Теплые тени. Тот же собор, но иная цветовая игра, иное переплетение излучений. Это — «Руанский собор вечером».

Каков же действительный цвет камня в Руанском соборе? Камень ли это или возносящийся в небо поток света? Однако перед нами не вымысел, а результат увлекательных и острых наблюдений. Воля художника выбрала игру рефлексмов как основу цветового строя. Разве это неправда? Это — правда цвета, но опять только одна ее сторона, преувеличение.

В связи со сказанным уместно следующее примечание. Надо различать сущность художественного явления и теоретические работы, полемические манифесты, которыми оно обрастает. Теоретики неомпрессионизма любили пользоваться выражениями «вибрация света», «передача световой вибрации», «изображение вибрирующего светового потока» и т. п.

С точки зрения физики эти выражения — образы, не имеющие отношения к волновой природе света. Мы не можем видеть световых колебаний иначе как в виде простого, цельного цвета. «Вибрация», которая воспроизводится, например, в «Руанских соборах» Клода Моне, — это игра света, тени и рефлексов, размытая «струящимся» воздухом города. Ни о какой передаче световых колебаний, «вибраций» как таковых, на что неявно намекают К. Моклер¹², П. Сильяк¹³ и другие теоретики импрессионизма и неимпрессионизма, не может быть речи. Для большинства вопросов художественной практики достаточно представлять себе свет как излучение определенного качества и силы¹⁴.

Передача волновой природы света невозможна и художественно бессмысленна. Мы не видим световых колебаний как таковых. Мы только знаем о них, но мы знаем также об их крайне малой, неразлично малой длине. Невозможна и живопись спектральными цветами, которую рекламируют теоретики импрессионизма. Самый чистый пигмент, положенный на чисто белый грунт и освещенный белым светом, отражает свет сложного спектрального состава. «Чистые» цвета импрессионистов — это лишь отчасти цвета, близкие к спектральным, но большей же части — их разбелки и, кроме того, нейтральные светло-серые цвета, повышающие цветность соседних пятен.

Экзерсисы импрессионистов в теории цвета не выдерживают в наше время критики. Но приемы импрессионистической живописи хорошо говорят о способе видения многих импрессионистов, о ясном выборе природной основы для цветовых гармоний картины. Мир для последовательного импрессиониста — это не столько мир вещей, сколько мир перпенетирующихся потоков света, мир излучений. Контуры и формы предметов, так же как и предметный цвет, не входят здесь в арсенал главных художественных средств. Цвет понимается только как постоянно меняющийся, всюду разный цвет излучения. Импрессионистический способ нанесения краски подчеркивает непрерывную игру световых потоков.

ЕДИНСТВО ПРЕДМЕТНОГО ЦВЕТА В ИГРЕ ИЗЛУЧЕНИЙ

Итак, природа как будто подсказывает нам только два пути: или мы выбираем как основу цветовой гармонии только систему взаимно влияющих, естественно объединенных излучений, и тогда мы жертвуем предметностью мира, или мы полагаем в основу картины только предметные цвета, и тогда мы жертвуем состоянием природы, светом, средой.

Или мы принимаем импрессионистическую культуру видения, или пассивно предметную.

Но разве нельзя построить цветовую гармонию картины на двусторонней сущности природных цветовых гармоний? Ведь и художники-импрессионисты во многих работах, передавая сложную игру излучений, не теряли чувства локального цвета. вспомните «Поле маков» К. Моне, композиции и портреты Ренуара,

сохранились определенные отношения между светлотами дисков и между их светлотами и общей светлотой окружения.

В принципе то же самое имеет место и при цветном освещении. Всегда существует связь между характером освещения и порожденными им цветовыми отношениями.

«Красное» освещение заходящим солнцем, меняя зелень деревьев, делает ее коричневее и заставляет светиться, «зажигает» оранжевые, желтые, красные краски; тени, в особенности падающие тени, при этом голубеют (Левитан. «Околица»). Но все же мы ясно различаем на закате красные, синие, голубые, зеленые предметы, хотя световой поток, отраженный от освещенных закатом предметов, состоит почти только из лучей длинноволновой, желто-красной половины спектра.

Светлые сумерки, напротив, сильно темнят красные предметы, приближают их по цветовому тону к фиолетовым. Появляются коричневатые тени (Левитан. «Стога»). Но и в сумерки мы узнаем не только синие, но и красные, и желтые предметные цвета, хотя световой поток, отраженный от предметов, состоит главным образом из лучей коротковолновой (фиолетово-сине-зеленой) части спектра.

И только особые условия восприятия в глубокие сумерки превращают красные предметы в темно-коричневые и черные, «зажигают» синие и фиолетовые, заставляя их светиться всеми вариантами красок сине-фиолетовой части спектра (Врубель. «Сирень»).

Итак, освещение меняет состав отраженного от предметов излучения и его спектральный диапазон, но за исключением крайних случаев, цветовые различия между предметами не уничтожаются. Предметный цвет виден благодаря тому, что действует закон отношений, относительность в восприятии цвета.

Конечно, цвет предмета изменяется при этом и воспринимается как таковой лишь по отношению к другим цветам. Именно этот измененный средой, по основной для характеристики предмета цвет и называли в традиции европейской живописи XVIII и XIX веков *локальным*. «Цвет, в настоящем смысле слова, — пишет Делакруа, — находится в окрашенном рефлексе полутона; я имею в виду подлинный цвет, дающий ощущение плотности и того коренного различия, каков существует между одним предметом и другим»¹⁷.

Художника, работающего отношениями, нередко мучает сознание фальши, так трудно дается точная гармония отношений. Например, вдруг, глядя на почти законченный этюд, видишь фальшивый фиолетовый оттенок тени на снегу. Фиолетовый оттенок гармонирует с остальными красками картины в смысле абстрактной гармонии на плоскости холста. Но мы не можем отделаться от впечатления, что пятно вместо тени на белом снегу читается как вылитая на снег фиолетовая краска. Даже очень сдержанное по цвету пятно может быть фальшивым, если выпадает из общей системы отношений. И, напротив, интенсивная цветная тень может читаться как истинная тень на белом, если она органически входит в систему отношений, подсказанную природой.

Умело распределяя отношения между близкими цветами, гениальные колористы создавали картины, играющие всеми оттенками красок — зеленоватыми,

голубоватыми, желтоватыми, красноватыми. На узкой цветовой основе от умбры до желтой или красной пхры Тициан создавал полноцветные изображения. Цвета в поздних картинах Тициана кажутся возникающими, выступающими из общей цветовой среды.

Аналогичное связанному с цветом освещению следует сказать о передаче рефлексов. В самом деле, вспомним физическую основу образования рефлексов на поверхности предмета. Мы знаем, что предметы поглощают значительную часть падающего на них светового потока. Но при, кроме того, в большинстве случаев рассеивают свет. Отраженный свет представляет собой довольно слабое излучение. Его сила быстро убывает с расстоянием. Придвиньте яркой цветной лист бумаги к гипсовому слепку, вы увидите ясный рефлекс, отодвиньте лист бумаги немного дальше — рефлекс быстро погаснет. Предмет, на который рефлексы бросают свой слабый отблеск, снова поглощает значительную часть этих слабых отблесков. В природе всегда доминирует тот цвет предмета, который возникает в результате его общего освещения (общий рефлекс среды). Игру частных рефлексов часто не легко увидеть.

Если окраска предмета, а значит, и спектр отражения едины, цвет предмета всегда сохраняет известную цельность. Отдельные рефлексы выступают на нем как вариации, подчиненные общему цвету. Своеобразие и диапазон этих вариаций зависят от спектра поглощения вещества, тесно связаны с составом и структурой поверхности предмета. Мы уже говорили, что черные предметы, особенно матовые черные предметы, гасят рефлексы, а белые сохраняют их. Цветные предметы сохраняют цвет и силу рефлексов избирательно.

В длительном опыте зрительного познания мира должны были выработаться и выработались *системы отношений*, причём связанные с окраской и формой предмета. Они-то и обеспечивают узнавание единичи предметного цвета в игре освещения и рефлексов. Они обеспечивают такое узнавание и в живописи, если, конечно, предмет не разрушен ложно преувеличенными рефлексами, как это мы видим у неумелых наблюдателей импрессионизма. Они обеспечивают и восприятие формы предмета в единстве с восприятием его целостного цвета. Отношениями писали Тициан и Веронезе, Веласкес, Рубенс и Рембрандт. Эжен Делакруа придавал огромное значение локальному цвету. И тот же Делакруа говорил об универсальности рефлекса. Метод Делакруа был, вкратце, таким. Сначала локальный полутон, окрашенный общим рефлексом. В таком полутоне выражены и характерный цвет предмета и цвет среды. Важно со всей точностью найти этот полутон. *Моделировка производилась уже в этом полутоне.* Затем напеселя света, тени и частные рефлексы. Подкладка в виде локального полутона объединяет света, тени и рефлексы, которые становятся валерами (подчиненными оттенками) на общем цвете. Делакруа был убежден, что именно так работали Веронезе и Рубенс¹⁸.

Задача сохранения единства и характеристики цвета предмета занимала всех крупных колористов нового времени. В живописи пленэра она стала острейшей задачей.

Закон отношений лежит и в основе живописи русских пленэристов, начиная с Александра Иванова. Отношениями решали картины Репин, Суриков, Серов. *Возможность синтетической передачи* конкретного цвета предметов, цветной «плоти» предметов и условий среды составляет аксиому современной реалистической живописи.

Подчеркнем, что речь идет не о правдивости отдельного отношения, а о познании системы отношений, распространяющейся на весь холст. Только познание системы отношений, ее конкретного принципа, обеспечивает передачу цвета предмета в единстве с передачей состояния.

Вот почему так важно учиться работать отношениями. Можно сказать, что весь секрет колорита, отвечающего тому, «как природа объединяет свои цвета», заключается в хорошо выбранных отношениях. Увлекательная задача наблюдать и изучать игру света на предметах, подчиненную «логике» отношений!

Потемневший мартовский снег. Края рыхлой колеи, обращенные к солнцу, — светлые и желтоватые. Почему? Желтоватость зависит от спектра прямых солнечных лучей, светлота — и от освещенности (лучи солнца падают здесь почти отвесно) и от близости еще не потерпевшего снега. Любые рефлексы слишком слабы, чтобы бороться с прямым солнечным светом.

Горизонтальная поверхность снега, не изрытая колеями, также освещена солнцем. Но лучи солнца здесь косые. Свет — скользящий. Снег — оседающий, потемневший. Свет солнца смешивается с рефлексом от голубого неба. Все небо приносит свой свет каждой открытой горизонтальной площадке снега. Там, где начинаются впадины и бугры, видны варианты общего цвета. Какой же это цвет? Всюду разный.

По сравнению с бело-желтым сплюснутым цветом на колеях он кажется то серо-сиреневым, то вдали серо-розовым. Падающие тени от стволов — темно-голубые, ближняя тень — темно-синяя. По контрасту освещенная плоскость снега вблизи тени кажется более теплой по цвету. Падающая тень — это рефлекс от неба плюс рефлекс от ствола. Как же мала освещенность от неба по сравнению с освещенностью солнцем, если тени на снегу так темны, но в меру темны!

Тень от ствола чернее, чем широкие тени от земли сосеи, рефлекс от неба смешивается здесь с просвечивающим солнечным светом и рефлексом от зелени.

Тень под елкой — голубая. Это тоже рефлекс (а на зелени кое-где — синие рефлексы от снега). Все разное. И все объединяется. Мы хорошо видим плотно лежащий снег — везде сероватый, осевший и потемневший от таяния. И вместе с тем снег нигде не равен себе по цвету. Спектр поглощения поверхности снега — один, а красок — множество. Все создается ясностью отношений (Левитан «Март»).

Глаз человека замечает то, что нужно увидеть. Способ видения красок природы — это вопрос выбора, вопрос конкретной задачи и, может быть, в еще большей степени вопрос воспитания (художники говорят обычно о «постановке») глаза.

Однако можно назвать и объективные условия, облегчающие тот или иной способ видения.

Предметный цвет лучше всего виден при рассеянном дневном свете. Постановка в хорошо освещенной мастерской со стенами, полом и потолком нейтральной окраски или на закрытом дворике создает естественные условия для живописи, построенной на сопоставлении локальных цветов. Если к тому же писать не тесную группу предметов, а изолированные предметы, стоящие на нейтрально окрашенной плоскости против нейтрального фона, будет трудно заметить рефлексы. Такие условия или приближение к ним желательны для живописи с натуры в предметных цветах с монохромными переходами цвета от освещенных к затемненным кускам формы (чисто светотеневая лентка, типичная для академической школы в России XIX века).

Но предметный цвет можно увидеть и в условиях цветного освещения, и в условиях пленэра, в условиях, способствующих возникновению сильных рефлексов.

Для того чтобы увидеть предметный цвет в условиях цветного освещения, необходимо, чтобы глаз привык к освещению (адаптировался), а на это нужно некоторое время. Процесс адаптации продолжается, конечно, и дальше. Освещение уже изменилось, а художник, которому оно не дорого, все еще пишет, он пишет локальные цвета, изъятые из реальной среды, всегда связанной с особенностями освещения.

Для того чтобы увидеть локальный цвет в игре рефлексов, надо вглядеться в форму предмета, в предметные детали, стараться видеть только форму предмета, его детали и материал. Важную помощь в «спятии» рефлексов может оказать в этом случае школа академического рисунка, в которой глаз привыкает отвлекаться от цветовых изменений. Но в то же время школа академического светотеневого рисунка изолированных предметов притупляет способность глаза видеть цвет освещения и игру рефлексов.

Пленэр с его меняющимся состоянием, мощным рефлектирующим действием неба, действием ярко освещенных предметов, с ясно выраженными планами создает естественные условия для импрессионистического видения. Особенно это относится к таким состояниям, как вечер, утро, сумерки. Богатую игру рефлексов и освещения порождает борьба нескольких источников света, препятствующая способности глаза приспособиться к одному из них. Вообще для того чтобы видеть особенности освещения, надо противодействовать адаптации глаза, сохранять ясность первого впечатления. Если нет общей световой среды, привыкая к которой глаз настраивается на предметное восприятие, особенности освещения кажутся разительными. Так, вечером белые стены комнаты, освещенной электрическим светом, кажутся желтыми по сравнению с белым снегом на крышах, видимых через окно. Все за окном кажется синим. Все в комнате кажется желтоватым. Конечно, при этом играет роль и контраст. Но в основе резкой разницы в цвете белых стен и белого снега лежит реальная разница отраженных излучений. Соперничающие

между собой потоки теплого и холодного света не дают возможности глазу адаптироваться ни к комнатному, ни к сумеречному освещению. Вспомните эксперимент с освещенными дисками. Если только один диск осветить снопом яркого света, для всего же остального окружения оставить прежнее освещение, нельзя будет узнать предметную светлоту диска, но относительная яркость отраженного от него излучения будет видна очень ясно.

Импрессионистическое видение предполагает воспитание способности противодействовать естественному привыканию глаза к особенностям освещения.

Для того чтобы ясно видеть цветовой тон и светлоту предметов дальнего плана, надо стараться не видеть там отдельных предметов, надо отрешиться от того, что там есть, и стараться увидеть общее цветовое пятно. Это тоже прием импрессионистического видения. Чтобы яснее увидеть рефлексы, надо на время отказаться от зрительного анализа формы предмета.

Для художника, работающего отношениями, естественно гармоничное сочетание двух типов видения. Синтез системы отношений — это труднейшая задача, требующая постоянной смены обобщенного восприятия цвета (охвата целого) и анализа различий, требующая сохранения первого общего впечатления и внимательного изучения переходов цвета.

Но, может быть, особенно важно для воспитания способности работать отношениями — ограничение цветового диапазона.

Выбор системы отношений всегда предполагает и выбор цветового диапазона. Возможность создать полноцветное изображение в ограниченном диапазоне цветов связана с особой работой глаза, которую можно было бы сравнить с решением геометрической задачи на пропорциональное деление заданного отрезка или с переложением мелодии на новую тональность.

К сожалению, в учебной работе по живописи вместо задач на работу отношениями мы встречаемся чаще всего с рецептурой или беспорядочным расширением палитры. А между тем глубокое рассмотрение вопроса о том, как природа гармонирует свои цвета, неотвратимо приводит к освобождению художника от всяческой рецептуры, к задаче выбора в сложном мире природных цветовых гармоний ясной основы цветового строя картины.

СВЕТЛОТА И ТОН

До сих пор говорилось главным образом о *составе* падающего и отраженного света. Разнообразие и единство спектров составляют физическую основу разнообразия и единства цветов — красных, синих, зеленых, коричневых, белых, серых, черных. Мы, естественно, относим в один класс явлений и цвета спектральные и близкие к ним, и цвета ахроматические («нейтральные») и близкие к ахроматическим. Это все цвета разных качеств, разные цвета, разные в зависимости от спектрального состава излучения.

Но помимо своего состава излучения различаются по силе или, если говорить о подавляющем большинстве природных (не точечных) источников света, по яркости. Яркость — физическое понятие. В ощущении цвета яркости соответствует светлота. Яркость падающего или отраженного света — физическая основа светлоты соответствующего цвета¹⁹.

Но разве, спросят нас, свет и цвет одно и то же? Импрессионисты все превращали в свет. Свет — излучение. Он принадлежит пространству. Цвет принадлежит предмету. Солнце излучает свет. Небо на заре светится, светятся диск луны, лампа. Предметы обычно не светятся, они не источники света²⁰. С другой стороны, однако, впечатление цвета вызывается именно поступающими в глаз излучениями, и, если отрешиться от эффектов последствия цветового раздражителя, только ими. Перед нами снова та же двойственность в понимании цвета, та же трудность, только в специальном вопросе о светлоте цвета.

На самом деле вопрос решается так. Мы противопоставляем свету цвет, не отдавая себе отчета в том, что цвет предмета в конечном итоге также излучение, но менее яркое. В этом совсем нетрудно убедиться. Диск восходящей луны у горизонта сквозь вечернюю дымку вовсе не светится. Мы воспринимаем бледно-пурпурный свет диска как цвет. Ближние электрические фонари на набережной в это время сумерек нам кажутся, напротив, излучающими желтый свет. Однако, чем дальше фонари, тем свет(их) слабее и ближе к оранжевому. Самые дальние фонари кажутся уже просто пятнами бледного красноватого цвета. Если лист белой бумаги освещен ярким снопом света, охватывающим также окружающие предметы, мы видим белый цвет. Но если осветить тем же светом один только лист бумаги, вырвав его снопом света из окружения, лист будет казаться светящимся, излучающим белый свет. На самом деле лист бумаги и в первом и во втором случае излучает один и тот же отраженный от него поток световых волн. Относительно слабое излучение мы воспринимаем как цвет, сильное — как свет. Художнику известно, что заставить цвет светиться можно, только создав достаточный контраст. Разница между светом и цветом не имеет иного физического смысла, кроме названного. Разница эта становится в области ощущений разницей качественной, подобно тому как разница между спектрами становится разницей между красным, синим, желтым, зеленым, коричневым.

Мощные световые потоки мы всегда ощущаем как свет. Таков свет солнца, свет луны и лампы, если последним не приходится отступать перед светом солнца. Отраженные от предметов световые потоки мы чаще всего (хотя и не всегда) воспринимаем как цвет. Первые нам кажутся наполняющими пространство. Вторые мы связываем с поверхностью предмета, его материалом.

Таким образом, представление об игре и единстве красок природы как игре и единстве излучений остается.

Вместе с тем разница между светом и цветом, между светящимся и окрашенным предметом указывает на существование новой стороны в разнообразии и единстве красок природы. Будем пользоваться на последующих страницах

распространенным у художников противопоставлением «цвета» (которому, следовательно, отвечает спектральный *состав* излучения) и «тона» (светлоты, «светосилы»²¹, которым отвечает яркость излучения).

Как же природа обогащает и гармонизирует свои краски посредством «силы тона»? Свет, падающий на окружающие нас предметы, вызывает множество градаций тона (светлоты). Первая причина различий тона — в разнообразии окраски предметов, то есть в способности вещества сильнее или слабее поглощать световой поток. Отраженное излучение будет тем ярче и предмет тем светлее, чем менее сильно вещество поглощает падающий на него свет. Отношение между освещенностью предмета и яркостью отраженного от него излучения называют «альбедо»²². Альбедо белой бумаги составляет примерно 0,8. Альбедо порошка титановых белил — около 0,9. Альбедо не меняется при изменении освещения и составляет, как видно из сопоставления со сказанным выше, физическую основу того, что можно было бы назвать светлотой предметного цвета. Предметную светлоту мы видим, а не только помним или знаем. Этому учит весь наш предметный опыт, повседневная практика человека. Если из двух предметов светлый находится в тени, а темный на свету, мы все же можем во многих случаях верно ответить на вопрос, окраска какого из них светлее.

Но мы видим также различия тона, вызванные объективной разницей в яркости отраженного излучения, а эта последняя связана не только с окраской предметов, но и с различной освещенностью. Одни предметы освещены, на другие падает тень. Пространство расчленяется светом и тенью. Разные плоскости предмета освещены сильнее или слабее в зависимости от положения их относительно источника света. Свет и тень лепят форму предмета. Художники условно различают в связи с этим «свет», «полутон» (или полутень) и «тень»*.

Однако мы видим и непрерывные переходы тона от света к тени и скачки тона. Во всех этих случаях речь идет уже не о предметной светлоте, а о тоне как видимой яркости отраженного излучения. Сюда же относятся и градации тона, связанные с пространством, пространственными планами. Вспомним ряд уходящих вдаль фонарей. Дальние фонари не светятся. Вспомним сглаживание тональных различий в дальних планах по сравнению с ближним. Всяду здесь имеется в виду тон как видимая яркость излучения. Освещение не только вызывает градации силы тона, вступая в сложное взаимодействие с предметной светлотой, но и объединяет краски по тону, подчиняет их общему тону. Общий тон — прямое следствие общей освещенности.

Общий тон и освещенность меняются в очень больших пределах не только в зависимости от того, находимся ли мы на открытом поле, на узкой улице или в помещении, не только в зависимости от погоды, времени дня, но и от ряда других причин, например от времени года, от географической широты. Освещен-

* Это разделение светотени представляет собой типичный выбор художником главного в соответствии с задачей и способом работы, принятым в свое время в академической школе.

ность рассеянным светом неба на широте Ленинграда в час дня в январе в 5 раз меньше освещенности в то же время дня в июне и равна освещенности рассеянным светом неба июньским вечером (в 7 часов вечера). Прямой солнечный свет увеличивает освещенность в июньский полдень еще в 5—6 раз. Несомненно, мы замечаем разницу в общей освещенности. Налетела грозная туча, и мы говорим: «как потемнело». Но глаз быстро привыкает к изменившейся освещенности. Ее специфика сглаживается.

В комнате при дневном свете освещенность, достаточная для чтения книги, приблизительно в 50 раз меньше освещенности рассеянным светом неба в январе в час дня. И действительно, снег с первых минут слепит нас, когда мы выходим из комнаты на улицу. Однако мы так привыкаем к комнатному освещению, что натюрморт, поставленный в комнате на столе, художник, может быть, напишет почти такими же светлыми красками, как и натюрморт, поставленный в саду при рассеянном свете неба. Что же сказать о темных интерьерах, изображенных в совсем не темных картинах Адриана ван Остаде, об освещенности свечей в «Снятии с креста» Рембрандта?

Освещенность — могучий источник тонального объединения. Она создает диапазон светлот данного куса и состояния природы. Она увеличивает и уменьшает число видимых светлот, вызывая то множество резких различий, то уводи предметы в цветовую неразличимость.

Светлое влажное утро. На всем еще отблеск росы. Тончайшие и точнейшие тональные градации ясно расчленяют планы. Тон неба по отношению к силуэту замка, тон деревьев и поляны, силуэты фигур образуют незабываемую гармонию. Планы связаны друг с другом тончайшими валерами, мягкими касаниями и легким рисунком тающих в пространстве деталей. Точно выбраны и система тональных отношений, и общий диапазон изменений тона, общий тон светлого утра (Коро. «Замок Пьерфон»).

Вот другой пример.

Высокий горизонт. Вы смотрите с обрыва на уходящую вдаль гладь небольшой речки, обрамленной кустами. Небо светло-серое, с грядками легко написанных облаков. Вода вдали — чуть темнее неба, вблизи — значительно темнее и лишь в одном месте почти равна по тону светло-серому небу. Плавные переходы тона уводят плоскость воды вдаль. Еще немного темнее дальнее поле, затем — синеющий лес. Это дальний план, объединенный тоном. Средний план ясно выделен более темным тоном. Еще немного темнее теневые части передних кустов. Глаз легко переходит от плана к плану. Все очень пространственно, расчленено и цельно. Это — среднерусский серый день у речки с его особым настроением. Очень богата филиация зеленых красок, зеленых теплых, зеленых холодных — целая гамма зеленых, разобранная, однако, на основе тонкой игры больших масс тона, богатства и связи валеров (Крымков. «Речка»).

Что это — правда природы? Конечно, это правда, это прежде всего верно найденный общий тон и верные тоновые градации. Но вместе с тем, вопреки

некоторым полемическим утверждениям Крымова, это и богатство цвета внутри тонального единства.

Ослепленный успехом своей теории «тона», показавшейся ему откровением в трудную минуту творчества, Крымов в ряде высказываний отрицает все остальные средства живописи, которыми сам превосходно пользуется,—цвет, почерк. Психологически это понятно: то, что художнику дается легче, «само собой», кажется ему менее важным. Художник обычно знает, почему он делает так или иначе, только в пределах своей «теории», не замечая всего, что за ее пределами, не замечая особенностей воспитания глаза и руки: они кажутся ему естественной принадлежностью человека.

Можно согласиться с Н. П. Крымовым, что «верность общего тона и верность отношений между отдельными предметами (по тону.—Н. В.) позволяют художнику без излишней детализации точно передавать общее состояние природы, правильно расставлять предметы в пространстве, убедительно передавать их материал, то есть передавать на полотне *подлинную жизнь*»²³. Но последователи чисто тональной живописи должны представлять себе не только то, что они выигрывают, но и то, чем они жертвуют в природных цветовых гармониях. Они жертвуют прежде всего цветностью, насыщенностью цвета в светах и тенях. Они жертвуют затем и сильными тональными контрастами. Все богатство всех изобразимых яркостей (светлот) природы Крымов приравнивает к диапазону палитры художника от чистых белил до черной. Белила передают светлоту белого, освещенного солнцем. Черная сопоставляется с глубокой тенью при наименьшей общей освещенности. Для того чтобы выдержать такое сквозное сопоставление светлот природы с красками картины, надо помнить, когда ты пишешь пасмурный день, чем ты взял бы белое, освещенное солнцем. Надо сохранить для него запас белизны. Надо помнить и о том, чем ты взял бы глубокую тень в ночном пейзаже и в комнате при свете свечи. Надо держать неизрасходованным и «живописный запас»²⁴ самых темных тонов. Таким образом, для большинства мотивов теория Крымова допускает лишь узкий и притом относительно низкий диапазон светлот, исключаяющий как сильные тональные контрасты, так и насыщенность светлых, а с ними и остальных красок картины.

Бесполезно поднимать спор о том, что важнее для передачи природных цветовых гармоний — «тон» или «цвет».

Художник вправе рассуждать и так, как рассуждает Крымов. Однако художник вправе рассуждать иначе. Диск заходящего солнца много ярче неба, но и небо светится желтым сиянием по отношению к темно-красному густому цвету освещенных закатом виноградников и темным силуэтам фигур и деревьев. На картине небо изображено светло-желтым, а диск солнца, окруженный красными штрихами, передающими обычную вокруг источника света иррадиацию, едва светлее неба. Он изображен бледно-розовой краской. Но он все же светится, потому что сильный свет всегда кажется менее окрашенным. Силуэты по отношению к освещенным скользящим светом виноградникам должны были бы быть достаточно темными,

а они на картине синие и той же светлоты, что виноградники. Они выделяются не тоном, а «цветом». Это попытка передать мощный контраст горячих красок закатного освещения и холодных сизо-синих теней. Художник не хотел ослабить цветовой контраст обесцвечиванием тепевых кусков, неизбежным при попытке передать общий тон в аналогичных мотивах (Ван-Гог. «Красные виноградники»).

В этом выборе основы для передачи природных цветовых гармоний столько же правды, сколько в выборе Крымова.

Вспомним также явно малое различие общего тона в этюдах Клода Моне «Руанский собор в полдень» и «Руанский собор вечером».

Тональная живопись Крымова предполагает видение, воспитанное на пленэре, тональный вариант «импрессионистического» видения. Учебные постановки Крымова затрудняют возможность передавать светлоту окраски предмета (ее альбедо). Воспитывая глаз на таких постановках, Крымов учил точно оценивать светлоту, соответствующую *отраженному* излучению²⁵. Его тональный «камертон» создает типичные условия для оценки светлоты не адаптированным глазом.

Стоит вспомнить, что в XIX веке существовала рецептура, прямо противоположная крымской.

Выше мы говорили о колоссальном диапазоне яркостей (светлот) в природе. Количество различных ступеней светлоты между белилами и жженой костью, которыми располагает художник на картине, даже если не принимать во внимание яркости солнечного диска, меньше по крайней мере в четыре раза²⁶. Художник вынужден *транспонировать* яркости природы в светлоты картины. Метод такой транспозиции и предлагает Н. П. Крымов.

В свое время физик Гельмгольц, писавший о живописи²⁷, пытался дать простое правило для такой транспозиции, основываясь на том факте, что чувствительность глаза обратно пропорциональна общей освещенности. Гельмгольц рекомендовал художникам брать каждое пятно картины во столько раз темнее природного пятна, во сколько освещенность картины меньше общей освещенности в изображаемом природном мотиве.

Отношения на картине должны казаться при этом тождественными природным отношениям. Рецептуру Гельмгольца легко понять, заметив, что общая освещенность может быть измерена яркостью (светлотой) освещенного белого. Белила на холсте всегда будут объективно во столько же раз темнее освещенного белого в природе, во сколько раз освещенность холста меньше освещенности изображаемого куска природы, однако казаться они будут вследствие повышения чувствительности глаза такими же белыми. Значит, следуя этому рецепту, освещенное белое всегда надо изображать чуть подкрашенным белилами, и передавая вечер, и передавая ночь, и передавая яркий солнечный день на улице, и сумерки в комнате. То же самое относится и к предметному черному в тени. Картина, написанная по этому рецепту, будет лишена характерного для данного состояния общего тона: наивная позиция человека, не желающего видеть в природе различий тона, зависящих от общей освещенности. А между тем, несмотря на повышение

чувствительности глаза при уменьшении общей освещенности, мы замечаем и пониженный уровень освещенности.

Рецепт Гельмгольца кажется сейчас старомодным. Но и самая хорошая теория превращается в рецепт, если забыть о бесконечной разноплановости природных цветовых гармоний, о праве художника выбирать то или иное, ту или иную систему переложения цветов природы на краски картины.

Крымов, как и все реалисты, следовавшие традициям Возрождения, писал отношениями. Но он не замечал, что возможен выбор самой системы отношений, что именно выбор в природных цветовых гармониях нужного для данной темы, данных чувств, данных идей делает живопись искусством.

Сравните с рекомендациями Крымова выбор отношений в картине Левитана «Стога». Крымов считал Левитана непогрешимым в тоне, а вместе с тем картина «Стога», так же как и картина Архипова, изображающая вечер, которую критикует Крымов, с точки зрения крымовской рецептуры пересветлены. Сумерки, изображенные в картине «Стога», должны были быть написаны, по крымовской системе, более темными красками. Пейзаж Левитана написан светло. Тени на нем не темнее теней на пейзажах того же художника, изображающих солнечный вечер и серый день («Владимирка» и др.): Небо по светлоте очень близко к небу пейзажа «Владимирка».

Пейзаж написан светло, а сумерки в нем настоящие. Он убедителен для зрителя. Каким образом художник достиг этого?

Характерностью общего *цветового тона* и характерной сближенностью отношений по светлоте. Общая повышенная светлота позволяла Левитану обыграть цветовые различия холодных, серебристых светов и теплых коричневатых теней, типичных явлений сумеречного пейзажа. Требование обязательной передачи общей освещенности, так же как и требование передачи предметной светлоты нарушают свободу художника в выборе *системы отношений*, способной вызвать правдивый эффект, связать правду цветовых гармоний природы с настроением.

Выбор системы отношений был подсказан Левитану природой, он определялся тем, что вызвала в нем красота русских летних сумерек, определялся острым лирическим чувством.

Читатель может убедиться, что многие холсты Рембрандта, с точки зрения методики Крымова, произвольны. Между тем Рембрандт с потрясающей убедительностью изображает жизнь и ее правдивый цветовой наряд, и потемнение некоторых его холстов не разрушает этой правды.

Несовпадение диапазона красок природы и красок картины заставляет художника не копировать, а изображать, создает широкий простор для выбора в природе способа, основы переложения природных цветовых гармоний на краски картины.

Не слишком ли мы часто торопимся с оценкой «неверно», «отсебятина», полагая, что в наших руках непогрешимое знание *всех* богатств и сторон природы?

Приведем еще один пример неправомерного обобщения, переходящего в рецепт. Может ли рефлекс быть сильнее света?

«Сравнивая свет и тень, можно сделать вывод: свет, полутень и блик относятся к *группе света*, а тень и рефлекс являются их противоположностью, составляют *группу тени*. Это является основным законом художественной грамоты. Необходимо следить за правильностью отношений света и тени, нельзя допустить их путаницы (чтобы рефлекс вдруг не стал сильнее полутонув)», — пишет художник В. Скуридин в статье «Тональные отношения в живописи»²⁸.

«Может ли быть рефлекс сильнее полутона, даже сильнее света? Да, может! Но только в одном случае, при заходе солнца»²⁹, — говорит Крымов.

Делакруа относил рефлекс и к полутону, он видел его и в светах. А тень он вообще считал рефлексом.

Кто же прав? С физической точки зрения рефлекс может быть сильнее полутона, всегда окрашенного общим рефлексом среды. В отдельных случаях, как правильно замечает Крымов, он может быть и сильнее света. Но правило, сформулированное Скуридиным, легко понять. Если единственная забота художника о форме предмета, надо вообще избегать сильных рефлексов, они и в природе делают форму неясной, «разрушают» форму. Под словом рефлекс Скуридин понимает лишь частный случай — высветление на теневой стороне предмета. Делакруа, напротив, замечает универсальное, цветовое значение рефлекса. Универсальное значение рефлекса понимал уже Леонардо да Винчи. В своих наблюдениях он не был связан требованиями определенной школы. Это было несовместимо с его мировоззрением.

Обобщение, сформулированное Скуридиным, выросло в школе академического рисунка и живописи, утверждавшей примат светотени, выросло из заботы о прочности формы в таком рисунке и переросло в рецепт, не имеющий твердой почвы в законах природы.

■ ■

II

ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА И ЖИВОПИСЬ

«Да позволят и о цвете мне по-своему поведать».

ГЁТЕ

ЦВЕТ В ПРИРОДЕ И НА КАРТИНЕ

Слова Хогарта, приведенные в качестве эпитафии к первой главе, предполагают убеждение, типичное для культуры европейского Ренессанса. И сейчас еще есть художники, наивно разделяющие это убеждение. Они думают, что искусство должно и может повторить природу, что живопись должна и может повторить природные цветовые гармонии.

Научный анализ природных цветовых гармоний, понимание их разносторонней сложности лишают убеждение Хогарта почвы. В этом один из итогов первой главы.

Художник, страстно изучающий природу, ее краски, стоит скорее перед задачей выбора, чем перед задачей всестороннего воспроизведения. Ему только кажется, что именно он овладел тайной колорита, вырвав ее из рук природы; на самом деле он пользовался одним из возможных, чаще всего привычным языком переложения красок природы на краски картины.

Подумаем о том, что приходится делать художнику, стремимемся передать игру красок природы.

Природа располагает бесконечным разнообразием окраски предметов (предметного цвета). Но природа меняет и объединяет предметные краски посредством общего освещения, игры рефлексов, пространства.

Художник располагает только *цветом краски*. Его картина *равномерно* освещена рассеянным белым светом, лучше всего выявляющим разнообразие красок. Если рефлексы от окружающих предметов мешают видеть краски картины, мы стараемся устранить рефлексы, выбрать выгодную точку зрения. В распоряжении художника краски, только краски, с их предметным цветом, ограниченное число красок. А на картине мы можем видеть и цвет предмета и цвет освещения. Мы видим соединенными в единой выкраске и цвет голубого платья и присутствие желтого рефлекса на нем. В едином предметном цвете краски должны быть соединены все причины изменений цвета в природе. Художник располагает только возможностью смешивать и наслаивать краски и еще — соседством *на плоскости* одинаково освещенных пятен. Природа располагает несравненно большим богатством средств для создания своих гармоний.

Рядом с белым пятном мы положили пятно красной киновари. Другой раз мы положили рядом с ним пятно желтого кадмия, а красное пятно — рядом с зеленым, затем с черным пятном. Что произошло с цветом пятен? «Но что же могло с ними произойти?» — спросит неискушенный в живописи читатель. Ведь пятна лежат на одной плоскости: красное пятно не воспринимает рефлекса от белого, белое — от красного и желтого пятна и т. п.

Однако художник знает, что каждый новый цвет, положенный на плоскость картины, меняет соседние цвета и тем самым меняет общее цветовое равновесие. Каждый новый цвет может разрушить гармонию и завершить ее, погасить сильное пятно другого цвета и зажечь это пятно.

Соседние цвета влияют друг на друга и в реальном пространстве. Белое платье на траве только местами принимает зеленый рефлекс. Там, где оно освещено рассеянным светом, оно кажется розоватым. Но попробуйте точно перенести видимые вами оттенки белого платья (зеленоватые и розоватые) на лист бумаги. Вы их не узнаете на бумаге. Влияние цветов на плоскости и влияние цветов в пространстве не совпадают. В цветовой гармонии данного куса действительности неизбежно участвует все реальное окружение. Распределение цвета в природе не замкнуто, а куда бы мы ни перенесли взгляд, цвет распространяется все дальше и дальше. На картине развитие цвета замкнуто, хотя и может выражать влияние более широкого пространства, чем пространство, которое изображено.

Освещение солнцем и небом, солнцем и светом лампы порождает цветные тени. Цветные тени нельзя объяснить только физическим составом отраженного света. Художник не располагает на картине условиями для создания и этой группы цветов. Цветная тень на картине — пятно краски, освещенное так же, как и соседние пятна краски.

Наконец, мы уже знаем, что *отношения* красок в природе и на картине, воспроизводящей природу, не могут быть равными.

Цветовые и тональные отношения, существующие в природе, не могут быть перенесены на картину буквально. Они нуждаются в переложении на средства изображения, на диапазон и особенности наличных красок. Современная техника увеличивает набор красок, но никакой увеличенный набор не разрешит противоречия между яркостью и насыщенностью красок природы и их подобием на картине. Трудность для нас остается такой же, какой была для Тициана, пожалуй, такой же, что и для графика, передающего свет, цвет, освещение, рефлекс при помощи только белого и черного. Не устранят эту трудность и люминесцентные краски.

Хогарт и его современники, интуитивно решая задачу переложения красок природы на краски картины, не видели, что для открытия тайны колорита знание того, как природа объединяет свои цвета, надо по меньшей мере дополнить знанием того, как объединяются цвета на плоскости картины.

То, чего не видел Хогарт, хорошо выразил на переломе между XIX и XX веком Морис Дени: «Помните, что картина, прежде чем изобразить боевого коня, обнаженную женщину или какой-нибудь анекдот, есть существенным образом плоскость, покрытая красками, соединенными в определенном порядке»¹.

Цвет на картине не только не живет, но и *не может жить* той же жизнью, что в изображаемой природе, даже если задачей художника является возможно более точное его воспроизведение.

Мы можем только *изобразить* краски природы, их игру, а не повторить, не *воспроизвести*. Но живопись вовсе не всегда ставила своей прямой задачей познание и передачу цветовых гармоний природы. Нельзя не видеть в русской иконе XIII—XIV веков исключительной красоты цветового строя, хотя там нет ни леонардовской цветовой перспективы, ни рефлексов, связывающих предметы, ни такого мощного творца природного цветового единства, как освещение.

Настоящие законы колорита можно вывести не из законов природы как таковых, а из того, как эти законы понимал и передавал в живописи человек — творец истории, творец искусства.

Нельзя не видеть красоты и гармонии цвета в русской иконе. Нельзя не видеть, что и традиции европейского реалистического колоризма развивались. Разные художники в разное время находили новые стороны выразительности и красоты цвета в связи с новыми задачами, которые возникали перед искусством.

Законы колорита нельзя вывести только из законов природы. Мы применяем их к картинам *природы* именно потому, что научились ценить цветовое единство *картины*.

Из мира природы мы переходим таким образом в мир человека и сталкиваемся прежде всего с науками, изучающими цветовое зрение человека. Психология зрительного восприятия и цветоведение могут разъяснить некоторые из приемов цветового построения, которыми иногда интуитивно, иногда с известной долей теоретизирования пользовались художники. Игнорировать данные этих наук в теории колорита так же смешно, как смешно игнорировать данные физики цвета.

Но всегда надо помнить, что и цветоведение и теория цветового зрения содержат только вспомогательный материал для теории колорита. Цветовое зрение выработалось в процессе приспособления к природной среде. Глаз же, способный воспринимать красоту форм и красоту цвета, создаи, кроме того, искусством. Чувство колорита — продукт истории и в особенности истории искусства. Поразительно, насколько бедны данные современной физиологии цветоощущения по сравнению с тем, что знал о цвете полтора столетия тому назад Вольфганг Гёте.

Эпиграфом к этой главе служат его слова.

Попытка поэта и художника «поведать о цвете по-своему» сейчас почти забыта. Страстный спор с идеями ньютоновской «Оптики» принято считать окончательно решенным против Гёте в пользу Ньютона. Так по крайней мере думают цветоведы и физики. Но пафос полемики Гёте легко понять, заметив гётевское определение «физиологических цветов» как цветов, хотя и субъективных, но не кажущихся, не иллюзорных, а выражающих природу человеческого зрения.

Сила учения Гёте не в физике цвета, а в широкой системе фактов и закономерностей *цветоощущения*, в изучении зримого взаимодействия цветов, деятельности глаза, познающего в объективном мире «сходное со своей собственной природой»:

Не будь наш глаз подобен солнцу,
Как мог бы он увидеть свет?²

Отрешитесь от метафизического оттенка, содержащегося в этих словах, и вы увидите в них ту самую проблему, которая поставлена в этой главе. Гёте знал живопись и понимал, что, используя «живое взаимодействие» света, тени и цвета, настоящий художник создает на картине не ущербную копию мира, а «мир много более зримый, чем действительный мир»³. Нельзя не поражаться глубине этой мысли!

Учение Гёте о цвете встретится нам еще не один раз. Ему посвящено специальное примечание (прим. 2 к главе III).

ЦВЕТОВЫЕ СИСТЕМЫ

На практике люди не различают цвет как физическое явление и ощущение цвета. Чаще всего мы соединяем в одном выражении объективную причину и особое качество вызванного этой причиной ощущения. Говорят: «желтый цвет», говорят, не отдавая себе отчета в том, что это словосочетание — гибрид. Свет — объективное явление. Его качества — это его спектр и его сила. Слово «желтый»

обозначает качество ощущения. Белый дом, красный рефлекс — все это выражения-гибриды, хорошо передающие тесную связь объективного факта (причины) и его отражения нашим сознанием.

Качество ощущения связано со спектральным составом светового потока вовсе неоднозначно. «Желтой» может быть линия спектра (линия натрия 536 *мк*). Такой же желтой может быть сумма «зеленого» и «красного» луча. И свет, содержащий полный спектр, может быть желтым (например, цвет солнечного диска). При известных условиях «ощущение» желтого цвета — «цветную тень» — может создать даже соседство зеленого и синего излучения. Я наблюдал двойную тень на снегу при двойном освещении ртутной лампой и луной. Свет ртутной лампы — белый, зеленоватый, луны — более теплый. Тень, освещенная только светом луны, была желтой (цвета желтой охры), светом лампы — синей (цвета пепельно-серого ультрамарина).

Попытки привести множество цветов в систему имеют дело не с физическими характеристиками светового потока, а с качествами ощущения.

Художника интересует прежде всего цветовая система как таковая, система, объединяющая качества видимого цвета, качества ощущения. Известны три основных качества цвета: цветовой тон, светлота и насыщенность. Надо, чтобы художники усвоили эту научную терминологию и не путали тон с цветовым тоном, насыщенность с яркостью цвета, освещенность со светлотой.

Цветовым тоном называют качества цвета, обозначаемые такими словами, как желтое, красное, синее, оранжевое, зеленое, сине-зеленое, пурпурное и т. д. Понятно, что между оранжевым и желтым, оранжевым и красным можно найти промежуточные цвета, более близкие к одному или другому цвету. Можно составить непрерывный замкнутый ряд изменений по цветовому тону от фиолетового через синие, зеленые, желтые, красные, пурпурные до исходного фиолетового. Все цвета, обладающие цветовым тоном, называются хроматическими в отличие от ахроматических (нейтральных) цветов — белого, серого и черного.

Нельзя указать однозначной физической основы для данного цветового тона. Между свойствами светового раздражителя и качеством ощущения связь осуществляет цветное зрение, суммирующее раздражители по своим законам.

Светлотой называют качество цвета, присущее одинаково и хроматическим и ахроматическим цветам. Ахроматические цвета различаются только по светлоте, образуя непрерывный ряд от «абсолютно» черного до слепящего белого⁴.

Физической основой светлоты цвета служит яркость прямого или отраженного излучения. Светлоте не следует путать с белизной. Из предметных цветов самый светлый — белый, но распределение освещенности может сделать предметный белый более темным, чем серый (серое на солнце и белое в тени). Желтое пятно лампы светлее белого снега под ней. Сильное увеличение светлоты уменьшает число различий по цветовому тону. Так же, как все очень темные цвета сливаются в конце концов в один черный, так и очень светлые — на границе слепящего света — в один белый.

Насыщенностью называют большую или меньшую выраженность в цвете его цветового тона. Ахроматические цвета можно назвать цветами нулевой насыщенности. К максимально насыщенным цветам относятся, в частности, спектральные цвета. Однако нельзя указать однозначной физической основы насыщенности цвета. И здесь вмешиваются законы цветового зрения.

Колориста всегда увлекала задача создания на картине светло-насыщенных и темно-насыщенных цветов, особенно сочетание светлоты и насыщенности⁵.

Первая попытка привести видимые цвета в систему принадлежала Исааку Ньютону. Цветовая система Ньютона — цветовой круг, составленный из семи секторов: красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового⁶.

Нельзя не удивляться тому, как пришел Ньютон к идее цветового круга, объединяющей цвета в систему по признакам, присущим *ощущению* цвета, как создал он систему, воспринятую позднее с небольшими изменениями даже его крайним противником Гёте, систему, нужную художнику и удержавшуюся в основном до наших дней.

Заметив, экспериментируя со стеклами, разложение солнечного луча призмой — факт непрерывного изменения цвета в спектре, — Ньютон формулировал удивительную мысль о сложном составе простого солнечного луча. Если белый луч, проходя через призму, растягивается в ленту разных цветов от красного до фиолетового, все больше и больше отклоняясь от прямого пути, то белый луч — это сумма разноцветных излучений. Разные цветные лучи, обладая разным коэффициентом преломления, отклоняются от прямого пути на разную величину — меньше всего красные, больше всего фиолетовые.

Доказательства самого Ньютона не были безупречными, и Гёте придирчиво писал об этом. Для подтверждения разной преломляемости разных по цвету лучей Ньютон пользовался выкрасками. Мы знаем теперь, что свет, отраженный от выкраски, нельзя отождествлять со спектральным цветом. Цвет выкраски — сам сложен. Однако гениальная догадка оказалась верной. Казалось бы, Ньютон, как физик, интересующийся больше объективными величинами, чем ощущениями, должен был в качестве модели, объединяющей цвета, выбрать отрезок прямой, каждой точке которого отвечает свой коэффициент преломления. Так и поступают ученые, оставаясь на почве спектрального анализа.

Гениальность Ньютона, однако, сказалась и в том, что он не забыл другой стороны вопроса. Его удивление факту простоты цвета солнечного луча столь же удивительно, как и удивление факту падения яблока.

Белый луч — это сумма излучений, значит, наше зрение суммирует цвета, порождая по определенным законам один цвета из других. Физик стал на точку зрения физиолога⁷. И Ньютон испытал оптические суммы разных цветов. Вот что он получил. Смешение двух близких по спектру цветов дает цвет промежуточный между ними. Смешение красного и зеленого, оранжевого и синего, желтого и фиолетового дает цвет, близкий к белому.

Приемы смешения, которыми пользовался Ньютон, также не были безупречными. Но все законы оптического смешения были фактически предсказаны им. Он заметил и тот факт, что смешение фиолетового и красного цвета дает пурпурные цвета, которых нет в спектре. Таким образом, множество цветов оказалось не только непрерывным, но и замкнутым. Увидел Ньютон и то, что смешение не близких по спектру цветов всегда ведет к потере насыщенности, к подмеси белого (серого). Идея цветового круга была столько же естественным, сколько и удивительным следствием экспериментов гениального физика по смешению цветов, так же как идея самого смешения — естественным и удивительным следствием наблюдений над разложением солнечного луча.

Хотя художники должны на практике хорошо знать и цветовой круг и законы оптического суммирования, мы считаем полезным напомнить здесь эту азбуку цветоведения⁸.

По окружности цветового круга расположены непрерывно изменяющиеся по цветовому тону насыщенные цвета — спектральные и пурпурные. Против пурпурно-красного расположен зеленый цвет, против красного — сине-зеленый, против оранжевого — синий и против желтого — фиолетовый. На каждом радиусе расположены цвета одного цветового тона, непрерывно изменяющиеся по насыщенности от спектрального или пурпурного до белого, расположенного в центре круга. Изменение цвета по светлоте в цветовом круге не учитывается.

На цветовом круге легко наглядно показать три закона оптического смешения цветов. Согласно идее Ньютона, цвет смеси находится (по принципу центра тяжести) на прямой, соединяющей смешиваемые цвета, ближе к тому цвету, которого в смеси «больше».

Соединим хордой два близких спектральных цвета, например оранжевый и красный. Их оптическая сумма расположена на хорде и будет, очевидно, обладать цветовым тоном цвета, промежуточного между смешиваемыми цветами. Это первое правило оптического смешения, полученное Ньютоном. Легко заметить, что любое смешение цветов ведет к потере насыщенности. Чем дальше друг от друга смешиваемые спектральные цвета, тем больше потеря насыщенности в цвете смеси.

Наконец, наиболее удаленные друг от друга цвета, цвета диаметрально противоположные на цветовом круге, например желтый и фиолетовый, дают при смешении в «равных количествах» белый цвет. Такие цвета называют дополнительными. Итак, дополнительные цвета, смешанные в «равных количествах», взаимно нейтрализуются.

Это второе правило оптического смешения. Наконец, сумму двух цветов можно смещать с третьим цветом. Эффект смешения, как легко убедиться на цветовом круге, не будет зависеть от того, как составлен каждый из смешиваемых цветов. При смешении каждый цвет, как бы он ни был сложен, рассматривается как простой цвет — точка цветового круга. Это третье правило оптического смешения⁹.

Очевидно, можно выбрать три спектральных цвета, смешение которых в разных количествах может дать все или почти все цвета цветового круга. Такой цветовой

триадою принято теперь считать триаду — красный, зеленый, синий. Красный, зеленый и синий называют основными цветами ньютоновской цветовой системы.

Последующие исследования лишь уточняли эту систему.

Новейшие экспериментальные данные о дополнительных цветах фиксируют следующие пары: синий (сходный с ультрамарином темным) и желтый (сходный с желтым кадмием); фиолетовый (сходный с фиолетовым кобальтом лилового оттенка) и зеленовато-желтый; пурпурный (сходный с фиолетовым краплаком) и зеленый (сходный с травяной зеленью); голубой (сходный с берлинской лазурью) и оранжевый; красный (сходный с красным кадмием) и голубовато-зеленый¹⁰.

Следует особенно подчеркнуть, что красный, типа киновари или красного кадмия, не является дополнительным к зеленому, даже зеленому цвета изумрудной зелени. Матисс в своем натюрморте с золотыми рыбками противопоставляет зеленую листву фиолетово-розовому, а красные пятна рыбок — голубовато-зеленой воде. И это понятно. Он хочет повысить цветность сопоставлениями дополнительных цветов. Мы увидим дальше, что дополнительные цвета связаны с цветовыми контрастами, которыми художники пользуются постоянно.

Новейшие экспериментальные исследования заставили несколько изменить геометрический образ множества цветов. В частности, идея сложения цветов нашла выражение в более точной модели — так называемом треугольнике смешения цветов. В вершинах треугольника помещаются основные цвета ньютоновской цветовой системы — красный, зеленый, синий. Цвет суммы двух цветов находится по принципу центра тяжести на прямой, соединяющей соответствующие смешиваемым цветам точки треугольника смешения¹¹.

С триадою Ньютона связаны все последующие попытки построить господствующую и в наши дни, хотя все еще не доказанную, трехкомпонентную теорию цветового зрения.

Цветовая система Ньютона, нашедшая свое выражение в цветовом круге и в законах смешения цветов, не есть ли это наиболее общая формальная основа колорита — цветовой системы картины?

Недаром художники-колористы, с большей или меньшей долей теоретизирования, говорили о цветовом круге и его использовании в живописи, недаром они изучали законы смешения цветов, пытались определить на их основе простейшие цветовые гармонии.

Рационалистическому строю творчества неимпрессионистов идея научной систематики цветов оказалась особенно близкой. Синьяк, Сера с восторгом читали книгу Шеврёля, популярно излагающую законы оптического суммирования и законы контраста, выраженные в цветовом круге¹².

Сейчас яснее сильные и слабые стороны этих попыток.

Ньютоном изучал эффекты от совместного действия разных цветов на один и тот же участок сетчатки глаза. Такое смешение цветов называется оптическим смешением. Пользуемся ли мы зеркальным смесителем, вертушкой или смешением посредством двух спектрометров, мы получаем оптические смеси.

Оптические смеси получаются и в том случае, если разные цвета расположены достаточно мелкими пятнами рядом друг с другом (пространственное смешение). Живопись часто пользовалась пространственным смешением цветов. Законы пространственного смешения знали на практике не только импрессионисты, но и венецианцы Высокого Возрождения, и Веласкес, и мастера помпейских росписей, и мастера фаюмских портретов (см., например, «Портрет пожилого мужчины» из коллекции Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Цветные штрихи по основному пятну цвета на фресках Феофана Грека и его учеников свидетельствуют о практическом знании эффектов пространственного смешения, оживлявших цвет.

Но здесь нужна существенная оговорка. Речь идет именно о практическом знании эффектов оптического смешения цветов. Эффект оптического смешения зависит не только от качества смешиваемых цветов, но и от их количества. А приемы, которыми пользовались художники, соединяют эффекты оптического смешения с эффектами от способа нанесения красочного слоя.

Так, в «Руанском соборе в полдень» К. Моне цветовой топ освещенной стены собора создан не полностью закрытыми зеленовато-рыжими рыхлыми западениями краски, розоватыми и желтоватыми мазками более плотного верхнего слоя, по которому положены местами белильные мазки, получившие синеватый оттенок. Зеленовато-рыжее, розовое, синее — это слегка сдвинутая триада Ньютона. Из нее можно получить все оттенки цвета. Весь вопрос в количестве цветов, участвующих в смеси. Там, где синеватые белильные мазки верхнего слоя чаще, мы видим холодный (лиловатый) оттенок, там, где яснее розовая прокладка, — оранжевато-розовый, там, где активно участвует рыжий цвет, яснее выражена желтизна. Но даже на далеком расстоянии общность цветового тона стены не переходит в безразличное равенство, общий цвет оживлен переходами.

Теневые части стены «Руанского собора вечером» составлены из цветов, очень близких к цветам, использованным в дневном этюде. Чуть-чуть более темные рыжие западения, затем синеватый тоже рыхлый слой и поверх него белильные мазки розоватого оттенка. Одна и та же палитра, но другие количества цветов и другая последовательность их наложения. Художник пользовался одной и той же триадой цветов, близкой к основной ньютоновской триаде, и сохранил ясную цветность, сохранил, впрочем, на грани обесцвечивания. По сравнению, например, с любимым холстом Матисса перед нами, конечно, монолитный поток *сдержанных, разбеленных* цветовых переходов.

Живопись пользовалась, пользуется и будет пользоваться оптическим смешением цветов. Но едва ли можно одно из средств цветового построения представлять как единственную и обязательную его основу.

Теоретики неимпрессионизма пытались представить законы оптического смешения цветов как истинную основу цветовой системы картины. Ссылаясь на Шеврёля и Гельмгольца, они настаивали на преимуществах оптического смешения цветов по сравнению с физическим смешением красок.

Поль Синьяк в программной книге неомпрессионизма писал: «Всякая материальная смесь ведет не только к затемнению, но и к обесцвечиванию, всякая оптическая смесь, наоборот, ведет к ясности и блеску»¹⁸.

Синьяк требует «заменить всякую вещественную смесь противоположных красок их оптической смесью».

Но утверждение Синьяка совершенно бездоказательно.

Если пространственное смешение соседних пятен является полным (то есть цвета, вызывающие общий эффект, уже не различаются зрителем), оно не может иметь никаких преимуществ перед хорошо подобранной вещественной смесью.

Больше того, оптическое смешение любых цветов, как показывает цветовой круг, также ведет к известному обесцвечиванию (потере насыщенности), а смешение цветов, близких к дополнительным, — даже к сильному обесцвечиванию.

Действительная красота и цель импрессионистической кладки заключается в том оживлении общего цвета, которое вызывается *неполным* оптическим смешением цветов. Тот же Синьяк подчеркивал, что для импрессионистической кладки чрезвычайно важно, чтобы был угадан — в соответствии с размером картины — размер мазка. Но почему же это важно? Ведь оптическое смешение будет тем лучше, чем мельче мазки? Наилучшее оптическое смешение достигается полным наложением световых потоков.

Поясним на примере. Если подвести зрителя вплотную к картине Сурикова «Боярыня Морозова», он не увидит в живописи снега ничего, кроме разноцветных мазков (полная раздельность цветов). Если отвести зрителя от картины, он увидит только голубоватый снег и ему будет совершенно безразлично, написан ли этот снег отдельными цветами или покрашен одной голубоватой краской (полное смешение). Ни то, ни другое положение относительно картины, однако, не является наилучшим и естественным. Легко убедиться, что на том расстоянии, с которого лучше всего охватывается и богаче всего раскрывается для зрителя этот холст, смешение цветов в живописи снега остается *неполным*. Мы не видим отдельных мазков, но мы видим переливы цвета, игру теплых и холодных оттенков, игру рефлексов на снегу, его взрытую, мерцающую отражениями рыхлую структуру*. Импрессионисты для достижения «блеска» колорита также использовали *неполное оптическое смешение цветов*. Вспомним, что и Делакруа прибегал к *неполному* физическому смешению красок на палитре, добиваясь аналогичного оживления цвета.

Именно неполное оптическое смешение цветов хорошо подходит для выражения импрессионистического видения, выбирающего в цветовых гармониях природы как главное непрерывную игру излучений. Но оживление цвета приемами пространственного смешения вовсе не предполагало импрессионистического видения и применялось в разных живописных школах.

* Для полноценного восприятия такой картины важно и разглядывать вблизи детали живописи и охватывать ее в целом, издали. Тогда еще яснее становится тайна рождения осмысленной цветности из пестроты красок.

Очень хорошо писал о раздельности мазка и слитности красок Делакруа: «В конечном счете в произведении подлинного мастера все зависит от расстояния, с которого будешь смотреть на картину. На известном расстоянии мазок растворится в общем впечатлении, но он придаст живописи тот акцент, которого ей не может дать слитность красок»¹⁴.

Если художника, пытавшегося осмыслить цветовую систему картины, направляла и поправляла его практика и он ошибался не столько в самой практике, сколько в том, что преувеличивал ее значение, то некоторых теоретиков цветоведения увлечение научными открытиями привело к ложным обобщениям. Они не увидели разницы между законами оптического суммирования световых лучей, на основе которых построена цветовая система Ньютона, и законами, лежащими в основе цветового построения картины.

Думали, что колорит картины непременно основан или на паре дополнительных цветов, или на «гармонической» цветовой триаде (например, триаде — красное, зеленое, синее)¹⁵.

Но что же сказать в таком случае о противопоставлении красного и синего (без участия зеленого), столь характерном для картин многих великих колористов, желтого и черного, синего и белого? Трагический аккорд красных и синих в «Снятии с креста» Пуссена великолепен так же, как и аккорд желтых и синих в работах Вермеера, желтого и голубого — в «Кружевнице» (Париж, Лувр), лимонно-желтого и синего — в «Служанке с кувшином молока» (Амстердам, Рейкс-музей). Были и еще более абстрактные попытки вывести цветовые гармонии из числовых соотношений между синусами преломления (Ньютон, см. прим. 6) или между частотами колебаний отдельных монохроматических излучений, подобно тому как музыкальные гармонии выводятся из простых числовых отношений между отрезками музыкальной хорды или частотами колебаний музыкальных тонов.

Нет нужды критиковать эти поздние отголоски пифагорейства. Наконец, посредством цветового круга пытались установить важное понятие цветовой гаммы. Изучая излюбленные цвета некоторых художников, определяли гамму художника (гамму Коро, гамму Рембрандта) как ограниченную область цветового круга, ось которого, проходя через точку белого, опирается на дополнительные цвета, один из которых доминирует как по размеру пятен, так и по насыщенности (цветовая доминанта)¹⁶. Мы еще вернемся к вопросу о цветовой гамме. Ее структура много сложнее той упрощенной схемы, которую можно получить из простого сопоставления красок картины с ньютоновской системой цветоощущения, выраженной в цветовом круге. Ньютоновская цветовая система описывает только одну сторону фактов — цветное множество и не затрагивает цветового взаимодействия, она основана на законах оптического смешения, а художник имеет дело чаще всего не с оптическим смешением цветов. И вообще, бессмысленно искать цветовые гармонии абстрактным путем, если мы располагаем в качестве бесспорного материала множеством совершенных образцов, созданных великими колористами.

Однако оговоримся еще раз — бесплодность претензий на абстрактные законы красоты не означает бесполезность для искусствознания и художественной практики цветоведения и физиологии цветового зрения.

Цветовой круг содержит все изменения цвета по цветовому тону и насыщенности. Но цвета различаются, кроме того, по яркости (светлоте). В современном понимании полная система ньютоновских цветов, изменяющихся по трем параметрам — цветовому тону, насыщенности и светлоте, — это *цветовое тело*.

Множество точек цветового тела содержит все существующие цвета. Его структура отвечает законам смешения цветов (сечения тела плоскостями, перпендикулярными черно-белой оси, дают треугольники смешения) и трехкомпонентной теории цветового зрения. На основе цветового тела, зная параметры исходных цветов, можно рассчитать цвет их смеси. Вот почему цветоведение в его математическом выражении называют *исчислением* цветов. Практическая важность такого исчисления для светотехники и колориметрии очевидна.

Здесь нет надобности говорить о цветовом теле и правилах исчисления цветов. Цветоведа и светотехника интересуется изолированным цветом — точкой цветового тела. Художник никогда не имеет дела с изолированным цветом.

Но художнику полезно иметь представление о некоторых специальных вопросах научной систематики цветов.

Яркость (светлота) и цветовой тон не являются вполне независимыми параметрами. Значительное уменьшение яркости излучения меняет цветовой тон. Примерная картина цветового сдвига при уменьшении яркости такова: зеленые синеют, синие приближаются к фиолетовым, желтые приближаются к оранжевым, оранжевые — к красным. Дальнейшее уменьшение яркости ведет к эффекту обесцвечивания¹⁷.

Понятию, что то же самое должно происходить и с цветами картины при значительном уменьшении ее освещенности. Вот почему сравнивать колористические качества картин можно только в условиях равной освещенности.

Большое увеличение яркости излучения вызывает другой эффект. Красные цвета переходят в оранжевые, затем — желтые, наконец — белые. Фиолетовые переходят в синие, затем — голубые. Очень сильный свет приводит к эффекту обесцвечивания.

Цветовой тон зависит также и от насыщенности, что доказывают факты изменения цветового тона при разбелке. При разбелке часть желтых розовеет, часть зеленеет, красное становится более пурпурным, зеленое синеет, синее приближается к фиолетовому¹⁸.

Изменение цветового тона при изменении яркости и разбелке, изучавшееся в психологии цветоощущения, относится к фактам оптического смешения цветов. Раздельная импрессионистическая кладка желтых пятен рядом с белыми вызывает впечатление оранжевого и даже розового. Кладка зеленых пятен рядом с белыми вызывает впечатление голубого.

Шашки красных с малиновым оттенком, фиолетово-малиновых, фиолетовых флоксов разбросаны среди зелени освещенной солнцем клумбы. Возьмите набор лучших акварельных красок и попытайтесь скопировать окраску флоксов. Если взять варианты краплака и его смесей с ультрамаринном в густом наложении, получатся слишком темные, хотя и насыщенные цвета. Это не то, что надо. Если взять пятна тех же красок, значительно разведенных водой, просвечивание белой бумаги увеличит светлоту пятен. Но исчезнет насыщенность цвета. Это будут розовые и бледно-фиолетовые пятна. И новейшие варианты анилиновых красок не приблизят выкраски к природным краскам солнечного дня, сияние которых так радует глаз. В густом наложении анилина тоже темны и, кроме того, «ядовиты», содержат в себе присущее им особое качество назойливой, неприятной броскости. В сильном разведении и они дадут варианты розовых, голубых.

Если обратиться к масляным краскам, придется для увеличения светлоты прибегнуть к разбелке. А это — путь к значительному уменьшению насыщенности, неизбежному как при пространственном смешении с белым, так и при подмешивании в краску белил. Белила — ароматическая подмесь!

Даже в светлый пасмурный день прямая имитация окраски многих полевых и садовых цветов представляет собой мучительную и, добавим, ложную задачу. Но ведь писали же свежие розы К. Коровин и П. П. Кончаловский. Не поверить, что прямое сопоставление пятен их этюдов с лепестками роз на солнце оказалось бы часто сопоставлением насыщенного цвета (в натуре) с чем-то сравнительно очень блеклым (на палитре).

В сумерки лиловые, темно-синие краски сирени сияют среди других красок, они кажутся относительно светлее красных, оранжевых, желтых. Это результат приспособительной работы глаза — один из фактов субъективности цветоощущения¹⁹. Мы видим бесконечное разнообразие мерцающих в полумраке лиловых красок сирени. Ни одну из них мы не могли бы подобрать на нашей палитре — сделать достаточно интенсивной и вместе с тем темной.

Но ведь написал же Врубель свою «Сирень», пользуясь относительно малонасыщенными красками. А какой выразительности и силы достигли его сумеречные цветовые гармонии в вариантах «Демона»!

Бесконечные трудности доставляет художнику светлый цвет неба: голубой, который на выкрасках кажется то слишком темным, то неестественно разбеленным, оранжевый и красный цвет заката, цвет заходящего солнца, цвет ночного неба.

Мы говорим, что голубые пятна рублевской «Тронцы» звучны, как голубое небо. Но, конечно, они далеки по цвету от цвета ясного дневного неба. Если определить для цвета неба и ультрамарина, использованного Рублевым, точки цветового тела, окажется, что это даже не близкие точки.

Вместо того чтобы трудиться над прямой имитацией красок природы, художник должен принять как основной закон ту истину, что краски, которыми он

располагает, и их смеси составляют только островки, вкрапленные в бесконечное богатство красок природы, только точки и нити, расположенные в ограниченной области цветового тела.

Набор красок, которыми пользуется художник, вместе с излюбленными им смесями образует его палитру. Художник-колорист должен хорошо знать *свою* палитру. Этим и объясняются попытки привлечь для понимания одной из сторон творческого процесса цветовой круг. Художник видит в цветовом круге аналогию своей интуитивно постигнутой палитре. Но цветовой круг и палитра художника — это разные вещи.

Палитра не содержит чистых спектральных цветов.

Цвета, близкие к спектральным, расположены даже на «полной» палитре с большими пропусками. Малонасыщенные краски полнее представлены только на желто-красной половине круга. Наконец, вещественные смеси на палитре подчинены другим законам, чем оптические смеси. Во всем этом легко убедиться, составляя цветовой круг посредством красок на бумаге или холсте.

Автор этой работы пытался заполнить цветовой круг красками широкого акварельного набора, содержавшего двадцать пять названий.

Вот краткие результаты его опыта.

На внешнем кольце круга располагались краски насыщенного цвета. Оказалось, что если следовать общему правилу размещения дополнительных цветов, на внешнем кольце будет много пробелов. Интервалы между насыщенными цветами местами малы, а местами очень велики. Так, между лимонным кадмием и перманентом зеленым — большой пустой интервал, так же как между «голубой ф. ц.» и изумрудной зеленью. Напротив, синие образуют почти непрерывный ряд, так же как желто-оранжевые и красные. Еще более неравномерно распределение цветов на втором кольце, содержащем относительно насыщенные по цвету земли. Мы видим на этом кольце почти непрерывную гамму желтых и желто-красных земель, отвечающих по цветовому тону промежутку между кадмием средним и алой. Зато вне этой компактной группы оттенков на втором кольце помещена (условно!) только зеленая окись хрома.

На третьем кольце находятся три малонасыщенные краски — умбры и сепия. Все они относятся к желто-красной части круга (натуральная умбра слегка зеленовата).

Конечно, пробелы на цветовом круге частично могут быть заполнены смесями красок. Смеси могут заполнить часть цветового круга, содержащего цвета малой насыщенности. Но, смешивая краски, нельзя получить насыщенных цветов. Смешение всегда ведет к потере насыщенности цвета. Наконец, особенно важно следующее. Цветовой круг, составленный из чистых красок и их смесей, не подравнен по светлоте. Каждая краска (и смесь) обладает своей светлотой, всегда меньшей, чем светлота чистых белил или белой бумаги, и большей, чем светлота плотной черной выкраски. Увеличение светлоты краски возможно только посредством разбелки, а это — прямой путь к значительной потере насыщенности. Уменьшение

светлоты путем смешения с более темной краской также неизбежно ведет к потере насыщенности.

В природе же светлота может быть значительно изменена без потери насыщенности цвета. И это составляет непреодолимую преграду для попыток *прямой* передачи красок природы. Мы располагаем в живописи только *относительно* светло-насыщенными и *относительно* темно-насыщенными цветами.

Итак, широкая палитра акварельного набора может заполнить только часть цветового круга, а цветовой круг составляет только малую часть всего многообразия красок природы. Но ведь известно, что художник никогда не пользуется широким набором красок. У него есть излюбленные краски и их излюбленные смеси. Чем ограниченнее палитра художника, тем яснее видна его главная цветовая задача. Колорист стремится перевести бесконечное многообразие красок природы на ограниченный словарь своей палитры. Проблема такого перевода и есть, в сущности, первая проблема теории колорита.

Дело, следовательно, не в законах цветового круга (цветового тела) и не в законах смешения цветов самих по себе и даже не в том, что палитра художника представляет собой только конечное число исходных цветов и их сочетаний по сравнению с бесконечным числом точек цветового тела, а в том соответствии, отношении, переходе, которое художник устанавливает между красками природы и своей палитрой. Дело в переложении одного на другое. Дело, следовательно, в изобразительной силе палитры, выбранной художником для его картин.

Как показывают некоторые поздние холсты величайшего колориста итальянского Возрождения Тициана, палитра может быть очень скудной и вместе с тем очень мощной.

Но продолжим разговор о несоответствии палитры художника и оптической системы ньютоновских цветов. Художника всегда интересовал вопрос о наименьшем количестве красок, способных создать наибольшее число по возможности насыщенных смесей. Триада красок, обладающих этим свойством, давно установлена для цветной печати. Это краски — красная, желтая и синяя. Триада красок — красная, желтая, синяя — не совпадает с ньютоновской триадой цветов — красный, зеленый, синий, — и это не должно вызывать удивления. Ньютоновская триада спектральных цветов лежит в основе ньютоновского цветового круга и правил оптического смешения цветов (правил суммирования цветов). Триада красок, принятая в трехцветной печати, лежит в основе смешения красок, которое в отличие от оптического смешения или суммирования называют вычитательным смешением. Разница между оптическим (слагательным) и вычитательным смешениями цветов и объясняет разницу выбора основных цветов в одном и другом случае. Смесь зеленой и красной краски никогда не даст желтого цвета, как при оптическом смешении. Смесь синей и оранжевой краски дает зеленый, а не белый цвет, как при оптическом смешении.

Эффекты от ахроматических подмесей при смешении красок — разбелка, смешение с черными — также не совпадают с аналогичными эффектами, установленными

для оптического смешения. Нейтральные краски — белая и черная — не являются строго нейтральными. Свицовые белила желтее цинковых, кость жженая холоднее ламповой копоти, и это, очевидно, сказывается на всех смесях с этими красками.

Каждому выбору красок отвечает свой практический цветовой круг — палитра художника. Знать эффекты смешения красок, которыми вы пользуетесь, — значит знать *свою* палитру. Смеси с ультрамарином невозможно имитировать смесями с берлинской лазурью. Применение ламповой копоти дает другие эффекты, чем применение жженой кости. Палитра художника, если она ограничена (а только такую палитру можно практически знать, чтобы ею уверенно пользоваться), всегда содержит в себе нечто неповторимое и вместе с тем нечто общее во всех смесях — цветовое качество, которому трудно найти название, но которое вместе с тем в высшей степени характерно для всех или почти всех картин данного автора.

Я нигде не видел таких красных, как в поздних вещах Рембрандта. По этому тяжелому красному цвету так же можно отличить подлинник от имитации, как по характеру ударов кисти художника. Палитра большого мастера, содержащая, конечно, и излюбленные им смеси, представляет собой совершенно индивидуальный словарь — ограниченный по сравнению с полным множеством красок и мощный со стороны изобразительных и выразительных возможностей.

Чем пользовался Доменико Креспи, создавая свои «Таинства»? Палитра «Таинств» не содержит красок насыщенного цвета. Это только земли, белила и черная. Но Креспи перевел на этот скудный язык такую полноту действительности, что цвет в его «Таинствах» вовсе не кажется бедным или однообразным, если даже забыть об его изобразительной силе и суровой выразительности, отвечающей толкованию темы. Не богата палитра едва прописанных цветом эскизов Рубенса, но мы не можем не увидеть не только ее прелести, но и изобразительной полноценности.

Конечно, большой мастер умеет извлечь из немногих цветов много разных звучаний.

Серьезным источником обогащения цветовых возможностей палитры служит, в частности, способ нанесения краски.

Выше говорилось об оживлении цвета приемом неполного пространственного смешения цветов и об использовании художниками неполного смешения красок. Способ нанесения краски тесно связан с впечатлением от нее. Рыхлое, плотное или прозрачное нанесение краски меняет цвет даже в тех случаях, когда сама краска не изменится. Фернан Леже иногда пользовался только разным направлением мазка для того, чтобы создать разные оттенки цвета на разных пятнах плоскости. Бороздки от кисти по-разному затеваются при разном направлении мазка относительно источника света, поверхность мазков масляной живописи блестит по-разному в зависимости от направления и выпуклости мазка. И рельеф красочного слоя — существенный фактор обогащения цвета. Рельеф красочного слоя в поздних работах Рембрандта вместе с лессировками, заполняющими более густым цветом впадины, порождает неповторимое цветовое мерцание.

Цветовые эффекты от наложения одной краски на другую, в свою очередь, расширяют возможность колорита. Причем надо помнить, что законы смешения цветов при сложении красочных слоев не совпадают ни с законами оптического смешения, ни с законами вычитательного смешения. К сожалению, еще не изучено и поведение светового луча в масляной и эмульсионной пленке. Известно лишь, что слой масляной живописи представляет собой во многих случаях так называемую «мутную среду», законы преломления и рассеивания света в которой изучаются в оптике. Если, кроме того, тонкие масляные пленки лессировок оказались бы соизмеримыми с длиной световой волны, в многослойной живописи можно было бы найти эффекты интерференции световых лучей, зажигающие одни цвета и затемняющие другие, создающие игру цветов, подобную игре цвета на гранях драгоценных камней. Тогда краски картины менялись бы при изменении точки зрения, играли бы при рассматривании ее под разными углами. И перемена точки зрения была бы обязательным условием полноценного восприятия колорита картины: Так ли это? И только ли характером наложения пасты обогащается колорит картины?

КОНТРАСТЫ

Небольшой ветер колеблет поверхность озера. Вода слева от меня отражает синее летнее полуденное небо, справа — освещенное солнцем белое облако. Сзади меня — неосвещенное плотное серое облако. На обращенных к этому облаку гребнях небольших волн ясно видны овалы, очерчивающие его отражение. Там, где вода голубая, овалы кажутся почти желтыми и почти равными по светлоте голубому окружению. Там, где вода светлая, золотистого оттенка, они кажутся более темными и слегка сине-фиолетовыми; вместо желтого оттенка овалы приобрели здесь оттенок индиго.

Обратим внимание на тот факт, что спектральный состав света, отраженного овалами в двух частях описанной природной картины, практически одинаков. А разница цветового впечатления очевидна. Я вглядываюсь внимательнее и вижу, что цвет овалов зависит также и от относительной их величины и от насыщенности цвета голубого окружения.

Подобные наблюдения привели Гёте к оригинальной теории цветового зрения. И как бы мы ни относились к ней, как к теории, мы не можем пройти мимо целой системы убедительнейших наблюдений.

Вот наблюдение, вполне аналогичное приведенному выше. «Пурпурный цвет на взволнованном море... Освещенная часть волн выглядит зеленой в собственном цвете, а затемненная — в противоположном — пурпурном»²⁰. Вот другое наблюдение: «... смотрящий при средней светлоте неба на дуга, если в поле зрения нет ничего, кроме зелени, часто видит стволы деревьев в красноватом свете. Этот тон нередко выступает на пейзажах, особенно у акварелистов. Вероятно, они видят его в природе и передают бессознательно»²¹.

Особенно многочисленны наблюдения Гёте над цветными тенями при двойном освещении. Путешествуя в Гарце зимой, он видел вечером интенсивно синие тени от деревьев. На закате они превращались в изумрудно-зеленые. «Двойная тень, созданная светом свечи и луны на белом, была одна красновато-желтой, другая — красивейшего синего цвета»²². «Снег в сумерки сквозь окно кажется интенсивно синим, если белые стены освещены желтым светом свечи. Двойное отражение в зеленом стекле от внутренней поверхности стекла кажется зеленым, от наружной поверхности — пурпурным»²³.

Не ускользнули от Гёте и наблюдения над закономерной сменой цветов в последовательных образах, и наблюдения над контрастным цветовым тоном, возникающим на сером или белом пятне, окруженном цветным полем и особенно заметном при смотреии через полупрозрачную ткань.

Все эти явления нельзя объяснить физическими особенностями световых потоков. В них отразились законы работы глаза, «требующего целостности и завершающего в себе цветовой круг», законы, рождающие пурпурные рядом с зелеными, синие рядом с желтыми — естественную гармонию красок.

Гёте назвал цвета, возникающие в явлениях такого рода, «физиологическими». В «Дополнениях к учению о цвете» он писал: «Это они представляются в нашем трактате как начало и конец учения о цвете, они утверждаются последовательно в своей ценности и своем достоинстве и вместо того, чтобы рассматриваться, как раньше, в качестве мимолетных опилок глаза, должны быть приняты за норму...»²⁴.

В современной теории цветового зрения явления, описанные Гёте, принято объединять термином «контрасты»*. *Контрасты обогащают колорит картины*. Еще Леонардо да Винчи заметил, что темное на светлом кажется темнее, а светлое на темном — светлее²⁵.

Художник рассматривает краски и их смеси на палитре. Он выбирает для своего этюда цвет первого мазка, самого ответственного мазка для всей цветовой настройки этюда. И, если у художника мало опыта, он бывает поражен тем, насколько темным (и другим по цветовому тону!) по сравнению с краской на палитре оказывается первый мазок на белом поле холста. Неопытный художник сразу отказывается от цвета первого мазка, подбирает более светлый тон и совершает другую ошибку. После того как холст будет прописан в соответствии с первым, высветленным мазком, окажется, что весь этюд пересветлен. Художник хотел не этого. Он забыл, что цвет по отношению к соседним краскам палитры, по отношению к белому полю холста и по отношению к краскам прописанного холста выглядит не одинаково. Меняются и его светлота, и насыщенность, и цветовой тон. Снова субъективность цветоощущения, законы которого художник обязан практически знать!

* Гёте заметил, кроме того, что светлый предмет на темном фоне кажется больше, а темный на светлом — меньше. Однако это явление объясняется не контрастом, а иррадиацией.

Восприятие цвета не есть простая регистрация спектров и интенсивностей, а связанный перевод этой внешней информации на выработавшуюся у человека систему цветоощущения. Для колориста влияние цветов друг на друга, особенно цветов, уравновешенных в картине, — факт не только основной, но и универсальный и неповторимо конкретный.

Что же сделано в этой области науками, изучающими цветоощущение? Еще очень немного. Обстоятельно изучены лишь некоторые случаи так называемого одновременного и последовательного контраста²⁶.

Одновременным контрастом называют изменение цвета пятна под влиянием цвета окружающего поля. Предполагается, что оба цвета воспринимаются одновременно.

Последовательным контрастом называют возникновение контрастного оттенка на некотором поле или при закрытых глазах после смотрения на яркий свет или цветной объект²⁷. В одном случае цвета влияют друг на друга по соседству в пространстве, в другом случае — по соседству во времени. В экспериментах одновременный и последовательный контраст изучались отдельно. Экспериментаторы добивались такого положения, чтобы при одновременном контрасте было исключено последствие раздражителей, а при последовательном контрасте — влияние соседнего поля.

Реально оба вида контраста существуют вместе. Глаз не только плавно движется, обозревая картину, но и совершает произвольные мелкие (саккатические) движения²⁸. Последовательный контраст все время суммируется с одновременным. Вот почему эта книга говорит о явлении контраста вообще, не расчленяя его на одновременный и последовательный.

По другому признаку явления контраста делят на контраст хроматический и контраст светлотный. Первый вызывает изменение цветового тона, второй — светлоты. Светлотный контраст заметил и впервые описал Леонардо да Винчи. Интересно, что этот тонкий и лишенный предрассудков наблюдатель, по-видимому, не оценил значения хроматического контраста, хотя он и говорил о «большем превосходстве с виду» того цвета, «который будет виден в обществе прямо противоположного цвета». «Прямо противоположными являются бледное с красным, черное с белым, синее с золотисто-желтым, зеленое с красным»²⁹. Конечно, светлотный и хроматический контрасты выступают часто вместе. Но для художника-колориста явление хроматического контраста интереснее. Сейчас о хроматическом контрасте известно следующее. Пятно, помещенное на цветном поле или по соседству с цветным полем, принимает оттенок цвета, дополнительного к цвету поля. В частности, цвет, близкий к дополнительному, кажется под влиянием окружающего поля более насыщенным, например зеленое пятно на красном поле кажется насыщенно зеленым. Контраст дополнительных цветов, следовательно, усиливает цветность, вносит в картину цветовое напряжение.

Меньше изучено влияние цветного поля на цветное пятно недополнительного цвета. Оранжевое на красном выглядит желтее, красное на оранжевом — краснее,

пурпурнее. Близкие цвета как бы взаимно отталкиваются по цветовому тону. И это также увеличивает цветовое напряжение. Но как выглядит красное на синем и синее на красном? Влияние поля на пятно и в этом случае факт, несомненный для художника.

В науке явление хроматического контраста изучалось главным образом в экспериментах с серыми и белыми пятнами на цветном поле. Нейтральные пятна, окруженные красным полем, кажутся зеленоватыми, синие — желтоватыми и т. д. Впрочем, оттенки, вызываемые на сером пятне цветным полем, не очень определены по цветовому тону³⁰.

Наблюдения художника показывают, кроме того, что оттенок цветового тона на сером пятне под влиянием контраста зависит не только от цвета окружающего поля, но и от светлоты серого пятна. Чем темнее будет серое на красном поле, тем вызываемый красным зеленый оттенок на нем будет желтее, чем светлее будет серое на том же поле, тем голубее будет этот оттенок. Темно-серое на синем фоне будет ближе к оранжевому, чем светло-серое и т. п. Использование контрастных оттенков на сером, белом и черном — широко распространенный прием европейской живописи, источник обогащения цвета в сдержанных цветовых диапозонах.

Особенно часто пользовались хроматическим контрастом для того, чтобы подчеркнуть цветовой тон не совсем нейтрального серого или белого пятна. Во многих работах Тициана, Рубенса, Веласкеса тени на теле кажутся явно зеленоватыми или голубоватыми. Между тем они написаны серой краской умбристого или более холодного оттенка. Их цветность вызвана контрастом с розовым и желтым. Этот красивый прием — пример лаконизма в использовании цвета — очевиден на эрмитажном портрете «Камеристки инфанты Изабеллы» Рубенса и на киевской «Инфанте Маргарите» Веласкеса. В «Себастьяне» Тициана прием использования хроматического контраста выявляет скрытую полноцветность ограниченной палитры.

Установлено, что явления контраста на пятне тем сильнее, чем насыщеннее цвет окружающего поля и чем оно больше. Контраст яснее по краям пятна (краевой контраст). Он в значительной мере снимается раздельностью пятна и поля, например контуром. К сожалению, уже в этом последнем вопросе экспериментальные данные неполны. Между тем опыт живописи подсказывает, что контрастный оттенок, вызываемый цветным фоном, может быть почти уничтожен сильной светотеневой лепкой. Контрастные оттенки виднее в живописи, сохраняющей и утверждающей плоскость картины, они сильнее выражены на одной плоскости, чем при разной удаленности от зрителя пятна (предмета) и поля (фона).

В психологии изучались главным образом контрасты пятен на плоскости — явление, постоянно используемое в картине. Но контраст, и в частности хроматический контраст, мы можем наблюдать и в природе. Он выступает с поразительной силой в условиях двойного освещения. Цветные тени, замеченные Гёте, так насыщены, что невольно задаешь себе вопрос, не лежит ли здесь ключ к новому в теории цветового зрения, как думает Ланд, работавший в последние годы над

проблемой полноцветного изображения для телевидения посредством красного и белого, красного и желтого светового потока, пропущенного через черно-белые диапозитивы⁸¹.

Художник, очевидно, вспомнит ярко-фиолетовое окно на фоне освещенной электричеством стены в ранние сумерки, ярко-синее — полчаса спустя.

А что могло измениться так резко в спектральном составе проникающего с улицы света? Откройте окно, исключите из поля зрения желтые от электричества косяки окна и подоконник, загляните на улицу и увидите чуть синеватый, темно-серый цвет неба — довольно нейтральную световую среду!

Наконец, последнее, и самое важное замечание.

Нет выразительного колорита без цветовой завязки, без противопоставления, даже противоречия светлого и темного, одного цвета и явно другого.

Говоря о контрастах в живописи, мы имеем в виду все эти противопоставления. Без них в живописи нет жизни. Цветоведы, говоря об одновременном или последовательном контрасте, имеют в виду изменение цвета при некоторых условиях, в некоторых случаях сопоставления цветов.

Лишь в некоторых случаях данные науки могут подсказать правила для усиления противопоставлений и правила для их ослабления, для снятия контрастного оттенка. Очевидно, в цветоведении и в искусствознании слово «контраст» употребляется для обозначения разных понятий. Если вы попросите цветоведов назвать контрастные цветовые пары, вам назовут пары: синее и желтое, красное и зеленое. Контрастные пары, по мнению цветоведа, почти совпадают с парами дополнительных цветов. Но дополнительными цветами называют цвета, оптическая сумма которых дает белый цвет. Почему же они и только они образуют цветовые контрасты? Скорее их можно было бы назвать, как это и делал Гёте, *гармоническими* контрастными парами.

Цветовой строй картины часто покоится на какой-нибудь гармонической паре: голубое и золотисто-желтое (рублевская Троица); киноварно-алое и сине-зеленое, розово-фиолетовое и зеленое (натюрморт Матисса «Красные рыбы»). Но живопись знает и контрастно более острые пары цветов, пары, создающие большее цветовое и эмоциональное напряжение. Такие пары порождают открытую дисгармонию, драматизм. Особенно следует выделить контраст красного и синего (например, киноварь — ультрамарин). Вспомним, что перед нами здесь крайние участки спектра. Все ли содержится в замкнутой схеме цветового круга? Контраст красных и синих — это прообраз контраста холодных и теплых.

Противоречие между синим и красным лежит в основе колористического строя многих произведений европейской живописи. Драматическая сила этого противоречия волновала Тициана, Пуссена, Рубенса, А. Иванова. Необходимость разрешения цветового противоречия стимулировала поиск нового цветового решения. Иногда согласование достигалось введением третьего интенсивного цвета (например, оранжевого), иногда сдвигом красного к оранжевому или, напротив, к фиолетовому, сдвигом синего к сине-зеленому, введением масс черного, белого или

серого. Очень большого напряжения достигают контрасты насыщенного цвета и малонасыщенного, даже ахроматического цвета (белого, черного), например контраст красного и белого, красного и черного.

Вместе с отказом от цветовой гаммы и утверждением более открытых цветовых противоречий современная живопись Запада любит пользоваться контрастами нейтральных и насыщенных красок. Московские зрители могли видеть примеры драматических, часто режущих глаз противопоставлений красного и серого, черного, белого, желтого и серого на недавней выставке работ Ренато Гуттузо. Пятна черного и серого чаще всего так сопоставлены в работах Гуттузо с пятнами «цвета», что не воспринимают контрастного оттенка, противоречие остается открытым.

Цвета контрастируют, кроме того, по светлоте и тяжести, по массивности и дробности палочения. Контраст цветовых тяжестей — основной прием позднего Рембрандта. Но что же такое тогда цветовой контраст?

Может быть, не лишена основания идея об универсальном значении для колорита картины переплетающихся и согласованных между собой цветовых контрастов. По словам одного живописца, «выражения — цвет (ton) верный, цвет неверный — предполагают контраст многих тонов, многих валеров, изолированный цвет не может быть ни верным, ни ложным. Сказать «эта картина верна по цвету» — значит признать согласованность всех ее контрастов»²². Контраст в этом более широком смысле слова представляет собой нечто отличное от явления контраста, изучаемого в физиологии зрения и связанного только с фактами дополтельности цветов.

Физиологические законы одновременного и последовательного контраста еще не говорят нам о том, что хорошо и что гармонично, что нужно в картине и что ее разрушает, так же как не говорят об этом и законы смешения цветов. Контраст как противопоставление цветов в картине есть основной прием художественного мышления вообще. Это утверждение одного и противоположение ему иного. Это соседство тезы и антитезы. Основой противопоставления могут быть любые качества цвета: насыщенность, связность, цветовой тон, тяжесть. Светящееся голубое на глухом и темном коричневом образует острый контраст. Сопоставление желтого и черного — не менее сильный цветовой конфликт, чем противопоставление черного и белого. Сопоставление непрерывного развития цвета и цветового разрыва — тоже контраст.

Каждое противоречие требует разрешения. И здесь, конечно, важно знать и предвидеть эффект взаимного влияния цветов, один небольшой, частный пример которого изучен в науке о цветоощущении и назван явлением контраста.

В последующем тексте, говоря о цветовых контрастах, мы будем иметь в виду любые противопоставления цветов, цветовые противоречия, создающие основу для выразительной цветовой гармонии. Возникновение «контрастного» оттенка на соседнем цвете, контрастное усиление соседних пятен, создание цветности серых и белых путем сопоставления с хроматическим цветом мы будем связывать с «явлением контраста» — частным случаем универсального закона взаимного влияния цветов на картине.

ЦВЕТОВЫЕ ИНТЕРВАЛЫ И ЦВЕТОВЫЕ РЯДЫ. ДВИЖЕНИЕ (РАЗВИТИЕ) ЦВЕТА

Я работаю на небольшой полутемной террасе. Мне виден уголок сада: мокрая коричневая дорожка, по сторонам — зелень чуть побуревшей травы. Среди зелени розовые и белые шапки флоксов, дальше — темно-серая, мокрая, обитая тесом стена дачи, красноватый кусок кровли и очень светлое, серое небо. Сначала я вижу только большие массы цвета. Это все разные краски, если не контрастные, то все же краски, образующие систему больших интервалов (по цветовому тону, светлоте).

Однако, если рассматривать отдельные предметы, можно увидеть, что их цвет состоит из многих подчиненных цветов, образующих системы малых интервалов. Это очень заметно на границах двух предметов. Переход цвета от одной большой цветовой массы, который на первый взгляд кажется скачкообразным, оказывается подготовленным, мягким. Дорожка по краям — желтое, в ее цвет входит зеленое, к середине дорожка — голубее.

Зеленое — всюду разных оттенков. На флоксах — разные оттенки розового и белого, особенно заметные, если проследить цвет от сильно освещенной верхушки куста книзу или от центра шапки цветов к ее краям. Намокший тес стены — то зеленоватый, то желтоватый. Он темнее там, где стена рисуется на фоне неба. Однако самый край стены при соприкосновении пятна стены с пятном неба кажется светлее. Небо также всюду разное и по цветовому тону и по светлоте.

Можно ограничиться большими интервалами, большими массами цвета, можно, сохранив их, передать сложность, развитие цвета внутри цветových масс.

И наконец, можно даже разложить большие массы цвета на систему пятен, образующих общее объединяющее предметы цветвое мерцание.

Иногда этот последний путь подсказан темой и задачей. Вот я обратил внимание на косяки двери, пол террасы, навес, на все темное обрамление пейзажа за дверью. Глаз привыкает к слабому освещению через затененные окна. Теперь все цветовые интервалы внутри очень светлого пятна, ограниченного косяками двери, показались мне совсем небольшими благодаря сильному контрасту интерьера и пленэра. Даже небо, светившееся относительно силуэта дачи, стало казаться лишь немного более светлым, чем ее намокшие стены. Как будто все объединил светлый слой воздуха. Если я буду писать и полуоткрытую дверь и кусок интерьера, я, конечно, объединю по «цвету» и «тону» пейзаж за дверью, подчеркивая новый контраст, и я могу оправданно разложить массы цвета в изображении уголка сада на систему малых интервалов: предметы растворятся в общей цветовой среде.

Что я тогда должен буду увидеть и чего не должен буду видеть в пленэре?

Диапазон красок и светлот в природе много больше диапазона красок и светлот на палитре. Поэтому задача художника состоит столько же в том, чтобы уметь видеть различия, сколько и в том, чтобы уметь их не видеть, уметь объединять.

Система различий и интервалов — это одна из важнейших сторон языка живописи. Не построив на картине нужной системы интервалов, нельзя втиснуть ее краски в нужные общие отношения.

Теперь посетим музей и сравним картины, в которых осуществлены системы цветовых различий. Среди этих различий есть мощные контрасты и едва заметные различия. Есть скачки и непрерывности.

На одной картине сопоставлены большие пятна цвета, не содержащие заметных внутренних различий. Такие пятна влияют друг на друга по законам контрастного усиления или сдвига цветового тона. На другой картине столь же сильные, большие массы цвета, единые по цветовому тону, разделены и связаны изменениями светлоты, мощной светотеневой линкой форм. Контрасты цвета приобретают другой характер. Они все же не так сильны. Они борются с контрастами света и тени. Контрастное усиление цветового тона снято ахроматической светотенью. На третьей картине сильные пятна локального цвета отделены темным контуром или незакрытыми пятнами холста. Влияние соседних красок по законам одновременного и последовательного контраста здесь часто вовсе отсутствует. Но чистота и сила цветовых противопоставлений сохранена. Наконец, в четвертой картине цветовые массы распадаются на небольшие подчиненные цветовые интервалы, цветовые переходы. В большие контрасты вставлены малые. Что происходит здесь с цветом соседних малых пятен и с цветом больших цветовых масс?

И разве даже черный контур или светотеневая линка снимают *вообще* влияние красок картины друг на друга?

Очевидно, мы должны знать не только то, что именно следует различать и объединять в природе, но и то, как эти различия и объединения будут работать на картине.

Если соседние пятна цвета влияют друг на друга, то и сложные цветовые ряды должны обнаруживать закономерные изменения цвета в зависимости от структуры ряда. Если пятно цвета меняется в зависимости от того, на каком цветном поле оно расположено, то и само сложное цветное поле изменяется по своим цветовым качествам и по своей влияющей силе в результате возникающих внутри поля взаимных цветовых влияний.

Значит, для теории колорита важно не только и не столько знание способности человека различать цвета, сколько знание способности человека строить системы интервалов, рассчитанные на взаимное влияние и объединение цветов в пределах картины.

Естественно, однако, начать с вопроса о различении цветов, ознакомиться с соответствующими данными наук о цветоощущении. Различение цветов, изучавшееся в психологии, предполагает сравнение их в определенном направлении, по определенным признакам. Мы знаем, что таких признаков три: цветовой тон, светлота и насыщенность. Сравнение по любому из этих признаков предполагает отвлечение от других признаков и, следовательно, более сложную работу мозга, чем та, которая происходит при простом смотреии на мир. Можно видеть разнообразие красок природы и не уметь точно определить, чем и как они отличаются.

Различительная чувствительность крайне изменчива, индивидуальна, упражняема. Мы ничего не можем изменить в законах смешения цветов и в законах контраста. Мы можем только пользоваться этими законами. Однако мы можем и развить и утратить чувствительность к цветовым различиям. Различительная чувствительность регулируется фактором сознательной настройки и фактором привыкания глаза (школа, «постановка» глаза), фактором утомления.

Художник постоянно учится видеть цветовые различия. Если даже художник работает только большими цветовыми интервалами, он должен выбирать точный цвет пятна и точные границы обобщаемых оттенков, следовательно, также должен учиться тонко видеть цветовые различия.

Начнем с различий по цветовому тону. Художнику полезно знать, что среди хроматических цветов хуже различаются по цветовому тону зеленые цвета (хотя абсолютная чувствительность глаза к зеленым лучам высокая). Это значит, что мы различаем значительно меньше оттенков зеленого цвета, чем оттенков, скажем, синего или желтого цвета³³. Низкую различительную чувствительность к зеленым легко видеть на ученических работах и этюдах любителей. В них зеленые деревья, зеленый дуг чаще всего «покрашены» не только однообразно, но и стандартным зеленым цветом. Впрочем, тем же недостатком отличались работы многих художников. «Констебль говорит, что превосходство зелени его лугов объясняется тем, что этот зеленый цвет представляет собой сложное сочетание множества оттенков зеленого. Недостаточная яркость и живость зелени у большинства пейзажистов происходит именно оттого, что они обычно передают зелень одним цветом». «То, что он говорит о зеленом цвете для лугов, применимо и ко всякому другому тону», — добавляет Делакруа³⁴.

Велика заслуга Н. П. Крымова, сумевшего передать красоту сдержанных зеленых, сообщив им исключительную звучность и богатство оттенков. Художникам полезно изучать игру зеленых цветов в пейзажах этого тонкого колориста. Исключительной красотой и богатством сдержанных зеленых отличается «Заросший пруд» Серова. Очень трудно имитировать ту точность, с какой взято зеленое в «Золотой осени» Левитана. Матисс не искал различий внутри зеленого поля на своем декоративном панно «Танец», но точный выбор *этого* зеленого предполагал также высокую различительную чувствительность. Только *это* зеленое связывается с коричнево-красным цветом тел и создает ощущение лета.

Мы хуже оцениваем различия в цветовом тоне насыщенных цветов и *цветов средней насыщенности*³⁵. Вот почему совсем не легко повторить, например, насыщенно голубой или насыщенный красный, достигающие исключительной силы в русской иконе.

Еще более грубо сравнение *степени насыщенности* разных хроматических цветов. Если мы ясно видим различия в насыщенности желтых или синих одного и того же цветового тона, то отличить более насыщенный синий от менее насыщенного желтого или наоборот можно только в случаях значительной ахроматической подмеси в одном из них.

Признак насыщенности прочно связан с цветовым тоном в единое цветовое качество. На практике мы говорим о разном цвете предмета или пятна, не отделяя цветовой тон от насыщенности. Больше того, общее качество, порожденное единством этих двух признаков цвета, мы часто обозначаем как совершенно особый цвет. Так, мы выделяем группу коричневых цветов. Коричневые цвета могут быть красноватыми, оранжевыми, желтоватыми и даже зеленоватыми по цветовому тону. С физической точки зрения их объединяет значительная подмесь нейтрального темно-серого. Но для художника коричневый цвет — такой же особый цвет, как красный или зеленый.

Вообще цветоведческая классификация цветовых признаков кажется художнику абстрактной. Для него цвета — это вариации, собранные вокруг характерных узловых индивидуальностей, происхождение которых связано больше с типичной окраской предметов и с красками палитры, чем с непрерывным богатством природных спектров. Художник фактически и не сравнивает цвета отдельно по насыщенности и цветовому тону, а ищет общую яркую цветовую индивидуальность — этот «точный» цвет.

Зато отдельную и очень важную задачу составляет сравнение цветов по светлоте.

Различительная чувствительность к светлоте цвета изучена наиболее обстоятельно. Именно по отношению к этому виду различительной чувствительности проверялся общий закон постоянства порога раздражения (закон Вебера). Доказана его верность в ограниченной области средних и небольших яркостей³⁶.

Смысл этого закона для художника в следующем. На плоскости картины или в данной картине природы мы различаем одинаковое число ступеней светлоты, несмотря на изменения общей освещенности, если только изменения общей освещенности не слишком велики.

Однако закон Вебера не говорит о том, что мы видим объекты при изменении освещенности одинаково светлыми. Напротив, всякий по опыту знает, что мы замечаем даже небольшие изменения общей освещенности, общую пониженную или повышенную светлоту в картине природы³⁷. С уменьшением общей освещенности растет именно и только различительная чувствительность, и, стремясь передать общую повышенную или пониженную освещенность, художник, располагающий на палитре диапазоном между черным и белым, вправе пользоваться лишь частью этого диапазона, сближать отношения, создавая общий высветленный или затемненный колорит.

Вспомним пример с уголком сада, видимым через открытую дверь. Если не замечать темного интерьера и вглядываться в светлотные различия пейзажа, мы увидим там, вероятно, достаточно различий от освещенного рассеянным светом белого до мягко затемненных кусков коричневой земли, почерневшего теса. Но все элементы темного интерьера будут неразличимо черными благодаря пониженной чувствительности. Контраст будет выглядеть обобщенно. Если же вглядываться в темный интерьер, можно будет увидеть и в нем много различий. Но перенесите

взгляд в глубину сада, и снова мощный контраст заставит вас не замечать различий. Леонардо да Винчи еще как бы отдельно вглядывался в даль за окнами и в предметные цвета темного интерьера³⁸. Он видел сквозь окна слишком много различий и слишком много различий в интерьере.

Хотя разница между светлотами в природе и на палитре в силу ограниченности различительной чувствительности глаза не так значительна, как можно было бы думать, исходя из отношения между объективной яркостью слепящего света солнца и яркостью излучения, поступающего от глубоких затененных впадин, эта разница все же достаточна для того, чтобы оправдать необходимость видеть в природе *меньше* светлотных различий (обобщать света и тени) в расчете на задачу и возможности палитры. Впрочем, выражение «видеть меньше» вовсе не значит здесь «не различать», оно значит «выбирать из видимых различий нужную систему интервалов (отношений)».

Для перевода светлот природы в светлоты картины, как мы говорили выше, нельзя указать заранее данного рецента. Но умение точно *различать* цвета по светлоте и оценивать светлотные отношения чрезвычайно важно для художника.

Художнику особенно важно развивать способность сравнивать светлоту разных хроматических цветов. Такое сравнение труднее, чем сравнение светлоты цветов одного и того же цветового тона и насыщенности.

Различие цветов при их прямом сопоставлении (соседстве) вообще наиболее точно. Необходимость переносить взор серьезно затрудняет сравнение цветов во всех отношениях: и по хроматическому качеству, и по насыщенности, и по светлоте. Поэтому полезно для сравнения двух раздельных пятен природы пользоваться сопоставлением их с одной и той же (серой) выкраской.

Различительная чувствительность к свету не остается величиной постоянной. Помимо упражнимости она зависит от приспособления глаза к меняющимся условиям восприятия. Время приспособления (адаптации) глаза длится иногда довольно долго. Глаз, адаптированный к темноте, чрезвычайно чувствителен к свету, но очень слабо воспринимает цветовые различия. Все предметы независимо от их окраски кажутся холодными по цветовому тону — синеватыми. Видимый спектр становится узким, охватывает только небольшой участок коротких волн. Острая наблюдательность художников, создавших классический ночной пейзаж, подчеркнула для нас это явление (так называемое явление Пуркинё). Уже у Я. Рейсдала («Еврейское кладбище») мы видим типичный сумеречный колорит. В глубокие сумерки окраска желтых и красных предметов еще различима, но кажется много темнее и однообразнее. Напротив, синие и фиолетовые предметы загораются, переливаются множеством оттенков и кажутся светлее.

Замечательно писал в холодной гамме ночной город и сумерки Константин Коровин. Однако в ночном городском пейзаже «Пон Неф» Альбер Марке развил не традиционную синюю, а коричневую гамму. Пейзаж кажется тем не менее очень убедительным. Это точно увиденный эффект общего желтого отсвета от множества городских огней.

Значение привыкания глаза к новым условиям восприятия — универсально. В первый момент адаптации как к сильному свету, так и к темноте различительная чувствительность падает вообще.

Если выйдешь из комнаты на улицу в яркий солнечный день, все кажется сначала очень светлым и сильно обесцвеченным.

Если, размышляя или беседуя, вдруг обратишь внимание на вечернее освещение — в первые минуты удивишься, как неузнаваемо нивелировались все предметные цвета, сдвинулись в сторону оранжевых и красных. Постепенно глаз привыкает к освещению, и действие освещения на предметные цвета кажется менее значительным. Предметные цвета теперь легче различаются и по светлоте и по цветовому тону. Иногда достаточно обернуться назад и снова вернуться к основному мотиву, чтобы восстановить остроту первого впечатления от характера общего освещения.

Несомненна роль времени и последовательности восприятия в оценке цвета отдельного предмета. Лучшее всего цвет данного предмета виден по отношению к цвету окружающих предметов. Сравнивая цвет предмета с цветом окружения, мы лучше видим характерное и общее в цвете предмета. Вглядимся теперь в детали предмета внимательнее. Мы увидим много различных оттенков, но легко можем преувеличить различия, если не будем снова и снова восстанавливать в памяти его общий характерный цвет по отношению к цвету его окружения.

Оценивая тень или полутень по светлоте, мы легко теряем их цветовой тон, и обратно — острое внимание к цветовому тону притупляет чувство относительной и абсолютной светлоты. Восприятие цвета оказывается крайне подвижным, неустойчивым, субъективным.

Часто говорят: «Пиши так, как видишь». Наивное требование! Вопрос именно в том, *как ты видишь, что ты видишь.*

Наука о цветоощущении на каждом шагу, каждым своим новым открытием решительно опровергает ложный «объективизм» и мертвую рецептуру, подчеркивая подвижность, субъективность и *целесообразность* цветоощущения.

В науках о цветоощущении изучалась главным образом способность глаза к различению цветов, меньше изучалась способность оценивать *величину* различия. Между тем именно величина различия составляет основу того, что художники называют словом «отношение». С величиной различия связаны и другой распространенный термин — валер (чаще всего здесь имеют в виду малое различие в пределах больших различий). Насколько темнее и холоднее по цвету затененный ствол этой березы по сравнению с освещенным стволом соседней березы? Сохраним ли мы в этюде это отношение (например, по светлоте) или возьмем меньшую разницу светлот, оставив достаточный запас для развития цвета от белизны освещенных облаков до глубокой тени на темном дощатом заборе?

Если мы передадим эти отношения, то как возьмем мы остальные отношения, чтобы развитие цвета на картине было аналогичным природе? Взяв *одно* отношение, надо согласовать с ним *остальные*. Возможно ли пропорциональное

уменьшение всех отношений? Или художник руководствуется скорее чувством общего сходства, цветовых переходов и контрастов?

В науках о цветоощущении изучался лишь вопрос о делении цветового интервала пополам. На основе такого деления были построены равноступенные ряды цвета по цветовому тону и светлоте³⁹. Вероятно, художнику полезно составлять равноступенные ряды на палитре. Но равноступенные ряды — исключение в картине.

Ряды интервалов, как конструктивный прием цветового языка картины, основаны не на арифметических правилах.

Подобно тому как контрасты в живописи — один из основных приемов художественного мышления, ряды интервалов — это системы различий, построенные с определенной художественной целью, они также — результат художественного мышления.

Изучение их характера, их влияния на восприятие цвета, их связи с художественной целью — одна из задач теории колорита.

Мы различаем непрерывные цветовые переходы, например, в плавно слитом из двух цветов акварельном пятне или в светотеневом sfumato на круглой форме, малые цветовые интервалы, образующие ряды, и большие интервалы между массами цвета.

Даже цветовая непрерывность не предполагает равномерных изменений цвета. Полная равномерность, как правило, невыразительна. Она редко встречается и в природе. Изменение цвета в красивом акварельном пятне или плавной живописи маслом происходит то быстрее, то медленнее. Благодаря этому мы замечаем акценты и движение цвета к главному акценту пятна. В картине Тициана «Кающаяся Магдалина» переходы цвета на лице плавны, но неравномерны — различны. Мы ясно видим движение цвета к красноватым акцентам. Интересно заметить, что такой прием живописи Тициана этого периода его творчества только в живописи тела и теневых масс. Остальные цветовые пятна построены как системы заметных цветовых интервалов, вызывающих впечатление более активного движения цвета, цветовых волн, обрамляющих нежную и легкую живопись икарпата (см. ниже, глава VI).

Пятно, построенное по принципу непрерывности цветовых переходов, воспринимается как общая цветовая масса. Это особенно ясно на образцах, где цветное пятно содержит непрерывные переходы света и тени, и цвет, звучащий в полную силу между сильными светом и тенями, подчиняет себе все остальные более или менее обесцвеченные оттенки. Цветовые массы в живописи такого рода образуют сильные контрасты, хотя явление контрастного изменения цвета в физиологическом смысле не играет здесь никакой роли: ни насыщенные цвета, разделенные плавно ахроматизирующей светотенью, ни само светотеневое sfumato не приобретают по соседству контрастного оттенка.

Непрерывные переходы цвета нередко сочетаются с цветовыми скачками, разрывами цвета в местах наибольшего цветового и светового напряжения. Такие разрывы сразу привлекают внимание. Так, скачок от светло-голубого окна к черной стене и затем снова скачок к почти белому лбу мадонны в леонардовской

«Мадонна с младенцем» («Мадонна Литта») резко выделяют лицо мадонны. Чистота линии лба, где разрыв наиболее резок, определяет основное впечатление — кажется, что перед нами одухотворенное изваяние.

Природа и жизнь учат нас, что непрерывность — часто только подготовка разрыва, скачка. Непрерывные повсюду светотепловые переходы — вовсе не характерны для традиций европейского реалистического колоризма, как думают некоторые наши наивные реалисты. С какой изумительной силой пользовался сочетанием непрерывности и разрыва Веласкес!

Непрерывное светотеневое sfumato на лице инфанты Маргариты («Портрет инфанты Маргариты») сопоставлено с разрывом цвета — в определяющем пятне картины. Массивное пятно красного банта не вписано светотеневыми переходами в темный интерьер, а резко вырывается из него; пятно банта без переходов граничит и с золотистыми пятнами волос тонко моделированной головы. Сильный цвет красного банта вызывает на лице контрастный мертвенный оттенок.

Именно европейской реалистической традиции мы обязаны открытием цветовых рядов, состоящих из относительно небольших пятен и сравнительно малых, но разных по величине интервалов, обязаны своего рода мозаичным построением цветовых масс и их объединением в единый колорит картины.

Если цвета, образующие ряд, отличаются от соседних по светлоте, цветовому тону или насыщенности на величину, впервые достаточную для различения, мы воспринимаем не ряд различий, а непрерывный цветовой переход. Ясный цветовой интервал предполагает сверхпороговое различие. Но он предполагает, кроме того, такое различие, когда цвет по отношению к другому цвету обладает достаточной «звучностью» или, как говорят художники, выглядит по отношению к другому цвету «цветом». Если он темнее, то и немного другого цветового тона (заметьно холоднее, теплее), если два цвета одной светлоты, то замечено разного цветового тона или насыщенности.

Цвет по отношению к соседнему цвету в живописно-ясном цветовом интервале должен быть другой цветовой индивидуальностью, другим «словом» цветового языка.

Интервал в музыке характеризуется не любым, а определенным различием в длине звуковой волны. Гамма представляет собой чередование тонов, полутонов и малой терции. Цветовые интервалы, лежащие в основе колористически-ясного цветового ряда, — также не любые интервалы. Аналогично понятие цветовой гаммы следует связывать не только с ограниченным набором цветов и наличием цветовой доминанты, но и с упорядоченностью цветовых интервалов.

Интервалы соединяются в цветовые ряды. Последние почти никогда не бывают равноступенными уже потому, что содержат одновременные изменения цвета по разным признакам. Мы ясно видим замедления и ускорения в движении цвета к главным акцентам. Мы всегда можем указать направление движения цвета и его кульминацию в главном акценте. Чаще всего в картине перемещаются два или несколько цветовых рядов. Это как бы две мелодии, два голоса. Ряды прерываются, пересекаются, ведут к акцентам и завершаются в слабых отголосках.

Влияние цветов друг на друга в сложных цветовых рядах совершенно неизучено. Но кажется ясным, что главный акцент ряда, будучи прямо сопоставлен с исходным цветом цветового развития, несмотря на возможное при таком сопоставлении влияние контраста, окажется менее насыщенным, менее ясным по цветовому тону, или менее светлым, чем тот же цвет, как результат постепенного развития цвета. Сумма различий между элементами цветового ряда не равна различию между его крайними элементами. Даже милонасыщенный цвет может вызвать впечатление большой насыщенности, если он подготовлен богатыми цветовыми ходами.

Пятно красно-коричневого цвета (цвета красной охры) в «Возвращении блудного сына» Рембрандта подготовлено развитием коричневых, желтоватых, оранжевых, усиленных сопоставлениями с серыми, серо-голубыми, зеленоватыми. В результате красное кажется по насыщенности киноварно-красным, а по броскости превосходит насыщенное киноварно-красное в «Персее и Андромеде» Рубенса. Тяжелое красное звучит на картине Рембрандта еще раз, в стороне от главного действия, но значительно слабее. И это тоже важно для впечатления от главного пятна.

В цветовых рядах широко используется контрастное влияние соседних пятен, но эффект цветовых влияний в богато и ритмично построенных рядах выходит далеко за пределы изученного в физиологии явления контраста.

Движение цвета способно породить в чередовании почти нейтральных теплых и холодных пятен впечатление полноцветности. Вглядитесь в тидиановского «Св. Себастьяна». Впечатление полноцветности усиливается все больше и больше при длительном разглядывании этого, казалось бы, монохромного холста. Мы видим в подобных приемах что-то более глубокое, более свойственное живописи, более мудрое, чем в ослепляющих контрастах больших ярких пятен локального цвета.

Важность понятия «цветовой интервал» становится очевидной из сопоставления разных типов цветового строя. Для плоскостной живописи локальным цветом характерны большие цветовые интервалы. Здесь белое и черное равноценно синим или красным, желтым или зеленым, светлоглые интервалы не отделяются по своей функции от интервалов по цветовому тону.

Было время — XX век пытался и пытается повторить некоторые элементы изобразительного языка этого времени, — когда единственной цветовой цепностью был цвет предмета и картина складывалась из больших пятен локального цвета, противопоставленных друг другу. Переход от одного пятна к другому в такой живописи представляет собой скачок. Гармонию и ритмическое движение цвета создают только уравновешенные между собой большие цветовые интервалы.

Полноценное изображение объема потребовало системы непрерывных переходов или малых интервалов в пределах большой цветовой массы. Первоначально это особенно относилось к интервалам по светлоте. Леонардо требовал и добивался непрерывных переходов светотени на круглой форме, сохраняя для больших масс цвета большие интервалы. В венецианской возрожденческой традиции непрерывность цветовых переходов чередовалась с системой малых, но ясных цветовых

интервалов («мозаикой» цветowych пятен, создающих ленку формы, выражающих рефлексy и т. п.). В отдельных произведениях пленэристов XIX века весь холст заполнялся малыми интервалами, почти непрерывными переходами; не оставалось места для контраста больших цветowych масс.

Кубизм разлагал форму предмета ради системы ясных цветowych интервалов, строил ритмичные цветowe ряды, полагая, что развивает идеи Сезанна. Однако сам Сезанн чрезвычайно строг в логике цветowych интервалов, определяющих форму предмета.

Цветowe ряды — источник не только обогащения, усиления цветности, но и ритмической цветовой связности в картине. Там, где есть переходы и акценты, плавное развитие и скачки, есть все условия для создания ритма. И как ни трудно теоретически определить, что такое ритм цветowych пятен в картине, мы ясно чувствуем ритмичность цветowego построения и ритмическую неупорядоченность.

Следовало бы так закончить эту главу. На картине, где цвет не играет образной роли, не возникает и задачи цветowego единства. Скучное, серое однообразие красок нельзя назвать единством. Усиление цветности само по себе ведет к цветovому распаду, к пестротe. Цвет обогащает изображение, но прежде всего разделяет его на разные, колористически не связанные пятна. В таком изображении краски не оказывают влияния друг на друга или оказывают лишь самое элементарное влияние. Поэтому здесь возможна любая цветовая замена и любое расширение (сокращение) живописного поля.

Объединяющая сила цвета реализуется лишь в «цветовом строе», вытекающем из общего образного строя картины. В картине, *построенной* по цвету, мы видим силы внутреннего сцепления пятен и их взаимного влияния. Удаление одного пятна из такой картины приводит к заметному изменению цвета других пятен, а сокращение живописного поля обедняет цвет.

Взаимное влияние цветов на *колористически построенной* картине намного превосходит и по величине изменений и по сложности все, что до сих пор изучалось цветоведомы и психологами под заголовками одновременного и последовательного контраста.

Колорит можно было бы определить как такое цветovое единство картины, в котором все пятна цвета влияют друг на друга, обогащая образ, и потому ни одно пятно не может быть лишним.

■ ■



ОБОГАЩЕННОЕ ЧУВСТВО ЦВЕТА И ЖИВОПИСЬ

«...Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немusыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла... лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа порождается... музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз...»

К. МАРКС

ПРОБЛЕМА ОБОГАЩЕННОГО ЧУВСТВА ЦВЕТА

Мы знаем, что один цвет отличается от другого по трем, и только трем, признакам — светлоте, цветовому тону и насыщенности. Назовем эти признаки основными или собственными качествами цвета. Но разве этими тремя качествами исчерпывается наше впечатление от конкретного цвета — *этого* цвета в картине и даже природе?

Чем глубже исследователь вникает в природу конкретного цвета, изучая действие цвета на зрителя, высказывания о нем, сравнивая смысл этих высказываний

с собственным впечатлением, тем яснее становится сложность конкретного цвета, обрастание цвета «несобственными» качествами. Многие определения, которые мы слышим из уст художника, перестают казаться только свидетельствами его образной речи. Не для абстрагирования ли основных качеств цвета из сложного целого цветоведение осуществляет тонко продуманные эксперименты? Затем цветоведение конструирует из абстрагированных качеств абстрактную модель многообразия цветов и отдельный цвет, представляющий собой тоже абстракцию.

В живописи конкретный цвет окружен ассоциативным ореолом, он — носитель связанных с ним других сторон человеческого опыта. В конкретном акте восприятия цвета реализована история «человеческой чувственности». Цвет красив или некрасив, весел или мрачен, тяжел или легок. Именно конкретный цвет, а не абстрактный цвет представляет собой «слово» языка живописи.

Если отрешиться от слепоты, которую нередко порождает даже самая лучшая теория, и поверить очевидным фактам художественного опыта, придется признать крайнюю упрощенность научной систематики цветов.

Реальная система цветоощущения должна считаться с обогащенным чувством цвета, повторяющим в своей сложности сложность и изменчивость работы мозга в целом.

Говоря о цветовых системах, мы изложили только цветовую систему Ньютона. Теперь уместно изложить цветовую систему его противника Гёте. В ней метафизика причудливо перемешалась с тонкостью и полнотой наблюдений. При всем несовершенстве учения Гёте о цвете в нем есть что-то очень важное для понимания цвета в живописи.

И Гёте считал круг естественным прообразом многообразия цветов. Однако он сообщал ему совсем другое значение. Свет для Гёте неразложим. Это основное явление. Свету противостоит тень (тьма). Цвет занимает середину между этими двумя стихиями, он всегда несет в себе «нечто теневое» — полусвет, полутень. Если побеждает свет, мы видим *желтый* цвет. Это цвет солнца, видимого через воздушную среду. Если побеждает тьма, мы видим *синий* цвет. Синий цвет — это цвет неба, возникающий благодаря тому, что мы видим тьму через среду воздуха. Таким образом, основных цветов — два: желтый (для ньютоновской цветовой системы он даже не основной!) и синий¹.

Все в природе создается противоречиями: желтое — синее; активность свойства — лишение свойства; свет — тень; сила — слабость; теплота — холод; близь — даль.

Равновесное смешение синего и желтого порождает зеленый цвет. Уплотнение желтого (его сгущение), когда среда, через которую мы смотрим, сгущается, порождает сначала оранжевый, затем красный цвет. Синий цвет сгущается в фиолетовый. Равновесное соединение красного и фиолетового создает пурпурный цвет, самый совершенный из всех. Зеленый и пурпурный образуют новый контраст, глубокую гармонию, завершая цветовой круг².

В дальнейшем изложении законов смешения цветов Гёте говорит, в сущности, о результатах смешения красок. Но в изложенной здесь теории он наметил нечто

более глубокое. Цвет для него и активен и пассивен, и горяч и холодец, характеризует близь и даль.

Построит ли наука со временем модель многообразия цветов для обогащенной «человеческой чувственности»? Отдельные факты, свидетельствующие о неполноте абстрактной систематики цветов, были замечены даже в цветоведческих экспериментах по восприятию цвета. Достаточно вспомнить противопоставление предметного цвета и цвета излучения. Присоединим новые факты.

Перед вами полоса намоченного песка, зеркало воды, слегка колеблемой ветром. На воде иногда появляются блики от утреннего солнца, пробивающегося сквозь неплотный розовато-сизый туман. Тогда видны и островки голубого неба. Обратите внимание на то, что цвет песка, травы, бегущего тумана, неба мы видим разными не только по светлоте, цветовому тону и насыщенности. Они кажутся разными по своему *общему характеру*. Коричневато-фиолетовый, относительно темный цвет песка кажется плотно лежащим на его поверхности, он тесно связан с неровностями и плавными переходами формы. Таков же по своему характеру и черный цвет сырой доски, выброшенной на берег, голубой цвет палубы лодки и коричнево-желтый цвет ее бортов. Такой же он по характеру и на мутноватой воде, если не смотреть в глубину. Всюду он плотно лежит на поверхности, «определяя» форму предмета, плотность воды.

Если бы удалось положить на холсте цвет предмета так, чтобы он характеризовал плотность предмета и форму его поверхности в одном только силуэте, без выраженной светотени, это была бы находка, это была бы правда цвета, тесно связанного с предметом, его типичной окраской. Но обратим внимание на цвет бегущего тумана. Он совсем другого характера, он кажется неплотным, проникаемым, он кажется наполняющим пространство. Изображая цвет тумана, нельзя положить краску так же тяжело, как мы положили бы краску, изображая черную сырую доску на берегу. Пожалуй, здесь не помогут и одни только отношения. Естественнее всего прибегнуть к постепенному парашиванию цвета неплотными слоями по типу импрессионистической кладки или методом рваных мазков и втираний, вроде того, как работал Тернер, изображая туман на море. Идея пространственности цвета была подсказана Тернеру туманами, морем, туманными долами в горах.

Пятно голубого неба среди тумана плотнее, но когда небо открывается шире, цвет его также кажется наполняющим глубину. Если заглянуть в глубь воды у берега, можно убедиться, что цвет воды, соединяющий серый цвет отраженного тумана, собственный цвет воды и желтый цвет песчаного дна, наполняет ограниченное пространство. Это — соединение цветности среды и цвета поверхности дна.

Яркий блик на воде не кажется ни лежащим на ее поверхности, ни распространяющимся в глубину, он как бы подскочил над поверхностью воды и локализуется неопределенно. Более слабый блеск на воде, наоборот, тесно связан с ее поверхностью. Цветовед и физиолог, изучающие абстрактный цвет, правы в своей области. Понятно их стремление ограничить анализ основными «собственными» качествами цвета. Понятны и их сомнения в том, что мы действительно *видим*

такие несобственные его качества, как плотность и проницаемость, тяжесть и легкость,—ведь это качества, присущие, строго говоря, окрашенному предмету, а не цвету. Ни сетчатка глаза, ни другие рецепторы глаза не могут обеспечить сами по себе впечатления плотности или проницаемости цвета. Однако мы *видим* на плоскости картины глубину и объемы, хотя ни глубина, ни объем не присущи самой плоскости. Мы видим даже пространственный уход отдельной линии на чистом листе бумаги и объем тела, очерченного на листе замкнутой линией.

Целостность (системность) нашего восприятия, его ассоциативная природа хорошо объясняют, почему несобственные качества являются реальными компонентами конкретного цвета. Практика, жизнь должны были воспитать обогащенную чувствительность к цвету. Впечатление связи цвета с поверхностью предмета и впечатление плотности цвета объясняются нашим предметным опытом. Изобразительная практика и художественная практика со своей стороны обогатили восприятие цвета, сделали его мощным художественным средством.

Посмотрим с этой стороны и на *основные* качества цвета в их конкретном явлении.

Светлота (яркость) — основное «собственное» качество цвета. Светлота отражает силу света в световом потоке. Но только ли эту физическую основу светлоты имеем мы в виду, когда говорим «светлые» краски или «темные» краски?

Очень трудно определить словами тот эмоциональный отголосок, который связан с восприятием светлых красок: это не обязательно радость или веселье. Эмоциональный отголосок от светлоты цвета так тесно соединился у нас с самой светлотой и так вместе с тем далек от определенных чувств, получивших отдельные названия, что, пожалуй, лучшей информацией о нем служит именно слово «светлый», несущее в себе тот же эмоциональный отголосок, который выражен в поэтической метафоре («Печаль моя светла...»).

Для обогащенного восприятия цвета нет эмоционально безразличного перехода от более темных к более светлым краскам. Краски распадаются по эмоциональному тону на светлые и темные. В картине светлые краски могут стать определенно радостными, ликующими, темные — определенно мрачными. Границу между ними составляет группа красок, безразличных к этому делению. Благодаря присоединению эмоционального тона темные и светлые краски представляют собой типичные элементы образного мышления: образное противопоставление.

Насыщенность — также основное «собственное» качество цвета. Ему отвечает монохромность излучения или наличие в спектре явно выраженного максимума. Условно мы говорим в случае потери насыщенности о подмеси нейтрального цвета (белого, черного). Но только ли насыщенность имеем мы в виду, когда говорим о звонких красках или глухом цвете, о ярких красках и блеклых? В этих обозначениях подразумевается кроме меры насыщенности также и трудно переводимый на слова эмоциональный отголосок и связь с аналогичным делением звуков по сложности звукового спектра.

Синьяк рекомендовал писать чистыми звонкими красками. Он расчленил мало-насыщенные цвета на более «звонкие» слагаемые. Звонкими красками писали Рубенс и Вермеер Дельфтский. Краски Рембрандта скорее подобны сложным симфоническим сопоставлениям разных и часто глухих звуков. Делакруа играет на противопоставлении звонких и глухих. В западной живописи XX века «дикие» нередко прибегали к чисто «шумовым» эффектам. Тяжело положенные мастихином краски пейзажей Вламинка броски, но не звонки, а глухи.

Надо заметить, что глухость цвета связана главным образом с подмесью черного. Разбелки вызывают аналогичную потерю насыщенности, но краски при этом могут оставаться относительно звонкими (розовые, бледно-зеленые и т. д.). Таким образом, если иметь в виду природу обогащенной чувственности, между сложностью спектра и глухотой или звонкостью цвета нет однозначного соответствия. В тех качествах цвета, которые мы определяем как глухоту или звонкость, присутствует заметный эмоциональный отголосок, происхождение которого следует искать в глубоких слоях нашего, в частности, эстетического опыта.

3. Третье качество абстрактного цвета — цветовой тон. Цветовой тон, казалось бы, связан только с непрерывными переходами спектральных цветов от одного к другому. Однако и цветовой тон обростаёт несобственными качествами, превращающими непрерывный ряд в совокупность двух противоположных качеств, в источник образного противопоставления.

Цветоведы вынуждены были принять очевидное деление всех цветов по цветовому тону на теплые и холодные.

В целом холодными в цветоведении называют цвета коротковолновой части спектра (синие, фиолетовые), теплыми — цвета длинноволновой части спектра (красные, оранжевые, желтые).

К сожалению, цветоведческое деление цветов на теплые и холодные по принадлежности к определенной части спектра не учитывает относительность этого деления. Не учитывал относительность деления цветов на теплые и холодные и Гёте. Цвет ультрамарина может быть горячим, особенно по сравнению с голубым. Розовое, то есть разбеленное красное или разбеленное оранжевое, может быть холодным по сравнению с густым цветом золотистой охры. А между тем длина волны спектрального цвета, отвечающего цветовому тону ультрамарина, короче длины волны спектрального цвета, отвечающего голубому. Желтое относится к средней части спектра, а красное — к крайней длинноволновой его части.

Деление цветов на холодные и теплые коренится вовсе не в элементарных связях человеческого опыта. Его происхождение нам неизвестно. Можно думать, что оно сложный результат не только предметного, общего, но и эстетического опыта. Эстетически развитый глаз всегда может определить относительную теплоту двух оттенков. Из двух серых оттенков, настолько близких к нейтральному серому, что цветовой тон их назвать невозможно, один кажется теплее другого. Различие в теплоте цвета выступает как начальная ступень в различительной чувствительности к цветовому тону.

Связь деления цветов на теплые и холодные с эмоциональным опытом несомненна. Холодная гамма усиливает впечатление меланхолической успокоенности, иногда даже трагической мертвенности. Горячая — впечатление напряженной жизни, активности, радости, драматизма. Однако сами по себе теплые и холодные краски обладают лишь расплывчатым эмоциональным тоном, неопределенно выраженным также и в их названиях.

Деление цветов на теплые и холодные относится и к конкретному цвету на картине и к конкретному цвету в природе. На картине противопоставление теплых и холодных — часто сознательный прием. Традиция связывает это противопоставление с противопоставлением света и тени. Если света холодные, то тени теплые, и наоборот. Значит, впечатление освещенности можно создать или усилить также и холодностью (теплотой) тона, а впечатление легкой светлой тени создать сопоставлением с контрастным теплым (холодным) тоном. Значит, и цветовой тон пятна на картине может говорить об освещенности, хотя прямым признаком освещенности служит относительная светлота цвета.

Вообще цвет в картине значит не только то, что он значит сам по себе. Он становится посредником в отражении других явлений действительности, даже в отражении смысла этих явлений. На картине реализовано *обогащенное восприятие цвета.* Цветоведение занимается только цветовыми пятнами, *элементарными фактами цветоощущения.*

СВЯЗИ ЦВЕТА С ПРЕДМЕТНЫМ ОПЫТОМ. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ЦВЕТА

Особенность впечатления от цвета окрашенной поверхности предмета и впечатления от цвета прозрачной (полупрозрачной) среды получили в науке отдельные названия³. Цвет, который мы видим как цвет поверхности предмета, называют «поверхностным» цветом (Oberflächenfarbe); цвет, который мы видим наполняющим глубину, называют «пространственным» цветом (Raumfarbe). Так, цвет ствола, листьев, земли мы видим лежащим на поверхности предметов. Напротив, цвет тумана, прозрачной воды, толстого стекла, вообще окрашенной пространственной среды мы видим распространяющимся в глубину.

Деление цвета на поверхностный и пространственный не ускользнуло от острого взгляда Гёте. Первый он называл «телесным» (körperlich), второй — «прозрачным» (durchsichtliche). Однако он неправильно связывал телесные цвета с областью борьбы между светом и тенью, а прозрачные — со светом. Это была дань ошибочной теории — дань метафизике света.

Если цвет не связывается ни с поверхностью предмета, ни с глубиной, а остается лишь неопределенно локализованным пятном, его называют «абстрактным», или «свободным», цветом (Flächenfarbe). В классических экспериментах на восприятие цвета, на порог различения, контраст, деление цветового интервала исследователи имели дело с цветом неизобразительного пятна, свободным цветом.

На первый взгляд деление цвета на поверхностный, пространственный и свободный, естественно, не вызывает удивления. Что удивительного в том, спросит читатель, что мы видим один раз цвет как цвет поверхности предмета, ведь он и на самом деле окрашивает его поверхность, другой раз видим цвет как цвет среды, распространяющийся в глубину, ведь он и на самом деле окрашивает среду, пространство?

Однако вспомним, что впечатление цвета — это реакция на яркость и спектральный состав света. Световой поток, отраженный от поверхности предмета, и световой поток, идущий от окрашенной среды, могут быть тождественными. Для этого достаточно, например, подобрать на бумаге пятно, точно имитирующее цвет прозрачной среды. Почему же цвет на бумаге и цвет прозрачной среды кажется тем не менее разным по своему общему характеру? Конечно, потому, что цветовой анализ и пространственно предметный анализ действительности тесно слиты между собой.

Читатель, и в особенности читатель-художник, снова испытает острый интерес к этому вопросу в связи с задачей изображения. Цвет на картине связан с ее поверхностью, следовательно, это, вообще говоря, всегда «поверхностный» цвет, цвет, лежащий на плоскости холста и определяющий прежде всего материальную природу этой плоскости. Но в задачу изображения входит также создание контраста между цветом, характеризующим поверхность предмета, и цветом глубокой среды.

Художник может добиться отношениями, переходами цвета, характером самой краски и способом ее нанесения такого впечатления, что цвет будет читаться, где нужно, наполняющим среду, а где нужно, плотно связанным с поверхностью предмета, лежащим на предмете и характеризующим его форму.

Игра на противопоставлении цветовой среды и плотных предметных форм — одно из важнейших средств европейской реалистической живописи. Вспомним, с какой силой контраст прозрачной среды и плотных материальных предметов выражен в живописи позднего Рембрандта.

Перед художником возникает и другая задача — соединить в одном пятне цвет поверхности предмета и окрашенность среды, отделяющей предмет от зрителя, написать предметы в воздушной среде, а не в вакууме. Пленэризм XIX века поставил и решил эту проблему. Два контрастных качества соединяются в пейзажах А. Иванова в одном цвете, определяя плотную поверхность предмета и его пространственное место в данной световоздушной среде (план).

Даже одно из двух неизобразительных пятен, положенных рядом, нередко читается как нечто плотное, материальное, как «фигура», другое — как нечто пронизываемое, пространственное, как «фон».

Если одно пятно с четким контуром рисуется на другом пятне, окружающем его со всех сторон, будь это даже вовсе неизобразительные пятна, одно пятно мы непременно видим как фигуру (предмет), другое — как фон. Пятно, воспринимаемое как предмет, кажется лежащим ближе, плотным, непроницаемым; пятно,

воспринимаемое как фон, отступает в глубину, кажется неплотным, проницаемым, продолжающимся и за фигурой⁴. Восприятие «фигура-фон» по отношению к черно-белым пятнам, примеры которых даются обычно в курсах психологии, крайне изменчиво, неустойчиво. То внутреннее пятно мы видим как фигуру, наружное — как фон, то наоборот. Введение хроматических цветов часто делает восприятие «фигура-фон» более устойчивым. Коричневое пятно рядом с голубым почти всегда выглядят плотным предметом (фигурой).

Естественно, что не всякий цвет по отношению к данному цвету может быть сам по себе фоновым.

Причина лежит в совершенно еще не изученных связях между определенными цветами и предметами.

Как только одно из пятен приобретает ясный изобразительный смысл, читается как силуэт предмета, восприятие «фигура-фон» становится устойчивым.

Полноценное изображение предмета исключает колебания в восприятии «фигура-фон», хотя вопрос о предметности одних цветов и фоновости других этим не снимается. В самом цветовом пятне по отношению к другим цветам можно найти различие между плотным, поверхностным цветом и проницаемым, пространственным.

До конца XIX века непредметное решение фона или, во всяком случае, менее плотное, пространственное решение, контрастное в этом смысле фигуре и лицу человека, было характерным для европейского портрета. И в портретах Э. Мане и в портретах Дега, Ренуара мы видим еще тот же принцип контраста «фигуры» и «фона», что у Тициана, Рембрандта, Рубенса, Энгера.

Вот *это* — существенно, утверждали они своей кистью, а *это* только среда для выделения главного.

Ван-Гог совершенно иначе решил проблему портретного фона. Фон в его поздних портретах так же активен, так же предметен, как и костюм, как и лицо. В отрицании традиционного контраста есть особая образная острота. Но мы ее чувствуем именно и только благодаря тому, что контраст фигуры и фона — важный прием образного мышления. В «Портрете нашей Танги» предметная среда — ключ образного истолкования.

Обратим внимание на другую сторону вопроса о пространственных качествах цвета. Восприятие цвета неотделимо от восприятия пространственного положения пятна. Краски предметов мы видим лежащими на разном удалении. Это естественно. Удивительно то, что то же самое справедливо в известной мере и по отношению к пятнам на плоскости. Ведь пространственный анализ говорит нам в этом случае — «пятна лежат на *одной* плоскости». Как же получается, что, несмотря на это, пятна одного цвета кажутся лежащими ближе (выступают), пятна другого цвета — лежащими дальше (отступают)?

Но разве пятна цвета, лежащие на плоскости, действительно сами по себе содержат свойство казаться дальше или ближе? Да, содержат, если иметь в виду обогащенное восприятие цвета.

Подобно различению поверхностного, пространственного и свободного цвета в обогащенное восприятие цвета прочно вошло различение относительного пространственного положения цветовых пятен.

Реальность вопроса о выступающих и отступающих цветах можно заметить, рассматривая пары цветов. Коричневый рядом с голубым кажется выступающим вперед, голубой кажется лежащим дальше. В паре белый — светло-серый выступает белый, отходит назад светло-серый, светло-оранжевый кажется дальше киноварно-красного и т. д. Этого перечисления достаточно, чтобы увидеть отсутствие однозначной связи отступления и выступления цветов с явлениями цветовой перспективы. Конечно, известную роль в образовании чувства плана, присущего сопоставлению цветов, играла и цветовая перспектива.

Проблему отступающих и выступающих цветов заметил уже Гёте, только видевший особенности конкретного цвета, которыми мы заняты в этой главе. Он говорил о пространственной определенности цвета, о «колорите места», связывая пространственную функцию цвета с законом мутных сред. Вспомним «уплотнение желтого до красного при уплотнении среды». Градации для проходящего света будут — желтый, оранжевый, красный. Вспомним уплотнение синего. Градации для света, рассеянного мутной средой, будут — фиолетовый, синий, голубой.

Действительно, самые дальние фонари кажутся красными, а самые далекие дали — голубыми!

Коричневый предмет издали не выглядит коричневым, он становится светлее и приобретает фиолетовый оттенок. С коричневым цветом редко связывается значительное удаление, с голубым оно связано чаще. Белое на большом расстоянии никогда не будет таким белым, как вблизи. Это кажется понятным. Но почему светло-оранжевый часто кажется при сопоставлении с красным отступающим? Почему черное дальше коричневого и серого? Почему черный цвет нередко даже «дырявит» холст? Читается ли он как глубокая тень? Не несет ли в себе светло-голубое и светло-оранжевое память о дали неба? Мы не принимаем объяснений Гёте. И конкретной причины выступления одних цветов и отступления других мы не знаем. Несомненно лишь то, что факт пространственной определенности цвета тесно связан с предметным и изобразительным опытом. Художник-колорист очень чувствителен к плану цвета. Впечатление отступления одного цвета и выступления другого органически входит в его восприятие даже двух соседних неизобразительных пятен. Художник, внимательный к цвету, знает, что в оценке отношений необходимо иметь в виду и эти свойства цвета. Цвет должен ясно определять план, подчеркивал пространственную композицию. ^{перспективу} Художник определяет цветом планы и в натюрморте, где явление цветовой перспективы в натуре исключено.

И в натюрморте красно-коричневый цвет не может удержаться на дальнем плане рядом со светло-голубым, но он отходит назад рядом с тяжелым кирпично-красным.

Вопрос о выступающих и отступающих цветах изучался в психологии, хотя и на ограниченном материале, так же как вопрос о контрасте фигуры и фона.

Совершенно не изучен вопрос о таких важных качествах цвета, как тяжесть и легкость. А между тем с этими качествами связано естественное стремление многих колористов к цветовому равновесию и стремление других к его сознательному нарушению ради остроты образа, ради эмоционального напряжения.

Важная группа несобственных качеств цвета связана с явлениями света и тени. Цвет, содержащий впечатление свечения, освещенности или затемненности, противостоит предметному цвету. В этой главе подчеркивается разный характер цвета, содержащего качества затемненности или освещенности, свечения или блеска, и цвета, не содержащего этих качеств.

Подтвердить существование этого рода качеств цвета могут следующие наблюдения. Их легко повторить.

Я наблюдал в солнечный день тени от веток на стене палатки. Полупрозрачная ткань светилась желтоватым светом. Хотя свет, пропускаемый тканью, был не ярок и контраст с рисунком веток не велик (контраст ослабляли размытые края теней), впечатление от цвета светлых пятен содержало в себе совершенно ясное общее качество: пятна излучали слабый свет, они были светonosны.

Голубоватые тени от веток читались неплотными и содержали аналогичное качество, что-то общее со светящимся фоном. И они были светonosны.

Мощная светonosность цвета — специфическая особенность и сила витража. Существенно, что светonosны и в этом случае как света, так и тени. Живопись обычными красками бессильна в прямой передаче этих качеств, хотя подражание витражу в масляной или акварельной живописи и может создать своеобразные ценности.

Можно было заставить себя, сильно сузив поле зрения, исключить впечатление светonosности фона и очертаний веток. Контраст светлого и темного тогда даже усиливался. Это напоминало рисунок тушью по впитывающей бумаге.

Вглядитесь в тени от веток на освещенной солнцем дорожке и в окружающий светлый тон песка. Они содержат аналогичные качества светonosности. Изолируйте кусок дорожки посредством видоискателя, и вы легко получите противоположный эффект: темный рисунок на светлом фоне.

Заметим, что сильный рефлекс также кажется светonosным, и стремление преувеличить его светлоту в картине естественно.

Сходное впечатление мы получаем от цветных пятен на экране кино. Особый характер цвета ясен и здесь. Мы видим на экране не выкраски, а цветные тени. Недаром кино называют светописью. В этом его сила. Но в этом также его ограниченность. Цветное кино не может полноценно повторить цветовые качества живописи, хотя оно с успехом соревнуется с ней в переложении красок природы на свой язык. Правда, после адаптации глаза зритель перестает замечать своеобразие красок, созданных на экране потоками цветного света.

Но почему же мы вообще видим эти качества? Разве не безразлично, чем вызван отраженный световой поток, — разными ли пигментами, освещенными общим светом, или соответствующими пучками цветного света, отброшенного на белую поверхность?

Для фотометра и спектрометра безразлично, чем созданы тождественные световые потоки. Измерительный эффект связан лишь с воздействующим на аппарат светом. Для обогащенного восприятия цвета человеком, и в особенности для обогащенного восприятия художника, это совсем не безразлично.

В первой главе говорилось о двойственности восприятия цвета, подтвержденной многочисленными экспериментами. Световой поток, отраженный от предмета, — один, а видим мы в одних случаях окраску предмета (в частности, альбедо), а в других случаях качество и силу отраженного излучения, цвет освещения и освещенность. Зрительный образ возникает в сложных сплетениях более широкого, не только зрительного опыта. Цвет для человека, и в особенности для художника, обогащен «несобственными» качествами, следами более широкой познавательной деятельности.

Кажется, что живопись не в состоянии повторить, воссоздать светоносность цвета и свечение, пока не применит люминесцентных красок или специальных подсветок. Однако то, что живопись не может *повторить*, она может *передать* на своем языке, она может создать *разные* качества цвета из *однородного* материала красок и их смесей.

Мы не можем сейчас точно сказать, каким таинственным способом на языке немногих красок Рембрандт создал в своей «Данае» светоносность тела, освещенного к тому же непрямым, рассеянным светом, каким образом он противопоставил светоносному пятну тела также светоносную теневую среду. И это было традицией голландской живописи XVII века. Колорит картины Адриана ван Остаде «В мастерской художника» тоже светомосен: окно светится голубым светом и золотым отраженным светом — погруженный в тень интерьер. Нам легче ответить на вопрос, почему светомосны на картине Ге «Христос и Пилат» солнечные пятна на плитах пола или солнечные пятна в этюде Левитана «Березовая роща». Мы привыкли связывать эти эффекты с убедительно взятыми отношениями между пятнами прямого света и полутенями.

В науках о цветоощущении светоносность как качество цвета естественно отсутствует. Оно путалось бы с собственным качеством цвета — светлотой (яркостью излучения). Однако и цветоведы не могли не заметить специального качества цвета, которое они называют свечением. В экспериментах с освещением белого диска сосредоточенным пучком света диск характеризуется всеми испытываемыми как святиющийся. Свечение создается здесь сильным контрастом между светлотой диска и затененностью окружения при полном отсутствии какой бы то ни было информации о пучке света, направленного на диск. Контраст становится большим, чем между предметным белым и предметным черным. Цветоведы и психологи специально говорят о «блескости» цвета, как качестве, отличном от светлоты⁵.

Легко можно убедиться, что для впечатления светоносности пятна в живописи вовсе не обязательны ни большая светлота, ни мощный светлотный контраст. Яркие примеры можно найти в живописи, где светоносность достигается в довольно темной гамме и при малых светлотных контрастах. Здесь помимо развития цвета по светлоте и точной системы отношений светоносность пятна поддерживается цветовым тоном. Таким образом, светоносность в живописи — функция не только светлоты. Затем и большая относительная светлота не обязательно вызывает впечатление светоизлучения. Цвет чистых белил (максимальная светлота в живописи масляными красками), будучи прямо противопоставлен черному, читается просто как предметный (локальный) белый без признаков светоносности, даже без признаков большой освещенности. В тонкой валерной живописи чуть подкрашенный белый даже в соседстве с серым светится теплым или холодным светом. Изобразительные ассоциации расщепляют наше восприятие светлоты цвета на предметную светлоту и эффект освещенности или свечения. Возможно, что в случае убедительной передачи свечения цвет кажется нам, кроме того, светлее, чем соответствующее пятно краски само по себе.

В традиции европейской живописи, начиная с Высокого Возрождения, большое значение придается понятию светотени. На форме предмета различают свет, полутон и тень. Сопоставляя классическое понятие светотени с фактами свечения цвета, мы тотчас же наталкиваемся на новый вопрос. Моделирующая светотень тесно связана с формой, но она, вообще говоря, не светоносна.

В картине Леонардо «Мадонна Литта» необычно светоносны пятна окон. Моделирующая светотень на лице, руках и платье мадонны, на теле младенца создает точеную форму, но не вызывает ощущения игры света на форме. Овладение моделирующей светотенью вовсе еще не означает овладения задачей передачи света в живописи. Последняя задача часто требует известного уплощения элементов формы и отказа от светотеневых непрерывностей, что так блестяще доказали Рембрандт и Веласкес в своих поздних творениях.

Итак, мы различаем светлоту как «свет» на форме в смысле классического понятия светотени, светлоту окраски предмета (локальную светлоту) и светлоту в ее единстве со светоносностью. И мы убеждены, что все эти различия можно и передать красками живописи и увидеть в ней.

А может ли сам цвет независимо от отношений, интервалов, сплетения контрастов быть светоносным, сияющим, не только светлым? Вспомним светло-голубой и светло-синий, вспомним пламенеющий красный, оранжевый. Было бы ошибкой думать, что светоносность цвета создается только отношениями. Отношениями можно, конечно, убить светоносность светло-синего, но светло-синие, светло-оранжевые, светло-красные, как и многие другие светло-насыщенные цвета, сами по себе вызывают впечатление светоносности вследствие глубоких, прочно укоренившихся связей с небом, пламенем, солнечным светом. Впечатление светоносности пятна можно создать отношениями при помощи глуховатой, сравнительно темной палитры земляных красок. Но есть краски, цвет которых сияет и в большом пятне,

не обработанном светотеневыми переходами, синее и киноварно-красное на многих древнерусских иконах светonosны сами по себе. Живописец выбирал сияющий тон ультрамариана и пламенеющий тон киновари среди возможных оттенков этих красок и в простом сопоставлении с другими большими пятнами цвета. Гёте считал желтый цвет ближайшим к свету, заключающим в себе «нечто солнечное».

СВЯЗИ ЦВЕТА С ЭСТЕТИЧЕСКИМ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ ОПЫТОМ

Художники и зрители, наблюдающие краски картины, еще не проникнув глубже в суть произведения, произносят вслух или про себя следующую оценку: красивые краски, красиво по цвету.

Вероятно, эта оценка скрыто определяется воздействием более глубоких качеств произведения. Она всегда сложна, хотя и кажется простой. Она скрыто определяется и содержанием. Тем не менее в ней выражается что-то особое по отношению к содержанию, отделимое и, вообще говоря, необязательное для произведения искусства. О «Тайнствах» Креспи нельзя сказать, что они красивы по цвету.

Цветовые пятна «Венеры с зеркалом» Тициана красивы сами по себе. Красиво розовое пятно тела с его тончайшими цветовыми модуляциями. Красиво золото волос. Красив пурпур бархата. Красива голубая лента от колчана амура. Красиво и сочетание светлого розового, золотисто-желтого, темного пурпура и голубого.

Отдельные цветовые пятна тичиановского «Себастьяна» можно назвать красивыми, только если придавать этому слову совсем другой смысл. Едва ли можно назвать красивым и сочетание глухих красных и глухих умбристых тонов этой картины. Тяжелый красный цвет одежды отца в «Возвращении блудного сына» Рембрандта также нельзя назвать ни в отдельности, ни в отношениях красивым. Выше было сказано о беспочвенности попыток объяснить красоту цветовых сочетаний абстрактными законами цветоведения. Нельзя и красоту отдельного цвета отождествлять с его насыщенностью или единством насыщенности и светлоты. Красив узор пятен, красив цвет краски, обогащенный тем способом, как она положена, и по отношению к соседним краскам.

Красота цвета и цветовых сочетаний — важное, но не обязательное слагаемое колорита картины. Красота может быть и в узоре и даже в беспредметных пятнах, не образующих ясного узора.

Сейчас мы не знаем, почему одно цветовое сочетание кажется нам красивым, другое — нет, хотя для нас очевидно, что именно *это* сочетание красиво. Ясно воспринимаемый эффект и его причина разделены сложным процессом. В этом отношении красота напоминает игру излучений на гранях хрустала. Все видит это явление. Но только анализ кристаллической решетки хрустала и знание законов преломления световых волн, проходящих через нее, объясняет, почему с одной точки зрения мы видим синий, а с другой — оранжевый блеск. Психология и физиология мозга еще не достигли уровня оптики, наука не знает пока тех сложных

специальный опыта, которые заставляют нас чувствовать, что это красиво, а то нет. Мы знаем лишь то, что чувство красоты менялось в ходе истории и, значит, в конечном итоге объясняется развитием общества. Всякая попытка подсказать конкретные предметные ассоциации, назвать конкретные связи с природными и общественными явлениями, создающими и изменяющими чувство красоты, представляет собой в наше время заведомую вульгаризацию. Известные попытки формулировать правила красоты всегда оставались ограниченно пригодными рецептами. Даже современники редко руководствовались этими рецептами, доверяя больше безусловному чувству красоты.

Менявшийся в ходе истории предметный, эмоциональный и, в частности, эстетический опыт людей создал и чувство красоты, но этот опыт скрыт так глубоко и так сложен, а его отголоски в «блеске красоты» так отдаленны, что и сама красота кажется чем-то совершенно простым, присущим цвету и краскам самим по себе. Красоту красок художник находит «по чувству», интуитивно, не умея объяснить свой выбор. Но чувство красоты цвета и вообще вкус к цвету можно и необходимо развивать. Путь развития этой важной стороны обогащенного восприятия цвета подсказан словами Маркса, взятыми в качестве эпиграфа к этой главе.

Если красота цвета необязательное условие выразительного колорита картины, то изобразительность цвета его обязательное условие. Какая-то доля изобразительности содержится в любом пятне цвета, положенном на плоскость. Об этом, как мы видели, говорят и эксперименты, посвященные восприятию пятен свободного цвета. Либо пятно ближе, либо дальше, либо читается как фигура, либо как фон, либо пятно мягко, либо жестко, холодного или теплого тона. Целый мир зрительного познания действительности скрыто присутствует в подобных качествах пятна. Связи, возникшие в предметном и изобразительном опыте людей, обеспечивающие восприятие этих качеств, легче найти, чем связи, определяющие впечатление красоты. Объяснения того, почему мы видим, например, один цвет лежащим ближе, а другой лежащим дальше, представляются более реальными гипотезами.

Пятно цвета, создающее силуэт предмета, еще сложнее, богаче изобразительными качествами и определеннее, чем пятно свободного цвета.

В эпоху Возрождения кроме задачи распределения на плоскости цветных силуэтов возникла задача изображения красок природы и объединения красок картины на основе природных цветовых гармоний. Цвет наполнился новыми изобразительными качествами, стал говорить о материальной природе изображаемых предметов и о характере изображаемой среды. Он стал много говорящим цветом.

Для человека наших дней, впитавшего и древнее искусство и искусство, развивавшее реалистические традиции Возрождения, впитавшего и живописные решения европейских художников XX века, даже пятно свободного цвета всегда несет в себе значительный запас изобразительных качеств. Об этом нельзя забывать. Не развив в себе чувствительности к изобразительным качествам цвета, сейчас нельзя построить колорита картины.

Однако и красота цветовых сочетаний и изобразительная сила цвета существуют в искусстве ради выражения чувств и идей человека. *Выразительность* составляет главную, внутреннюю основу образа, *выразительность цвета* — главную, внутреннюю основу колорита картины.

Краски картины могут не быть красивыми, как в «Тайнствах» Креспи, но их выразительность и выразительное единство обязательны для колорита. Краски тичиановского «Себастьяна» нельзя назвать красивыми, но они в высшей степени выразительны. Выразительно тяжелое красное в поздних вещах Рембрандта.

Иногда мы и по отношению к этим явлениям искусства говорим о красоте цвета, имея в виду силу цвета в общей совокупности средств выражения картины, трагическое звучание глухих красных отблесков в тичиановском «Себастьяне» и т. п., имея в виду скорее выразительность и цельность цветового языка, чем гармонию и прелесть цветового наряда.

Краски картины могут содержать немного изобразительных качеств, могут не изображать свет и тень, состояние среды и глубокое пространство, объединение предметов рефлексами и цветом освещения, как в иконе, но они должны составлять выразительный аккорд, вызывающий отклик в душе зрителя.

Выразительность, как внутренняя необходимая основа колорита, есть и в русской иконе, и в живописи раннего европейского Возрождения, и в живописи Тициана, и в живописи, развивавшей его традиции, и в живописи, изменившей традициям Возрождения, но сохранившей серьезность подлинного искусства.

Выразительность цвета и цветовых сочетаний так же трудно объяснить, как и красоту цвета. Очевидно лишь то, что выразительность связана с эмоциональным опытом людей. Выразительные цветовые сочетания несут в себе отголоски человеческих чувств, настроения, динамику чувств, несут в себе, однако, и нечто иное — элементы познания жизни, особо важные для человека.

Остановимся отдельно на эмоциональных качествах цвета. Яркая эмоциональность цвета — отличительная черта лучших произведений русской дореволюционной и советской живописи.

Сияющий колорит пейзажей Сарьяна общепризнан. Аналогичная радость цвета — во многих работах Пластова. Можно спорить о картине Пластова «Лето», но сияние и торжество цвета в ней очевидны, сияющее красное и желтое не могли быть взяты горячее по чувству.

Контраст синего и красно-коричневого в «Допросе коммунистов» Иогансона не есть только контраст синего мундира и красно-коричневого ковра, красной ленточки на шапке, он создает атмосферу трагедии. Суровый колорит картины «Окраина Москвы. 1941 год» Дейнеки будит в памяти неповторимое чувство тревоги, знакомое каждому советскому человеку. Даже в картинах, где цвет форсирован или однообразен, как, например, в картине Неменского «Земля опаленная» или Голякина «Хлеб», эмоциональная сторона цветовой задачи очевидна.

Новы́шенная эмоциональность цвета в лучших картинах советской живописи отвечает нашим национальным традициям.

В русской иконе ее лучшего времени цвет всегда был выразителем чувств и часто играл роль своеобразной метафоры, полной также и эмоционального смысла (пламенеющая киноварь плаща, голубая, как небо, туника и т. д.).

В рублевской «Троице» сочетание светло-синих, светлых охристых, белых, бледных зеленоватых и розовато-фиолетовых пятен, противопоставленное единственному темному пятну вишневого цвета, внушает непреодолимое чувство светлой, возвышенной печали. Откуда эта нота печали? Может быть, также и от красок позднего лета или ясного осеннего дня? Во всяком случае, чувства, вызванные иконой Рублева, не являются следствием сюжета, который часто излагался в другом эмоциональном ключе.

Перенося нас в мир определенных настроений, цвет тем самым участвует и в толковании сюжета иконы. Он всегда образно активен в ней.

Типичность лирического пейзажа для русской и советской живописи общеизвестна. Лиризм «Золотой осени» Левитана создан цветом. В сочетании оранжевого, желтого, синего и небольшого пятна изумрудно-зеленого много цветовой радости, но тонкая связь этих цветов в колорите картины содержит и ноту печали.

Можно подумать, что краски пейзажей Левитана кажутся грустными, задумчивыми или радостными благодаря изобразительной стороне этих картин, благодаря тому, что они изображают картины природы, связанные у нас с этими чувствами. Но причина эмоционального воздействия цвета лежит глубже. Из тысяч цветовых сочетаний, которые мы видим в картинах осени, Левитан выбрал одно. Он почувствовал, что этот аккорд красок сам по себе эмоционален, и он усиливал его эмоциональное звучание. Контраст сияющих оранжевого и голубого радостей, но не содержит того открытого мажора, который характерен, например, для контраста насыщенного зеленого и алого.

Итак, эмоциональные качества цвета. Ученый, привыкший оперировать точными понятиями, наверное, отвергнет подобные выражения как ненаучные. Существуют ли еще и эмоциональные качества цвета в дополнение к таким «изобразительным» его качествам, как плотность, пространственность, светоносность?

Однако в музыке говорят о мажоре и миноре. Мажор и минор — научные понятия. А ведь мажор и минор, хотя и неоднозначно, но очевидно связаны с эмоциями. Столь же очевидна связь ритмических ходов музыки с развитием, ростом эмоционального напряжения, беспокойством и успокоенностью, меланхоличной созерцательностью и романтической, даже революционной активностью. В цветовых сочетаниях художник также имеет «мажорные» и «минорные» созвучия, он также оперирует ритмами — плавными переходами и скачками. Цветовые ходы иногда, переплетаясь, образуют нечто вроде контрапункта, цвет нарастает, приближаясь к главному пятну. Иногда цветовые массы, окруженные контрастной приглушенностью цветовых ходов, напоминают мощные аккорды медных инструментов в симфонии и создают аналогичное эмоциональное напряжение.

Гамма, ритм, интервал, акцент, мажор... Читатель может, естественно, выразить сомнение, не слишком ли мы далеко идем, сравнивая живопись с музыкой?

Нет. Аналогии между музыкальной и живописной гаммой, между общей тональностью, эмоциональным строем живописного и музыкального сочинения закономерны. Все указанные аналогии выражают либо общие конструктивные законы художественных явлений, либо, что для нас сейчас особенно важно, общие эмоциональные качества и общие эмоциональные ходы.

Ни гамма, ни гармония, ни ритм, ни грустное, ни мажорное — вовсе не являются достоянием только музыки. Хотя нельзя не заметить, что цвет и линия — наиболее близкие музыке художественные средства живописи. Цвет и линию можно назвать музыкальным началом живописи, в то время как развитие сюжета и предметную композицию — ее поэтическим началом.

Аналогия между цветовым и линейным строем картины и звуковой тканью музыки неизбежна в данной связи.

Но важно помнить, что аналогия есть именно аналогия. Она справедлива и плодотворна только с поправкой на особенности, существенные для природы данного вида искусства.

Что же конкретно сказано об эмоциональном действии цвета? Ученый-цветовед, привыкший оперировать точными понятиями, не изучает эмоциональных качеств цвета. Лишь в самой примитивной форме ими занимались психологи. А порт и художник Гёте выделил в своем учении о цвете главу, посвященную «чувственно-нравственному» действию цвета. Много в ней субъективно, многое метафизично, многое наивно. Но, читая Гёте, убеждаешься, что задача изучения связей цвета с нашими чувствами необходима и ясна. Как уже говорилось, Гёте считал основными два цвета — желтый и синий. Оранжевый, киноварно-красный вместе с желтым образуют активную группу цветов. В них выражены жизнь, стремление. В частности, чисто желтый включает в себе природу света, светлого, он вызывает радостное, бодрое чувство. Желтый цвет — теплый. Вот почему и в живописи желтый применяется для выражения освещенного и живого. Если смотреть на зимний пейзаж сквозь желтое стекло, легко заметить эмоциональный эффект желтого цвета: «Глаз радуется, сердце расширяется, настроение просветляется; кажется, что повеяло теплом»⁶. И это верно. Вспомним «Даная» Рембрандта, ее золотистый колорит — симфонию света, тепла и жизни. Однако, говоря дальше, Гёте наивно замечает, что загрязнение желтого, соединение его с печистой, неблагородной поверхностью превращает желтый цвет в отталкивающий цвет стыда.

Оранжевый цвет образуется как уплотнение, сгущение желтого. В оранжевом энергии желтого цвета растет, цвет становится более мощным, великолепным. Об оранжевом, думает Гёте, можно сказать то же, что и о желтом. Он вызывает ощущение тепла и чувство блаженства (Wonne), как цвет пламени и заходящего солнца.

Дальнейшее движение цвета приводит к киноварно-красному. Приятное радостное чувство, которое еще доставляет нам оранжевый цвет, переходит в чувство «невыносимого насилия». Активная сторона цвета достигает здесь наивысшей

энергии. «И не удивительно, — замечает Гёте, — что красный цвет особенно нравится энергичным, здоровым, грубым людям. Ему радуются даже народы и дети»⁷.

Однако вслед за этим наивным проявлением «просвещенного высокомерия» мы находим очень меткие замечания. Если упорно смотреть на чистое киноварно-красное пятно, оно кажется «произывающим» глаз, назойливым, «невыносимым»⁸.

Обратите внимание на броскость красного цвета среди нейтральных красок — в этом его образная сила (пример: тяжелое красное в «Возвращении блудного сына» Рембрандта).

Пассивную группу цветов составляют в цветовой системе Гёте синий, лиловый, фиолетовый. Они вызывают нежное, но беспокойное и тоскливое чувство. Синее, в частности, сродни темноте, тени. Синий цвет — это соединение возбуждения и покоя. Синее небо и синие горы кажутся уходящими от нас, манящими к себе. Синий цвет не наступает на нас, как оранжевый или красный. С синим связано также ощущение холода. Через синее стекло пейзаж «выглядит в печальном свете». Лиловое и особенно фиолетовое усиливают беспокойство, они активнее синего, хотя также не вызывают ощущения жизни. Чистый (насыщенный) фиолетовый цвет не только беспокоит, он «невыносим». Как переплетаются у Гёте наблюдения с метафизической схемой! Ведь фиолетовое, как крайнее уплотнение синего, должно быть аналогично красному — крайнему уплотнению желтого, поэтому, как и красное, оно «невыносимо». Вспомним в связи с этим беспокойные симфонии лиловых, синих и фиолетовых в «Сирени» Врубеля и вариантах «Демона». В них действительно есть чувство смятения, тоски, они втягивают в свою сумеречную гармонию. Но в них нет ничего «невыносимого». Напротив, в них *захватывающее* эмоциональное напряжение.

Схематизм рассуждений Гёте об эмоциональном действии цвета находит яркое выражение в трактовке пурпурного цвета. (Чистый пурпур, по Гёте, — цвет кармина.) Пурпур, соединяя активную и пассивную части цветового круга в их высшем напряжении, содержит в себе все остальные цвета. Действие этого цвета так же единственно в своем роде, как и его природа. Он выражает серьезность и достоинство, а в разбелке, как розовый цвет, — привлекательность, прелесть. В пурпурные цвета одеваются и «достоинство старости» и «привлекательность юности». Через пурпурное стекло мы видим пейзаж в «ужасающем свете», «так должны выглядеть земля и небо в день Страшного суда»⁹.

Пурпурному цвету противоположен зеленый, который следует, по Гёте, рассматривать как соединение желтого и синего на первой ступени их движения, в то время как их соединение в конце движения (то есть соединение красного и фиолетового) дает пурпурный. Наш глаз находит в зеленом цвете действительное успокоение.

Таковы наблюдения Гёте над эмоциональным действием отдельного цвета. Впрочем, они имеют значение не столько для отдельного цветового пятна, сколько для общего цветового тона картины. Недаром Гёте часто упоминает эффекты, возникающие при просмотре через цветные стекла.

Рассуждения Гёте об эмоциональном действии цветовых сопоставлений более схематичны и субъективны. Он различает характерные (контрастные) и бесхарактерные сопоставления цветов. Первый контраст — контраст синего и желтого. Гёте называет его бедным и обиденным. И это, конечно, дань метафизике цвета. Вспомним глубокое по эмоциональной силе сопоставление золотисто-желтого и синего в «Троице» Рублева. Разве его можно назвать обиденным (*gemein*)? Напротив, почему-то контраст желтого и пурпурного Гёте считает «великолепным», оранжевого и фиолетового — «возвышенным»¹⁰. Так надуманная теория затемняет в сознании даже самого тонкого наблюдателя жизнь цвета в искусстве.

Гёте различает мощный, нежный и блестящий колорит. Первый создается преобладанием активных цветов (желтого, оранжевого, пурпурного), второй — преобладанием пассивных цветов (синего, фиолетового), наконец, блестящий колорит — соединением и равновесием всех цветов цветового круга. Это также дань теории, рецептура. В самом деле, в схеме Гёте нет места для трагического контраста красного и синего, игравшего такую важную роль в живописи¹¹.

Сопоставление с черным цветом увеличивает, по Гёте, силу активных красок и уменьшает силу пассивных. Так, синее ослабевает в сопоставлении с черным. Но с какой силой синее звучит рядом с черным в «Мадонне Литта» Леонардо! Сопоставление с белым создает противоположные эффекты. Белое ослабляет силу желтого и красного¹². И это дань метафизике цвета, связывающей активные краски со светом, пассивные с темпотой.

Поучительны наблюдения Гёте, поучительны и его ошибки. Много в учении Гёте о «чувственно-нравственном действии цвета» субъективно, метафизично и даже наивно. Краткое изложение здесь этой части его учения преследует цель заинтересовать художника и зрителя вопросом, важность которого несомненна.

К сожалению, в психологии зрительного восприятия не сделано по этому вопросу почти ничего, если не считать скудных данных об успокаивающей роли зеленого и синего окружения, возбуждающей — желтого и красного и угнетающей — темно-фиолетового¹³.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Если пятна цвета на плоскости кажутся выступающими и отступающими, плотными, вещественными и пронизаемыми, тяжелыми и легкими, несущими свет и тень, то нельзя ли попытаться создать неизобразительные узоры пятен цвета, в которых была бы не только декоративная сила, но и познавательная глубина? Именно так ставят вопрос представители современной западной нефигуративной (абстрактной) живописи. Если краски и их сочетания не просто оптические явления, а несущие смысл «слова» живописного языка, то нельзя ли рассказать о мире этими словами, не изображая предметов? Абстракционисты стремятся даже доказать, что только так можно выразить в живописи сущность вещей.

В этой книге нет необходимости опровергать философские концепции, отрывающие сущность от явления и отдающие предпочтение бергсоновской интуиции перед рациональным знанием, подсознательному синтезу перед логикой. Обращает на себя внимание другая сторона вопроса. Абстракционист наивно предполагает, что богатство цвета и его качества становится тем меньше, чем конкретнее изображение, что в изобразительной живописи цвет перестает быть говорящим цветом, теряет магическую силу выражать сущность вещей.

Это надо было бы основательно доказать, тем более что шедевры изобразительной живописи так ясно свидетельствуют об обратном. Защитники абстракционизма не берутся говорить о цвете у Тициана или Рембрандта, предпочитая хулить в качестве образцов реалистической живописи наивные описи натуралистов.

Претензия абстракционистов выражать скрытую сущность вещей скрывает бессилие создать на картине почву для *полноты* жизненных ассоциаций, для всего того многообразного, значительного, что мы познаем посредством цвета.

Последователям абстракционизма следовало бы, изучая фигуративную живопись и процесс изображения, уяснить два факта.

Первый фундаментальный факт заключается в том, что качества цвета выступают богаче и яснее, когда цвет сталкивается с изображением предмета. Пламенеющий красный цвет как цвет заката — это одно качество и один смысл, пламенеющий красный как цвет плаща в иконе Архангельского собора «Архангел Михаил» — это совсем другое качество и другой смысл, это цветовая метафора.

Голубой цвет как цвет неба заключает в себе одни ассоциации, тот же голубой цвет как цвет туники ангела в «Троице» Рублева — это другой цвет, другие ассоциации. Просто голубое пятно и есть просто пятно, оно иногда вызывает какие-то смутные ассоциации, иногда нет. Пространство и предметы можно назвать каркасом для красок, своего рода «синтаксисом» для «слов» цветового языка. Краски беспредметной живописи, не связанные изображением, косноязычны. Они если и говорят что-то, то только благодаря тому, что смутно напоминают предметы и предметную среду.

Второй фундаментальный факт заключается в том, что отсутствие полноценной изобразительной базы делает восприятие несобственных качеств цвета неустойчивым.

Абстрактная (нефигуративная) живопись, уничтожая на холсте предметы, не может вовсе исключить контраст «фигуры и фона», игру пространственного и чисто плоскостного цвета. Но впечатление, которое таким образом создается, крайне хрупко и неопределенно, подвержено типичным колебаниям.

Недаром явление фигуры и фона относят в психологии к так называемым двойственным изображениям. То одно мы видим как фигуру, другое как фон, то наоборот.

Неизобразительное сопоставление двух цветов только в немногих случаях вызывает ясное впечатление выступления одного цвета и отхода назад другого. Напротив, чем шире и яснее изобразительная основа, тем определеннее может

быть поставлен вопрос о пространственном положении цвета. Здесь не только художник, но и зритель без труда скажет, лежит ли данный цвет на данном плане картины или он лезет вперед, хотя предмет, к которому он относится, находится вдали.

Система изобразительных средств делает связь цвета и пространства точной, однозначной. Ассоциации цвета и пространства, возникающие при разглядывании пятен свободного цвета, крайне хрупки и субъективны.

Даже абстрактная линия на белом поле листа может читаться как предмет и создает вокруг себя пространство. Но пространственное положение такой линии неопределенно. То левый конец ее кажется лежащим ближе, то правый (имеется в виду отрезок наклонной прямой). Впечатление от положения линии изменчиво, крайне субъективно. Восприятие питается здесь лишь обрывками изобразительного опыта¹⁴.

Так и цвет. Пятна свободного цвета несут лишь рудименты большого изобразительного и эмоционального опыта. Сметение этих рудиментов создает хрупкую и неопределенно сметенную ткань — повод для субъективных и изменчивых впечатлений.

Если абстракционист и постигает сущность вещей, то на своих холстах он делает все, чтобы скрыть свою тайну от зрителя.

Восприятие пятен свободного цвета всегда неустойчиво. Эта неустойчивость — капитальный психологический факт. Только реализация на картине прочной системы изобразительных средств создает убедительную тяжесть, убедительное выступание, убедительную связь цвета с плотной поверхностью предмета, убедительную игру света и тени, свечение предмета, свечение среды, ясную эмоциональную настроенность.

Абстракционисты много говорят о музыкальности цвета, пытаются тем самым провести аналогию между эмоциональным действием неизобразительной музыкальной ткани и цветовой ткани живописи. Это важный вопрос.

Вопрос о синтезе звука и цвета, музыки и живописи был одним из боевых вопросов художественной жизни предреволюционной России. В декларациях и спорах это был чаще всего вопрос о совместном действии и внешнем синтезе. Техническая возможность смены световых сочетаний, их непрерывного движения во времени увлекала музыкантов, видевших в движении пятен света подобие звуковой ткани музыкального произведения. О грандиозном синтезе искусств мечтал Скрябин. Но, если вдуматься глубже, не внешний синтез звука и цвета составлял интересную черту художественного движения этого времени, а перевод явлений одного искусства на язык другого, поиск их внутренней близости. «Поэма экстаза» и особенно «Прометей» Скрябина¹⁵ сами, без световых эффектов, вызывают посредством общего эмоционального звена ощущение жизни красок и света.

Постижение стихии цвета и света в самой музыке есть нечто более глубокое и типичное для этого времени, чем декларации о сопровождении музыки светом.

В русской живописи начала XX века столь же очевидно стремление к музыкальности. У Врубеля цвет музыкален прежде всего, предметная сторона не затемняет движения цвета. Музыкальны по-своему произведения К. Коровина 10-х и 20-х годов. В высшей степени музыкальна живопись Сапунова, Борисова-Мусатова и других интереснейших колористов того времени. В противоположность «оптическому» совершенству импрессионизма в русской живописи начала века возникла именно идея музыкальности и повышенной эмоциональности цвета.

В. Кандинский довел идею музыкальности цвета до абсурдной односторонности. По выражению одного английского искусствоведа, «Кандинский был захвачен психической (Кандинский говорил о духовном содержании красок. — *И. В.*) аналогией между цветом и музыкой». Он искал «поющую вибрацию высоких звуков желтого, резонанс глубокого синего, жестких контрастов красного с воздушно-фиолетовым и неподвижным зеленым, контрастов мелодии, ритма и контрапункта»¹⁶.

Но идея внутренней близости между цветом и музыкой привела Кандинского к отрыву цвета от его естественной почвы в живописи: изображения. Главный тезис Кандинского — эмансипация живописного выражения от связанности изображением. По его убеждению, цвет и форма имеют внутреннее значение, независимо от изобразительных ассоциаций и сходства с предметами и явлениями действительности.

Увлечение полной аналогией между цветом и музыкальным звуком затемнило для Кандинского ценное зерно этой аналогии. Он должен был бы доказать, что эмоциональное действие цвета, цветового движения, цветовых ритмов и пр. затемняется изобразительностью, что одно мешает другому, что эмансипация от изображения необходима.

Но дело обстоит как раз наоборот. Именно изобразительность создает музыку цвета. Музыкальный звук — это содержательный звук, и цвет становится тем музыкальнее, чем он содержательнее.

Подчеркнем еще раз, цветовой аккорд и мелодичность линии в «Троице» Рублева не лишаются силы оттого, что в линии и краски замкнуто изображение трех странников и посредством цвета, форм и линий рассказана библейская легенда. Напротив, эмоциональное звучание цвета становится яснее и обогащается благодаря тому, что соединяется с изображением.

Сияющий голубой цвет, как цвет неба, несет едва заметный эмоциональный отголосок, — это цвет, подобный слову-определению, взятому в прямом значении (голубое небо); тот же цвет в одеждах ангелов приобретает новое, эмоционально несравненно более напряженное звучание, подобное эмоциональному звучанию поэтического сравнения (в одеждах голубых, как небо).

Сравнительно монохромный поток цвета с проблесками глубоких красных и глухих охристых тонов в «Себастьяно» Тициана был бы на абстрактном холсте просто скучной массой цвета, немного мрачноватой, а в картине, определяя выступающее из полумрака тело, запрокинутую голову страдающего человека, рисуя небо, костер, краски звучат как трагедия человека, краски выражают трагедию. Это и есть подлинная музыка цвета.

В художественном образе столкновение двух его слоев всегда порождает новые смыслы и новые — более сложные и сильные — чувства. Кандинский не понял того, что эмоциональное действие цвета обогащалось в изобразительной практике, а восприимчивость к эмоциональности цвета воспитывалась живописью. Уничтожение изобразительности, если оно вообще возможно (ведь отголоски изобразительных качеств остаются и в пятнах свободного цвета), делает эмоциональные качества цвета тривиальными или неопределенными.

Таким образом, полная аналогия между музыкальным звуком и цветом в живописи ошибочна. Уничтожение изобразительности уничтожает в цвете художественную содержательность — аналог музыкальности звука. Полная аналогия между живописью и музыкой приводит к игнорированию особенностей живописи и ограничению ее выразительных возможностей. Хорошо писал по этому поводу Гёте: «Цвет и музыкальный тон совершенно не сравнимы между собой; но оба они могут быть сведены к более общей формуле и выведены из этой формулы, каждый по-своему. Как две реки, берущие начало на *одной* горе, затем бегут в противоположные края, так что на всем их пути не найдется ни одного места, где они были бы похожи, так непохожи музыкальный тон и цвет»¹⁷.

С теоретической точки зрения важнее было бы сравнить музыкальность цвета в живописи с музыкальностью звука в поэзии. Когда мы слышим в стансах Пушкина звуки первых стихов:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,

пас окутывает атмосфера раздумья, серьезности, печали. Она создается и звуками слов, музыкальной стороной стиха, ритмами, синтаксисом (инверсия «улиц шумных») и т. п.¹⁸. Но что было бы, если бы аналогичные звуки и ритмы не были внешней формой понятных слов? Вместо ясной атмосферы раздумья осталась бы неопределенная, ничего не говорящая звуковая ткань. Отголоски смысла и чувств звучали бы в ней только потому, что звуковые элементы все же напоминали бы слова, синтаксис, сохраняли бы корни слов и подобие грамматических форм русского языка.

В предреволюционной России была сделана попытка отделить и музыку слов от смысла. Но у Велемира Хлебникова не нашлось столько последователей, как у Кандинского. Слово сильнее сопротивлялось обедняющей операции, чем менее важное для жизни изображение.

Неизобразительная группа пятен цвета, так же как словесная заумь, сохраняет какие-то смутные связи с нашими чувствами. Подобно красоте, эмоциональные отголоски присущи и абстрактной игре цвета. Но мы убеждены, что в абстрактной картине они основаны на аналогиях с изображениями, ибо даже беспорядочные («статистические») группы пятен обязательно собираются для нашего зрения в формы, обнаруживающие отдельные изобразительные качества, — кажутся предметами, массами света, потоками струящейся воды, брызгами или кусками скал.

Почему действуют на нас и беспредметные узоры пятен, в чем конкретно причина выразительности данного узора, мы не знаем. Причина лежит, вообще говоря, в глубинах нашего опыта, в нашей памяти. Мы знаем, что связи, обеспечивающие восприятие в картине несобственных качеств цвета, вырабатывались и видоизменялись в общем и эстетическом, в частности изобразительном, опыте. Однако мы знаем и то, что чем яснее образ, тем тверже почва для обогащенного восприятия цвета, тем богаче это восприятие. Абстрактная линия, положенная на плоскость листа, читается художником как предмет или граница предмета. Она создает вокруг себя пространство, а внутри объем. Но, во-первых, так видят не все, во-вторых, пространственность (пространственная жизнь) абстрактной линии и для художника настолько неопределенна, подвержена типичным колебаниям, что художник тотчас же стремится ее уточнить или дополнить.

Так и цвет. Абстрактное цветовое пятно несет лишь смутные отголоски большого эстетического и предметного опыта. Слетение, созвучие этих отголосков создает крайне хрупкую и неопределенно построенную ткань — повод для чисто субъективных и изменчивых впечатлений, повод для неопределенных чувств. Связь абстракционизма с иррационализмом и аналогия абстрактного искусства с бредом гораздо глубже, чем можно было бы думать. Абстракционизм — это отказ от всего того значительного и жизненного, что мы познаем посредством цвета.

Однако наивный натуралист, полагающий, что цель живописи — подробное изображение предметов посредством «натуральных» красок, вовсе не видит нужды в создании на картине обогащенного, говорящего цвета. Ему полезно задуматься над тем, почему все-таки и в узоре некоторые краски светятся, хотя не изображают ни солнечного света, ни света лампы, почему одни композиции на коврах или тканях мрачны, другие меланхоличны, а третьи радостны.

Связи красок с нашими чувствами — бесспорная реальность. Можно говорить только о неустойчивости, вариативности и бедности эмоциональных отголосков при отсутствии ясного изображения. Но важно говорить также и о задаче воспитания чувствительности к эмоциональным качествам цвета. «Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла».

В последующих главах книги будет отдельно поставлен вопрос о принципе единства выразительности и изобразительности в реалистической живописи. Изобразительная ясность цветового решения составляет одно из условий выразительной силы цвета.

Изображение не есть повторение предмета. В живописи изображение — есть перевод живого, объемного, движущегося, изменяющегося цвета на язык неподвижных пятен и линий, значит, строго говоря, на язык плоских пятен и двухмерных линий. А всякий перевод есть истолкование.

Каждый способ (тип) живописного истолкования предполагает и свой цветовой язык. Изображение объемов потребовало других способов использования и объединения красок, чем чисто силуэтная и условно объемная живопись. Изображение световоздушной и предметной среды породило свой тип цветовой гармонии, который его сторонники называли колоритом. Плеиэр открыл новые цветовые возможности живописи.

И каждый тип цветового решения порождал как выразительные по цвету, эмоциональные, музыкальные, глубокие произведения, так и холодные, ремесленные, немusикальные, пустые.

Что касается специально цвета, то при любом типе решения о подлинной гармонии всегда говорит богатство взаимных влияний цвета и богатство ассоциированных с ним качеств.

Влияние друг на друга пятен, лежащих на одной плоскости, существует всегда. Но влияние это в большинстве случаев элементарно. На картине, объединенной колоритом в широком понимании этого слова, сумма пятен превращается в сложную ткань, где налицо объединение изобразительными связями, эмоциональными связями и элементарными связями в чисто цветоведческом смысле. Последние выступают лишь как почва для более глубокого объединения. Интересно было бы выяснить экспериментально, насколько сильно меняются элементарные, собственные качества отдельных пятен цвета в крепко построенном колорите.

В цветовой гармонии косвенно участвуют и пространственная композиция, и построение объемов, и самый внешний — самый индивидуальный слой живописных средств — почерк художника, почерк в узком смысле этого слова: мастерство руки.

Даже и в однослойной живописи удары кисти или мастихина, нежные касания и плотные мазки имеют прямое отношение и к построению пространства, и к характеристике формы, и к цвету, и, пожалуй, яснее всего — к чувствам художника.

Однако этот вопрос выходит за пределы нашей темы и может быть затронут лишь попутно.

■ ■

IV

КОЛОРИТ, ОСНОВАННЫЙ НА СОЧЕТАНИИ ПЯТЕН ЛОКАЛЬНОГО ЦВЕТА

Цвет в природе и цвет на картине — одно и то же природное явление. Но есть глубокая разница между отношением художника к цвету в природе и его отношением к цвету на картине. Цвет в природе — явление изображаемой художником действительности. Цвет на картине — это художественное средство, элемент «языка» живописи. Разовьем аналогию с языком, чтобы выделить общее между языком и средствами живописи. Действительность, передаваемая в хорошем рассказе, бесконечно богата, а слов в нем немного; немного и оттенков слов, связанных

с грамматическими или синтаксическими формами. Известно, какую полноту действительности передает немногословный художественный рассказ. Полноту действительности передает выбор слов, отбор фраз, их последовательность, развитие. В художественном рассказе нет пустых слов, невыразительных оборотов — все полноценно.

Не так много и красок, которыми пользуется художник в отдельной картине. Он не в силах и не обязан повторить разнообразие красок все разнообразие цветовой игры, наличной в данной картине природы.

Столь же закономерна, как аналогия с языком, и аналогия художественных средств живописи со звуками музыки. Звуковые явления действительности так же бесконечно более разнообразны, чем музыкальные тоны и инструментальные краски, составляющие запас звуков европейской или восточной музыки. Из числа всех звуков природы выделились только некоторые, составляющие «язык» музыки, — музыкальные звуки.

Цвет в картине — это то же, что в своей области музыкальный звук. Для того чтобы быть выбранным, он нуждается в художественном глазе, так же как и музыкальный звук нуждается в музыкальном слухе. И то и другое — продукт воспитания человека в процессе художественной деятельности и художественного восприятия, результат слушания музыки, смотрения картин и, следовательно, также результат музыкальных или живописных традиций.

Важнейший вопрос теории колорита, который здесь поставлен, находит в нашей практике различные названия. Все они выражали, однако, один принцип, принцип выделения цвета как средства искусства, цвета особого, выразительного, специально присущего живописи, в отличие от цвета вообще, в отличие от цвета как природного явления.

Чаще всего художники противопоставляют в этом смысле краску и цвет, говорят о преодолении краски, о переводе ее в цвет. Вдумаемся в это противопоставление. Разумеется, любая краска в любом соседстве и при любом способе наложения имеет с физической точки зрения вполне определенный цвет. Ее цвет может быть однозначно определен тремя параметрами как точка цветового тела.

Цвет любой краски и в любом соседстве мы видим в соответствии с законами восприятия цвета, всякая краска, образно говоря, звучит по-своему. А вот для живописи не всякая краска, положенная на холст, превратилась в цвет, не всякая краска «звучит». Для того чтобы краска стала на холсте «цветом», существенно и соседство с другими красками, и величина пятна, и его положение, и характер красочного слоя, и образное единство.

Для художников, способных предвидеть результат применения краски, сами краски имеют звучность. Звучные краски всегда составляли заботу старых живописцев. Мы часто забываем об этой заботе. Часто краски, положенные на палитру, нас не волнуют, не радуют, не кажутся «почти готовыми словами». Борьба с «сырой краской» — первейшая задача живописца. Чуткий глаз колориста всегда увидит, где краска не перешла еще в цвет, не сделалась в своей области тем

же, чем делается звук, становясь музыкальным звуком, взятым из определенного музыкального строя.

Когда же краска перестает быть голой краской и становится цветом? Можно ли формулировать общие условия для такого перехода? Художественная практика подсказывает три таких условия.

Первое условие: краска становится цветом, то есть элементом языка картины, если она органически входит в общий цветовой строй (колорит) картины. Краска всегда будет голой, сырой краской, если она не находится в таком строе или выпадает из общего цветового строя картины. Наконец, краска останется сырой краской, если она перенесена в чужеродный ей строй. Это важнейший принцип формы и образного строя — принцип *единства*.

Второе условие: краска становится цветом, только если она достаточно звучна по отношению к соседнему цвету. Иначе она создает грязное (сравните — «не музыкальное») отношение, «невнятный лепет», а не ясные слова. Конечно, разный цветовой строй требует и разных цветовых различий, разной степени «ясности» цвета. Цвет звучит только в строе. В одном строе чрезмерная броскость отдельного цвета ведет к тому, что цвет кажется чересчур «открытым», создает впечатление сырой краски. В другом строе неоправданная малость различия может создать эффект превращения цвета «в грязь» и, следовательно, то же впечатление непреодоленной краски.

Третье условие: краска, вошедшая в цветовой строй картины, всегда несет в себе ясную или скрытую (в декоративной живописи) изобразительную и выразительную функции.

Цветовой строй нельзя постигнуть, оторвав его от общих художественных задач. Никогда нельзя забывать, что язык живописи создавался как язык изображения. Цвет же в зависимости от того, что и как он изображает, принимает множество новых качеств. В цветовой строй входят и в нем гармонируются не абстрактно взятые цвета — точки цветового тела, — а «слова» живописного языка.

К сожалению, теория живописи не обладает пока (подобно музыке) разработанной теорией цветового строя. Но возникновение и развитие различных типов цветового строя на протяжении истории живописи достаточно очевидны.

Понятно, что это развитие мы понимаем как следствие и составную часть общего художественного и в конечном итоге общественного развития. Изменение колористического строя, обогащение его новыми цветовыми качествами было следствием постановки новых художественных и изобразительных задач.

Это исследование не задумано, однако, как история живописи. Оно не претендует и на исчерпывающую систематику цветового строя. Здесь подвергаются анализу только наиболее важные изменения цветового строя картины в европейской станковой живописи. Читатель увидит, как по-новому ставилась всякий раз проблема цвета, какие новые понятия следует ввести в общее учение о цвете, какие новые качества приобретает цвет как факт истории искусства.

Хотя настоящая работа говорит о колорите в станковой живописи, появившемся в Европе только в эпоху Возрождения, для дальнейшего изложения выгодно было бы рассмотреть в качестве отправного пункта колористический строй иконы. Это дает возможность оценить всю глубину перелома в истории художественного мышления Европы, который принесло с собой Возрождение.

На основе византийских традиций христианское средневековье создало особый вид живописи, близкий к станковой, — по размерам, тонкости обработки красочного слоя, расчету на рассмотрение с близкого расстояния, по факту некоторой обособленности от архитектуры — икону.

Стилистическая связь иконы с мозаикой и фреской не мешает рассматривать икону как аналог станковой живописи.

Общезвестно, что европейская станковая живопись XX века испытала сильное влияние образного строя иконы, только что открытой тогда для знатока и зрителя после расчисток и преодоления тупости церковных администраторов.

Наибольшей ясности и выразительной силы образный строй иконы достиг в русском искусстве XIV—XV веков. Вероятно, особую выразительную силу образного строя русской иконы надо объяснить тем, что русская художественная культура была демократичнее византийской и византийские церковные каноны преодолел в ней народный гений.

Иконы иконописной и новгородской школ, иконы Андрея Рублева, Дионисия, иконы их предшественника, сумевшего стать созвучным русскому народному гению, Феофана Грека — это мировые шедевры, с нашей точки зрения, более ясные и органичные, чем многие шедевры художников западного средневековья.

Русская икона XIV и XV веков поражает нас своей одухотворенностью, она поражает и своим цветом, его безусловной гармонией и эмоциональной глубиной.

Стоит только сопоставить икону с любой станковой картиной европейского Возрождения или с картиной, язык которой покоится в конечном итоге на главных достижениях Возрождения, как факт своеобразия цветового строя иконы станет непосредственно очевидным.

Современный художник-реалист, впитавший в себя культуру видения, заложенную художниками итальянского Возрождения, всегда рассматривает картину как изображение глубины, среды, в которую погружены предметы. Задачу изображения всегда составляют у него не действие и не люди сами по себе, не предметы сами по себе, а кусок действительности: пространство, среда и действующие в них люди, находящиеся в них предметы. Картина художника, глаз которого воспитан на традициях Возрождения, несет в себе и световую среду. Источник света чаще всего отсутствует на картине, но мы всегда видим его действие на предметы. Это он (солнце, луна, светильник), бросая свет, вызывает игру красок на изображенных предметах.

Источник света находится чаще всего вне границ картинного поля, но он все же там — в изображаемой действительности.

Пространство, предметная среда, цвет, как было сказано в I главе, меняют цвета предметов. Предметный цвет в реалистической картине нигде не выступает открыто, он всегда прикрыт воздушным слоем, моделирующей или падающей тенью, игрой рефлексов, он всегда — сложная система оттенков.

Формулируя, можно сказать так: в живописи, идущей по магистральной дороге, проложенной Возрождением, цвет предмета изображается системой пятен. Между цветовой игрой на поверхности холста и цветом предмета заложено противоречие. Художник преодолевает его, создавая отношениями (системой пятен) дополнительные качества — свет и тень, общую освещенность, рельеф, глубину, рефлекс, — вообще создает предметы в среде, иногда действительной, иногда вымышленной, иногда почти иллюзорной, иногда почти условной.

Наш глаз воспитан на такого рода изображениях. В сущности, еще неокрашенную плоскость холста художник уже склонен видеть как среду, в которую погружены подлежащие изображению предметы.

Другое дело образный строй иконы. В иконе изображены только фигуры людей, ангелов, чудовищ и т. п. и вещи. В ней нет глубины пространства в современном ее понимании. Фигуры и вещи не окутаны воздухом. Относительное удаление фигур и вещей мы видим только по тому факту, что одни фигуры закрывают другие или расположены ниже на доске да по скудным признакам перспективы. Насколько дальше в глубину одна фигура относительно другой — неясно. В иконе нет глубоких пространственных зон.

Сравните, например, как трактован дом Авраама в «Троице» Рублева (Третьяковская галерея) и как пространственно ясно определен замок на фреске Мазаччо «Святой Петр делит имущество общины» (Флоренция, капелла Бранкаччи).

Иконописцу часто навязывают стремление подчеркнуть плоскость доски. Это едва ли верно. Художник всегда чувствует противоречие между пространством и плоскостью. Пространство картины нельзя построить, не построив пятна на плоскости. «Плоскостность» иконы есть следствие изобразительного мышления иконописца, в задачу которого не входит определение глубоких пространственных зон. Законом пространственного построения иконы часто считали так называемую обратную перспективу. И это, по нашему мнению, неверно. Нет вообще никакой ясной системы «обратной» перспективы. Иконописец не искал законов ни прямой линейной, ни обратной перспективы¹. Линейные границы предметов он подчинял, с одной стороны, легенде, рассказу, с другой стороны — выразительному узору цветowych пятен, вызывая этим эмоциональный эффект или подчеркивая символическое (метафорическое) значение изображаемого.

Так, например, перспектива подножия и перспектива дома Авраама в «Троице» Рублева объединяют эти формы в общий круг — характерный композиционный (орнаментальный и символический) мотив этой иконы.

Кроме того, обратная перспектива может сочетаться с очень сильным пространственным эффектом, как это показывают, например, многие фрески итальянского проторенессанса².

Подобно линейной перспективе отсутствует в иконе и цветовая. М. В. Алпатов обратил внимание на своеобразное пространственное впечатление, которое вызывает правая рука среднего ангела в рублевской «Троице». Темно-вишневый цвет рукава хитона этого ангела так выделяется, что рука кажется лежащей ближе, чем фигуры двух других ангелов, туники которых выдержаны в бледно-фиолетовом и бледно-зеленом цветах, хотя по смыслу расположения эти ангелы находятся ближе к зрителю. Вернее всего, однако, таково лишь наше впечатление от иконы Рублева. Наш глаз привык по-своему видеть пространственные качества цвета, чувствовать цветовую перспективу. Пространственные качества цвета (выступление и отступление) не присущи ему самому³, это ассоциированные с ним качества, их восприятие воспитано искусством. Это мы видим из двух цветов на плоскости один цвет выступающим вперед, другой уходящим назад. Видел ли так Рублев?

Если фигуры и предметы не окутаны в иконе воздушной средой, то и моделировка объемов носит совсем иной характер, чем в современной реалистической картине. Моделировка в иконе там, где она вообще есть, строится путем легких высветлений (данных нередко штрихами) и затемнений. Контуры фигур не растворяются в пространстве, а выделяются как самостоятельные и особо выразительные элементы живописного языка (сравните контуры ступней у ангелов «Троицы» Рублева). Линейной конструкции изображения принадлежит, следовательно, важная роль.

Высветления расположены часто без учета единого источника света. Формы производят впечатление освещенных каждая своим источником света, находящимся впереди доски. Там, где лепка более или менее выражена, а часто она совсем не выражена, фигуры производят впечатление очень низких цветных барельефов. В частности, лики, руки, ступни производят впечатление находящихся на доске, а не в изображенном пространстве.

В основе колористического строя иконы лежит локальный цвет. В противоположность современной трактовке цвета, распадающегося на оттенки (рефлексы, цветные тени, цветные света), цвет каждого предмета в иконе дан отдельным целым пятном, кое-где перекрытым пробелами и затемнениями. Каждая часть одежды, каждый предмет, лики, волосы характеризованы своим цветом. Так, все лики, руки, ступни даны, как правило, одним более или менее светлым (в зависимости от традиции) охристым цветом.

Между отдельными пятнами локального цвета мы не видим на иконе ни непрерывных, ни дробных переходов. Соседние локальные цвета всегда образуют большие цветовые интервалы. В пределах локального пятна моделирующие пробелы (или золотые оживки) создают также значительные светлотные интервалы.

Несмотря на глубину и прозрачность красочного слоя в цветовых пятнах иконы, мы не видим и характерного для части современной живописи цветового мерцания. Там, где, рассматривая икону, мы замечаем это мерцание, сказывается

воспитание нашего глаза, опирающегося в своем пространственном анализе на разорванность слоя — результат расчисток иконы. Мы видим в этом мерцании *свою* красоту, это привнесенная нами красота, не присущая колористическому строю иконы как таковому.

Очень характерно для колористического строя иконы понимание белого цвета. Белый цвет, как известно, легче всего принимает цвет освещения, цвет тени, рефлексы, влияние воздушной перспективы⁴. Поэтому в современной реалистической живописи белый цвет всегда прикрыт цветовым оттенком и, как следствие, теряет в светлоте. Сила освещенных белых достигается теперь не белилами, а оттенками. Поэтому так трудно писать белые предметы. Чистые белила в современной реалистической картине — всегда краска, никогда — цвет, они категорически выпадают из ее цветового строя.

Обратное в иконе: чистое белое, открытое белое в иконе по своему значению в цветовом строе — такой же цвет, как и любой хроматический цвет. Белила на иконе прокрашены по левкасу и достигают исключительной силы. Пятна чистых белил по белому левкасу мы видим и в «Троице» Рублева (центральное пятно: стол, на котором стоит золотая жертвенная чаша). Легкая желтизна белых пятен иконы — результат пожелтения теплых по тону свинцовых белил и теплоты тона левкаса.

В ряде икон мы встречаем и чисто черный цвет. Все это — закономерные элементы колористического строя иконы. И только серые, мало определенные серые, нюансированные серые, переходные цвета, созданные средой, состоянием, пространственной непрерывностью цвета, которые мы — люди другого времени — так любим, особенно в пейзажах, никогда не звучат в иконе. Они не входят в словарь «музыкальных звуков» иконы.

Существенно важен вопрос, насколько выбор цвета был связан традицией и в чем заключалась, следовательно, собственная содержательная трактовка колорита иконописцем?

Вообще выбор цвета иконописцем по сравнению с современным использованием цвета в живописи был и более связанным и более свободным. С одной стороны, даже цвет одежд (не говоря о цвете лиц, рук) был во многих случаях предопределен канонами или традицией. Например, цвет мафория богородицы (покрывала, одеваемого на голову) был каноническим и сохранялся в пределах той или иной школы длительное время неизменным⁵ (сравните хранящуюся в Третьяковской галерее «Владимирскую» (греческих писем XI века), «Донскую» Феофана Грека (XIV век) и богородицу деисусного чина из Успенского собора во Владимире (начало XV века).

С другой стороны, однако, цвет одежд, если и был предопределен традицией, то только в самом общем смысле. Нахождение точного цвета, *этого* цвета, цветового оттенка было полностью во власти художника, в то время как у современного художника выбор цветового оттенка связан либо прямым подражанием натуре, либо поиском «типичной» окраски.

В поисках нужного звучания цвета иконописец не строил пятно как сумму оттенков и никогда не вмазывал одну краску в другую. Нужного звучания он достигал отчасти *выбором* оттенка пигмента (например, ультрамарина, имеющего разные оттенки от сероватых до сияюще-синих), главным же образом — удельным весом и расположением цветных пятен, их соседством и относительной величиной.

Он стоял перед такой цветовой задачей: дано немного традиционных красок, надо составить из них несколько ярких цветных пятен с учетом канонических требований и надо сделать выбор так, чтобы пятна зазвучали в соседстве друг с другом выразительным и единым цветовым аккордом, несмотря на большие интервалы. Эту задачу можно назвать задачей на чередование (узор) из немногих заданных, повторяющихся цветных элементов. При этом темное и светлое, красное и синее, черное и белое составляют словарь предметных цветов, независимых от света и тени и очень относительно связанных с пространством.

Главный пространственный план определяет главное действие и написан предметно. На заднем плане, написанном более легко, обозначена необходимая по легенде обстановка. Иногда в иконе есть и условный передний план, расположенный внизу иконы и написанный более мелкими и менее сильными пятнами. Это — дополнительное действие. Передним этот план можно назвать, конечно, только условно.

Мы говорим, что выразительность цветового аккорда иконы подчинена содержательным задачам. Какие это задачи, можно увидеть, подвергнув анализу отдельные образцы образного строя иконы. В качестве главного образца для конкретного анализа выбрана «Троица» Рублева.

Для сопоставления мы будем ссылаться на два других варианта «Троицы»: на «Троицу» исковской школы XIV века из московского Успенского собора и на «Троицу» новгородской школы XV века (Русский музей).

Изложенную выше характеристику цветового строя русской иконы времени ее расцвета следует считать формальной. Нам кажется, что и такая формальная характеристика необходима. Она однозначно устанавливает внешние признаки произведения искусства, связь которых с содержанием составляет последнюю и главную задачу анализа. Бедность и неточность формального анализа всегда порождали и порождают серьезный порок многих и многих словоупотреблений об искусстве, ограничивающихся пересказом сюжета и беспочвенными квалификациями, вроде «замечательно красиво», «чрезвычайно тонко характеризовано», «очень типично» и т. п.

Живую связь формы и содержания невозможно понять без анализа формы. Но нельзя понять и сущность формы, сущность образного, в том числе и колористического строя, без анализа содержания.

Цвет в живописи существует не сам для себя, а для глубокой идейно-эмоциональной правды образа. Показать сущность колористического строя иконы можно, только проникнув в связь внешнего и внутреннего, цветового языка и цветовой гармонии с содержанием. Только анализ содержания делает возможным увидеть и новые качества цвета, качества, ассоциированные с цветом, качества, на кото-

рых поконтил специфическая красота данного образного строя и его специфическая гармония.

«Троица» Андрея Рублева изображает библейский сюжет. Бог явился Аврааму в виде трех странников (трех ангелов). Авраам заколол для трапезы тельца. Обычно в иконе изображаются три ангела в симметрическом расположении за трапезой под сенью мифического мамврийского дуба вблизи дома Авраамова. Обязательными аксессуарами служат чаша для головы жертвенного тельца, посохи странников, мамврийский дуб и дом Авраама. Традиция сделала обязательным также одяние странников — хитоны и туники (плащи) — и жест благословения трапезы. Все остальное, как можно видеть, исследуя разные варианты икон ветхозаветной троицы, составляло вымысел художника или подражание уже осуществленному вымыслу.

Образный строй, в том числе и колористический строй иконы, связан, конечно, не с сюжетом самим по себе, а с толкованием сюжета, с образной мыслью художника, с идеями и чувствами, которые он вложил в сюжет. Даже небольшой кусок иконовской иконы из Успенского собора, подвергшийся расчистке, позволяет судить о ее торжественном строе. Голова ангела — величественная, царственная, ангелы этой иконы — над человеком с его земными делами. В этой иконе задумано противопоставление божества человеку. В соответствии с идеей противопоставления в иконе два действия: трапеза ангелов (главный план) и заклание слугой Авраама тельца. На этой иконе присутствуют изображенные в уменьшенном масштабе и расположенные на доске ниже ангелов, то есть, с нашей точки зрения, впереди (условный первый план), Авраам, его слуга и Сарра. Широко трактована обстановочная часть: на столе — целый натюрморт.

В рублевской «Троице» ангелы — люди, прекрасные юные странники. В них воплощено не величественное и неприступное, а человеческое и близкое. В иконе нет других персонажей, кроме странников-ангелов. На столе — только небольшая чаша с головой тельца. Перед нами скорее символическая трапеза, чем результат какой-то человеческой заботы. Даже мамврийский дуб и дом Авраама служат лишь орнаментальным завершением заднего плана (то есть верха иконы). Весь ее смысл сосредоточен в одном действии — тихой беседе трех странников.

Две иконы — два толкования одной и той же легенды, два резко различных варианта колористического решения.

Основа рублевской «Троицы» — глубокое раздумье во время беседы: не трапеза, а размышление. Печальное, но ясное раздумье выражено и в склоненных головах («так надо!») и в опущенных деснидах, утративших традиционный жест благословения.

Благословляет только средний ангел. Рукав благословляющей руки выделен темным цветом. Но и эта рука опущена, и в ней выражена покорность искупающей жертвы (по религиозной традиции средний ангел изображает человека (Христа), который должен будет принести себя в жертву для спасения человечества). Именно этот глубоко гуманный мотив жертвы жизнью ради счастья людей выражен всем образным строем иконы.

Цветовое решение иконы представляет собой одно из главных средств толкования ее сюжета. Поскольку выбор цвета не связан здесь прямым подражанием природе (обратим внимание хотя бы на лики ангелов и сравним их с цветовой характеристикой лиц у любого художника Возрождения), однородные цветовые пятна, ритм линий, ограничивающих пятна, «узор» пятен прямо определяют здесь общий эмоциональный тон, дают общий ключ к пониманию идеи.

Колорит рублевской «Троицы» — прежде всего очень светлый и звонкий. Единственное темное (вишневого цвета) пятно выделяет рукав хитона правой (благословляющей) руки среднего ангела — главный жест композиции. Десница дана на фоне белого стола, самого светлого пятна иконы. Таким образом, светлотный контраст выделяет композиционный центр иконы. Центр композиции подчеркнут и темной зеленью мамврийского дуба, увенчивающей среднего ангела.

Но не вишневый цвет хитона среднего ангела запоминается в иконе, его действие больше акцентирующее, чем непосредственно эмоциональное. Общая настроенность иконы определяется тем целостным цветовым впечатлением, которое прочно сохраняет наша память. Вспоминаем «Троицу» Рублева, мы вспоминаем *синее-голубое*. Колорит ее определяется синие-голубыми пятнами, необычайно чистыми по цвету, — прежде всего это синяя туника (плащ) среднего ангела, затем рукав хитона левого ангела и небольшие, не закрытые туниками пятна хитонов левого и правого ангела.

По своей колористической характеристике синие-голубой цвет — наиболее насыщенный (а именно — светло-насыщенный)⁶ цвет в этой иконе. Во всех трех пятнах это один и тот же цвет. *Это цветовая доминанта.*

Такую же роль цветовой доминанты играет в новгородской «Троице» XV века и, насколько можно судить по расчищенному куску, также в исковской иконе из Успенского собора киноварно-алый.

Сине-голубой в «Троице» Рублева поддерживается контрастным по отношению к нему золотистым цветом (цветом золотистой охры, синие-голубое в русской иконе — это разновидность ляпис-лазури: естественного ультрамарина), повторяющимся в чаше, подножиях и даже крыльях. Золотистые вызывают звучность синих.

Два других взаимно контрастных цвета — бледно-зеленый и фиолетово-розовый, характеризующие туники двух крайних ангелов, листву мамврийского дуба и землю у подножия, — очень мало интенсивны. Цвета этой пары сдвинуты (считая по спектру) — розовый в сторону синих; он приобретает, особенно в местах пробелов, фиолетовый оттенок. Зеленый близок к цвету прозрачно положенной по белому зеленой земли.

Цветовой сдвиг дополнительной контрастной пары к доминанте — важный колористический прием. Он подчеркивает голубую доминанту. Зеленоватые и фиолетово-розовые воспринимаются как подчиненные цвета. Кажется, что эти цвета и положены были не так плотно. Они заметнее пострадали при расчистке, местами сливаются с мерцающим сквозь них грунтом.

Лики ангелов, руки и ступни выделены охристым цветом, сравнительно темным с точки зрения имитации природного цвета тела, цветом, характерным для икон круга Рублева. Он глуше и тяжелее всех других цветов иконы. Контрастом глухих и звонких Рублев и выделяет лики и подчеркивает общую звучность цветового строя.

Самое большое голубое пятно (туника среднего ангела) подчеркнута прямым соседством с золотисто-желтым. Здесь же реализован и наибольший цветовой интервал.

Эмоциональный тон иконы определяется контрастом сине-голубых и золотистых. В чем причина его эмоциональной наполненности? Почему он так действует? Почему запоминается? Какова здесь связь с содержанием иконы?

Цветовые пятна на иконе локальны. Каждый цвет выделяет отдельный предмет или часть предмета. Но выбор цвета не содержит здесь познания конкретных предметов, хотя мы уверены, что цветовое решение рублевской «Троицы» связано глубокими, общезначимыми, общенародными ассоциациями с русской природой. В глубоком подтексте образа звучат синее небо и спелая рожь. Зритель не отдает себе полного отчета в предметной стороне этой ассоциации, но общая настроенность, вызываемая ясным небом, ближе неопределимая, тесно связана с сюжетом, позами раздумья. Возможно, в ней есть что-то от страдной поры лета или красок осени, возможно, элементы языческого (прямо связанного с наивным познанием природы) толкования церковной легенды.

Очень вероятно, что Рублев искал в сине-голубом прямых аналогий с небом, придавал этому цвету даже символическое значение, а золотистым цветом окружения лишь поддерживал, вызывал ясность сине-голубого цвета. Но ведь так же вызывает сияющую голубизну неба и цвет спелой ржи, желтых листьев. Рублев постоянно видел этот контраст в родных просторах.

Во всяком случае, здесь — во внутренних слоях образа — ключ к пониманию красоты колорита рублевской «Троицы» и красоты колорита лучших образцов русской иконы вообще.

Колористическая мысль Рублева становится особенно ясной при сопоставлении рублевской иконы с псковской «Троицей» из московского Успенского собора и новгородской «Троицей» из собрания Государственного Русского музея. Там киноарно-алая доминанта в одеянии ангелов говорит не о примирении, не о светлой печали. Она — начало огненное, опаляющее величием явившегося человеку божества.

Мы говорили об общих эмоциях, связанных с цветовой доминантой иконы. Однако мы вовсе не думаем, что существует абстрактная (всеобщая) связь сине-голубого цвета с эмоциями светлой печали, раздумья. Эмоции вызываются, конечно, всей системой, всем образным строем «Троицы». В единстве с колоритом действует и композиция — линейное изложение сюжета.

Круг издавна считался символом бесконечности, совершенства. Вместе с тем он всегда производит впечатление спокойной завершенности. Слегка вытянутый

вверху формат рублевской «Троицы» (вертикаль к горизонтали относится как 5 : 4) требовал небольшого отступления от чистого круга. Заметим, что чистый круг — чересчур правильная, рассудочная форма. Его появление стало естественным в композициях итальянского Возрождения. Слегка вытянутый вверху овал, сравнительно с рассудочным кругом, вызывает впечатление известной приподнятости.

Оптическим центром овала служит благословляющая десница среднего ангела, выделенная темным рукавом и белым пятном стола. Так же как несомненные ассоциации сияющего синего с небом, несомнены ассоциации круга с кругозором, небосводом, завершенностью (естественная символика круга).

Мотиву слегка вытянутого вверху овала подчинен весь «узор пятен» в «Троице» Рублева. По овалу расположены голубые пятна. В овал вписываются и золотистые пятна. По овалу расположены темные пятна ступней и голов ангелов с венчающим группу мамврийским дубом. Интересно заметить, что ступни, фигуры, головы и ветка мамврийского дуба образуют форму, напоминающую церковную «луковиду». Фигуры вписываются в мотив овала разнообразно, свободно. Декоративная сторона узора цветных пятен несет в себе то, что принято называть «единством в многообразии», то есть то, что несомненно является самым общим, хотя тем самым и абстрактным законом искусства.

В колористический строй органически входят способ наложения и характер красочного слоя. Краска в «Троице» Рублева (личная темпера) нанесена на белый и гладкий левкасный грунт доски. Этим объясняются отчасти необыкновенная ясность и чистота цвета, сочетание светлоты и насыщенности. Красочный слой не очень тонкий, но плавкий. В строгих границах рисунка он положен широко, свободно, особенно в складках, «одним дыханием». Движение кисти иконописца само непосредственно говорит о ясности, о полной зрелости образа.

В способе наложения выражено внутреннее побуждение, в нем нет ничего имитативного, никакого «списывания с натуры». Благодаря этому в цвете подчеркивается та особая эмоциональность и даже метафоричность, которой мы не найдем в картинах художников, воспитанных на традициях итальянского Возрождения. Перед нами песня, «неспоение», мелодия, а не рассказ о природе и человеке.

Подводя итог, формулируем следующие общие положения. Формальную основу цветового строя иконы составляет локальный цвет. Локальный цвет иконы — открытый и часто условный цвет.

Если реалистическая картина в нашем понимании изображает природный цвет предмета, так же как она изображает его форму, то иконописец изображает предмет локальным цветом, выбранным по отношению к природе более свободно.

В иконе нет природного цвета как предмета изображения. Цвет в иконе только средство, пользуясь которым иконописец передает легенду. Цвет в иконе не несет и пространственных качеств в смысле цветовой перспективы, в нем крайне бедны качества, связанные с материалом, из которого сделан предмет, качества света и тени. Зато цвет в иконе построен так, что ясно выступают его эмоциональные качества и связанная с ним символика. Пятна одного и того же локального цвета

(с небольшими вариациями, зависящими отчасти от плотности красочного слоя, главным же образом от размера и соседства с другими пятнами) чередуются с пятнами другого цвета. Все вместе они образуют узор, часто геометрическую фигуру — символ. Не вызывая конкретных ассоциаций с предметным миром, цвет иконы вызывает глубоко заложенные общие ассоциации, которые могут принять у разных людей разную конкретную форму (свойство, присущее художественному символу). Сила цвета, способная вызвать эти ассоциации, создается в наиболее могучих образцах русской иконы широким использованием контрастных пар цветов с подчинением всех цветов, в том числе и цветов дополняющей контрастной пары, цветовой доминанте и строгим линейным ритмом, выделяющим главное цветовое звучание и главные элементы сюжета⁷.

Сущность цветового строя иконы может быть кратко определена так: дано несколько чистых красок, надо создать их соседством и чередованием без переходных красок, сохраняя большие интервалы, мощное и эмоционально богатое цветовое звучание.

Мы утверждаем, что решение такой задачи — реальный факт. Вместе с тем мы утверждаем, что красоту колористического строя иконы нельзя понять, не увидев специфических для нее эмоциональных и символических качеств цвета, тесно связанных именно с таким типом решения.

Цветовой строй, основанный на локальном и притом «открытом» цвете, на чередовании нескольких открытых цветов, пожалуй, наиболее ярко представлен в русской иконе. Но законы цветового строя иконы не всеобщи. Они не всеобщи даже если иметь в виду другие явления живописи, использующие как свою основу локальный цвет — неюансированное цветовое пятно. По-своему не менее яркие образцы цветового строя, основанного на сочетании пятен локального цвета, дает восточная живопись и, в частности, китайская живопись средних веков.

Однако это предмет особого исследования.

Европейская живопись XX века, развивавшаяся до этого в общем русле традиций возрожденческого реализма, испытала в результате крупнейших искусствоведческих открытий конца XIX и начала XX века сильное влияние средневекового искусства и искусства народов Востока. Поколениям, впитавшим крайний индивидуализм деградирующего буржуазного общества, импонировало острое своеобразие художественных явлений вновь открытого мира.

Исключительным было влияние не только русской иконы, но и японской цветной гравюры, и китайской традиционной живописи, и пещерных рисунков, и персидской пластики.

Многие искусствоведы Запада и сейчас представляют художественное движение XX века как радикальный отказ от тирании одного живописного метода — та называемого италянизма. В частности, поиск объема, света, натуральности куска

природы, в котором происходит действие, поиск мозаики цветовых оттенков, изображающих предмет в его среде, они пытаются представить как узкую и притом устарелую традицию, как «итальянизм»⁶.

Используя локальный цвет, некоторые художники XX века действительно любили иконой и старой живописью Востока. Казалось, что они следовали колористическому строю иконы. Казалось также, что такие русские художники, как Петров-Водкин, глубоко впитали этот строй и переложили на его язык новые темы.

Но между влиянием и усвоением, предполагающим действительную близость, близость по духу, близость по существу художественного мышления, огромная разница.

Много ли общего между иконописцем Андреем Рублевым, черпавшим в народной вере силу для своего подвига, не отличавшим художественное от религиозного, и сыном XX века, испытывающим мощное влияние прессы и славы, конкуренции и моды, эпатирующим буржуазную публику свободой своего языка и отчасти именно этим протестом создающим моду и приобретающим славу, против которой восстанет следующий испровергатель?

Много ли общего между строгим следованием традициям, между «общим», «народным» восприятием русского иконописца времени Рублева и крайним индивидуализмом восприятия Матисса или Пикассо, невольно или сознательно стремившихся сказать свое, только свое слово, быть непохожими на всех своих предшественников? Много ли общего, наконец, между русским иконописцем, не видевшим ничего, кроме образов русской и византийской иконописи, и художником, собирающим негритянскую скульптуру, копирующим Веласкеса и изучающим средневековые витражи? Их породили совершенно разные общественные системы. Дух времени, который они впитали, мировоззрение, жизненный опыт — все разное. То, что кажется общим для русской иконы и некоторых направлений западной живописи XX века, — это чисто внешняя сторона: использование относительно больших, мало нюансированных цветовых пятен, использование больших цветовых интервалов, стремление к локальным цветам, поиск чисто линейного ритма и относительная плоскостность изображений.

Известный холст Анри Матисса «Красные рыбы» — одно из лучших свидетельств цветовых поисков этого блестящего французского художника XX века.

Напомним некоторые формальные признаки натюрморта. Глубина, пространство трактованы в натюрморте условно. Плоскостность изображения подчеркнута перспективой столика, почти такой же условной, как перспектива стола в «Тронце» Рублева. Изображение говорит об очень близкой точке зрения. Но даже если приять во внимание близкую точку зрения, не только линейная перспектива, но и расчлененность цвета по глубине оказываются в этом натюрморте несогласованными.

Черно-фиолетовое пятно вокруг столика изображает затененный кусок земли. Но земля не кажется лежащей определенно внизу. Штетеное кресло — ближе сто-

лика, но оно также не кажется в картине расположенным определенно ближе. Художник сознательно избегает ясной пространственности и глубины.

Однако в натюрморте нет и того ясного отношения к плоскости картины, которое мы видим в иконе. Центральный кусок натюрморта — стеклянная банка с золотыми рыбками — дан объемно. Перспектива трех горизонтальных плоскостей здесь, хотя и не точна, все же ясно выражена. Просвечивающее дно банки нюансировано достаточно, чтобы видеть: золотые рыбки плавают в водной среде.

Та же двойственность и в линейном строе натюрморта. Контуры предметов орнаментальны, но не строги, а, напротив, непосредственны, живы. Местами тени выделены довольно сильными, хотя и живыми линиями, подчеркивающими плоскость (банка), местами, напротив, смутны, чтобы выразить ракурсом, движение, среду (рыбки).

Плоскостность подчеркивается однослойным цветным рисунком спинки плетеного кресла и цветов — рисунком по светлому, не везде закрытому грунту. Центр композиции написан сравнительно плотно. Дно банки просвечивает сквозь цветные переливы воды. Игра цвета достигнута здесь вмазыванием одной краски в другую, смешиванием красок, слитными переходами.

В целом перед нами — как бы «случайно увиденный» острым взглядом художника уголок сада. Плоскость холста все же не только плоскость, на которой построено изображение, а плоскость, открывающая зрителю уголок сада.

Натюрморт написан порывисто, кажется незавершенным и как будто наивным. В нем нет глубокой идеи, хотя ему нельзя отказать не только в декоративной привлекательности, но и в своеобразной жизненности. Только надо иметь в виду, что Матисс создает впечатление жизненности не ясной трактовкой сюжета, не полнотой зрительной характеристики предметов и среды, а остро выбранными намеками, создающими основу своеобразной паутины ассоциаций. Узел паутины ассоциаций — это наиболее разработанный центр натюрморта — банка с золотыми рыбками, на которую поэтому прежде всего направляется внимание зрителя.

Не у всякого зрителя возникнут прямые ассоциации с уголком сада (он может не обратить внимания на часть плетеного кресла справа внизу и на цвет «пола»). Не всякий зритель почувствует скрытую радость человека, создавшего для себя этот простой, наивный природный мир.

Уже в той форме рассказа, которую позволил себе здесь автор этого анализа, слишком велика определенность толкования. Ассоциативная паутина натюрморта очень субъективна.

Сказанное находит яркое выражение в цветовом строе натюрморта. Цвет в основном трактован большими пятнами, почти везде локально. Мы уже говорили о недосказанности пространственных вариаций цвета. Моделирующая светотень совершенно не выражена. Даже объем банки дан в основном линейными признаками. Однако падающие тени слегка намечены на столике, на зелени листьев. Освещение почти не выражено, но все же можно представить себе, откуда падает свет.

Цвет почти везде трактован локально. Но разница в использовании больших нюансированных цветовых пятен Матиссом и их трактовкой в русской иконе огромна.

Цветовое пятно в «Тронце» Рублева подчинено общему идейно-эмоциональному замыслу, глубокому содержанию, оно символично. Выбор цвета не связан в иконе с задачей передать увиденный цвет предмета. В натюрморте Матисса мы находим желанье через цвет, главным образом через цвет, даже при беглости рисунка показать предмет и его среду. К однородности пятен цвета Матисса приводит желанье быть лаконичным, но лаконичным в передаче природных явлений. Художник не ограничивается здесь узором пятен, не сохраняет *всюду* большие интервалы. В центре композиции мы находим богатую нюансировку пятна, слитные цветовые переходы.

Основной цветовой контраст натюрморта — контраст красных пятен (рыбок) и зеленых пятен (дно банки, крупные листья цветов, плетеное кресло). Книвоарно-красный взят в полную силу. Зеленые также достаточно интенсивны. Они не содержат желтой подмеси. Цветовая доминанта, создающая эмоциональную и символическую действительность цвета, однако, отсутствует. Красные и розово-фиолетовые разбросаны по всему холсту, так же как и зеленые. Они уравниваются без ясного подчинения одному цвету.

Если иконописец Рублев изображает линиями и цветом, то художник XX века Матисс, как и его предшественники со времени Возрождения, все же изображает природный цветовой наряд. Однородное цветовое пятно в одном случае было условием языка, не требовало размышлений. Оно в другом случае — результат острого выбора и очень субъективного, капризного обобщения, обобщения, скрывающего одни качества и подчеркивающего другие, по все же качества, знакомые нам со времени Возрождения, качества цвета, на которых воспитан наш глаз: свет и тень, изменение цвета средой, удаление (план) цвета, его плотность и прозрачность.

Если цветовой строй иконы органичен, целен, безусловен в своей выразительной правде, то сходные на первый взгляд опыты европейской живописи XX века субъективны и часто противоречивы.

Нам не дано смотреть на мир цельно и просто. Никому не надо преодолеть сложность видения, непременимый результат победоносного наступления реалистического искусства со времени Возрождения и огромного расширения нашего культурного кругозора.

В задачу этой главы не входит анализ сложных и разнообразных цветовых задач новейшего времени. Достаточно подчеркнуть, что использование пятен локального цвета само по себе еще не определяет типа цветового строя. Основа цветового строя лежит глубже, она связана с изобразительной задачей и содержанием картины. То, что внешне похоже, различается по существу.

Приведем еще один образец современных цветовых экспериментов. Пейзаж Матисса «Танжер» (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) построен на контрастной паре сине-фиолетового и оранжевого. Через окно, на котором стоит

букет цветов, виден город, опаленный южным полуденным солнцем. Город изображен несколькими общими пятнами света и тени. Тени, падающие от зданий, тени затененных сторон зданий и находящиеся в тени тополя соединены в общие пятна. Эти пятна полностью съедают предметы. Только по намекам (типичный прием Матисса) зритель прочитывает в них здания, тополя, плоскость мостовой. В пятнах теней почти нет нюансов, по которым угадывалась бы глубина. Несколько яснее различия оранжевых (от желтоватых до розоватых) в светах на предметах переднего и дальнего планов.

Обобщенность пятен света и тени оправдывается наличием окна с цветами. По отношению к ним все, что мы видим за окном, воспринимается как далекое и «съеденное» общим цветом. Бессспорно, мы видим так в первый момент, пока глаз не привыкнет к свету. Художник как бы внезапно перенес взор из комнаты в городскую даль и зафиксировал то общее впечатление, которое у него было, когда он еще не мог разглядеть деталей вдаль, ослепленный светом.

Матисс отказался от нюансировок, строящих непрерывные пространственные переходы, но он не отказался от желания своих предшественников погрузить предметы в свет и тень, в среду, пространство. Больше того, он крайне внимателен к тому, «как мы видим», а не к тому, каковы предметы, он внимателен к изменчивому, субъективному. Здесь художнику не интересна материальность предметного цвета. Все принесено в жертву ощущению ослепленности светом. Все — результат наблюдательности, направленной на субъективное преломление предметного мира.

Нет! И здесь Матисс не преодолевает «итальянизм». Ни один большой художник с зорким глазом не может преодолеть ценных пластов культуры видения. Контраст света и тени, хотя и съедают все остальные элементы изображения, хотя и сводит к минимуму изобразительные средства реализма, сам по себе — завоевание реалистической живописи, результат воспитания глаза и художественного мышления на «итальянизмах».

Полный отказ *от всех* завоеваний искусства Возрождения не может означать в наши дни ничего другого, кроме полной гибели искусства. И мы действительно видим гибель искусства на выставках, заполненных произведениями современной «нефигуративной» живописи.

V

ОБЪЕДИНЕНИЕ МАСС ЛОКАЛЬНОГО ЦВЕТА ПОСРЕДСТВОМ СВЕТОТЕНИ

«Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы».

«Если ты, поэт, сумеешь рассказать и описать явления форм, то живописец сделает это так, что они покажутся ожившими благодаря светотени».

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Как бы ни старались современные западные искусствоведы — противники реализма — умалить значение завоеваний Возрождения, они не могут не заметить ту особенность взгляда на жизнь и на искусство, которая характерна не только для шедевров, но и для рядовых произведений эпохи. Именно эта бьющая в глаза особенность и вызывает у них столь настойчивое стремление развенчать Возрождение.

В чем же видят сторонники модернистского искусствознания ложный путь Ренессанса?

В стремлении познать мир и изобразить его таким, каков он есть.

Действительно, человеку Возрождения, участнику великого переворота в истории, было дано с новой силой возобновить победоносное движение познания, свободного от авторитета церкви и вековых предрассудков, движение науки, познающей мир. Искусство для художника Возрождения также становится «наукой», «философией». Художник Возрождения, в сущности, впервые в истории искусства поставил перед собой прямо и открыто задачу изобразить мир таким, каков он есть.

А что значит изобразить мир таким, каков он есть? Это значит прежде всего познать законы, управляющие миром, познать, как надают складки под действием тяжести, как распускается цветок и растет дерево. Художник Возрождения хочет узнать, чем обусловлена гармония в прекрасном и почему разрушается гармония в уродливом. Главная тема Возрождения — человек. Художник Возрождения пылливо изучает человеческое тело, он хочет знать, как отражаются на лице человека и в его движениях мысль, волнение, страсть, как группируются фигуры в едином действии, как выражаются разные характеры в отклике на одно и то же событие. Гениальный выразитель идей Возрождения Леонардо да Винчи формулирует эти вопросы в своем трактате о живописи; он ставит эти вопросы и решает их в натурных зарисовках на полях дневника и в монументальных композициях.

Но изобразить мир таким, каков он есть, — значит также познать способ, каким мы видим мир, изучить законы зрения и связать с ними законы изображения. Изобразить мир таким, каков он есть, — значит создать в произведении искусства образ, способный приблизиться к образу, получаемому от прямого восприятия действительности.

Приблизить изображение к картине мира, которую дает нам наше зрение, — вот вторая задача художника Возрождения, тесно связанная с первой задачей — познанием мира. Конечно, не случайно наряду с изучением анатомии человека развивается теория перспективы. И не случайно Леонардо половину своего трактата о живописи посвящает вопросам теории зрительного восприятия.

Леонардо формулирует законы цветовой перспективы и впервые ставит проблему рефлекса, углубляя теоретическую сторону вопроса до строго научной его трактовки. Он говорит о «природном» (локальном) цвете предмета и об его изменениях средой. Вспомним слова Леонардо: «Никакое тело никогда всецело не обнаруживает свой природный цвет»¹. Этот тезис — вовсе не отказ от реализма, от передачи в изображении природного цвета предмета, а, напротив, результат тончайшей наблюдательности художника, ищущего точный цветовой оттенок и степень светлоты в условиях реальной среды. Отсюда, в частности, постоянно стоящий перед современным художником вопрос: каким образом, какими оттенками цвета изобразить цвет предмета? Впрочем, Леонардо делал из своего наблюдения противоположный практический вывод: он разъяснял, в какую среду надо поместить предмет, чтобы на нем не было сильных цветовых рефлексов.

Аксиома возрожденческого реализма гласит: живопись должна представлять предмет таким, каков он есть, и таким, каким мы его видим. Это значит, другими

словами, что в произведении живописи мы должны видеть предметы такими, какими мы видим их в жизни. (Повторение этой аксиомы можно найти, между прочим, в известном требовании П. П. Чистякова к рисунку: «изобразить предмет таким, каков он есть и как он кажется глазу нашему».)

Живопись Возрождения до такой степени была наукой, что в практике живописи именно художники создавали основы отдельных наук, например основы описательной анатомии, основы математической теории перспективы.

Глубокий переворот в понимании задач живописи сказался, во-первых, в пристальном внимании к реальному пространству. Любовање глубиной, далью, непрерывными переходами и ясными членеными пространственными зонами засвидетельствовано в подавляющем большинстве композиций ближайших предшественников и современников Леонардо: либо это холмистый пейзаж с лентой далеких гор, с деревьями и строениями, либо это прорыв вдаль через окно, либо ясная по перспективному строю архитектура.

С новой трактовкой трехмерного пространства тесно связана сильная, законченная, иногда почти иллюзорная трактовка объема, точное соблюдение законов моделирующей светотени. Новый взгляд на задачи живописи сказался и в передаче тяжести вещей: держит, стоит, лежит или возносится, парит, преодолевая тяжесть,— все это такие же новшества, как даль, воздух, светотень, моделировка.

Новые задачи породили и новые исходные принципы для построения колорита картины. Эти принципы постепенно, шаг за шагом, революционизировали трактовку цвета и понимание цветовой гармонии. Цвет приобретал в живописи новые качества, а с ними менялись и требования к выразительной согласованности цветов.

Решающими были следующие изменения в понимании живописцем цветовых задач: во-первых, надо было передать разнообразие действительной окраски вещей. У Христа в «Динарии кесаря» Тициана бледное лицо аристократа, бледная тонкая рука, а у торговца, протягивающего динарий, смуглое, загорелое лицо, грубая коричневая рука.

Сравните в работе художника совсем другого круга и других вкусов — у Рафаэля в «Святом семействе» (Эрмитаж) цвет лица мадонны и цвет лица Иосифа. Различие в цвете здесь не так велико, но все же составляет важный элемент характеристики. Художник Возрождения связан в выборе цвета соответствием природе, он старается изобразить цвет, который видит в действительности. Новой задачей становится поиск правдивого цвета предмета. Если иконописец изображал предметы цветом, выбранным или в соответствии с традицией, или в целях выразительности, то теперь *цвет предмета сам становится предметом изображения*.

Во-вторых, надо было передать изменения цвета, возникающие в реальной среде и благодаря особенностям зрения.

Цвет предмета меняется в реальной среде. Изобразить его — значит найти правдивую систему его изменений. Цвет зеленой листвы изображается целой

гаммой оттепков, оттенков не только зеленого цвета, а иногда и вовсе не зеленым цветом. Цвет голубой ткани изображается не только голубым цветом, а в тенях и рефлексах иногда даже цветом контрастным по отношению к голубому. Изобразить такую ткань всюду равно голубой значило бы потерять объем, освещенность, глубину. Внимание к цвету предмета в пространстве, естественно, влечет за собой внимание к изменениям этого цвета. Но краски на плоскости ведут себя иначе, чем цвета в природном пространстве. Между действительным цветом предмета и цветом его изображения рождается своеобразное противоречие. *Нало найти такие краски и создать из них путем смещений, переходов, наложений такие цветовые отношения, чтобы взаимодействие красок на плоскости холста изображало единый цвет предмета в реальной среде.* Задача, вполне аналогичная задаче, разрешающей другое противоречие: найти такие линейные средства, такие изменения взаимного наклона реально параллельных линий, такие изменения на рисунке размера равных в натуре колони и т. п., чтобы в результате этих изменений на холсте создавалось впечатление реальной формы в реальном пространстве.

Цвет юного обнаженного тела почти однороден, а Джорджоне уже изображает тело богатейшей системой теплых и холодных тонов в переходах от тени к полутени и свету («Спящая Венера»).

Итак, во-вторых, художник Возрождения видит, точнее учится видеть, красоту в тех переходах и изменениях предметного цвета, которые порождаются средой. Он начинает нюансировать цвет «подобно природе» и в соответствии с законами зрения. Но в завоевании художниками Возрождения реалистических цветовых гармоний была известная постепенность, разная на разной национальной почве, разная благодаря относительной обособленности местных художественных традиций.

Художественное движение Европы XV—XVI веков ставило различные цветовые задачи, порождало различные типы цветового строя.

Тема этой и последующей главы — анализ изменений цветового строя, связанных с расширением изобразительной функции цвета, с усвоением законов природной связности цвета и законов восприятия цвета.

Выделяя отдельных художников и отдельные вопросы, мы ставим своей задачей рассказать о наиболее значительных приобретениях в понимании цвета художниками Высокого Возрождения. Тенденции европейской культуры Возрождения принято представлять воплощенными в личности и делах Леонардо да Винчи². Мы также считаем Леонардо фигурой символической для культуры Возрождения и начнем наш рассказ о завоеваниях Возрождения в области колорита анализом двух картин, связанных с его именем³.

Коллекцию живописи Государственного Эрмитажа украшают два небольших, но равно совершенных произведения Леонардо. Это так называемая «Мадонна Литта», небольшая темпера, которую обычно связывают с поздним, миланским периодом творчества Леонардо, и очаровательная «Мадонна с цветком», так называемая «Мадонна Бенуа», которую относят к раннему периоду творчества этого мастера.

«Мадонна Литта» и «Мадонна с цветком» представляют собой очень выгодный материал для сравнения. Они во многом аналогичны. И вместе с тем столь несхожи не только по доминирующим цветам, но и по всему цветовому строю, что с трудом укладывается в голове мысль о едином авторстве.

Только гений способен порождать такие различные и вместе с тем равноценные вещи.

Обе картины изображают молодую женщину с младенцем. Ни в «Мадонне Бенуа», ни в «Мадонне Литта» не осталось никаких элементов церковной иконографии богородицы. В первой молодая женщина, почти девочка, показывает сыну цветок, к которому тот тянется. Во второй изображено кормление грудью. Со стороны сюжета перед нами глубоко земные варианты извечной темы материнства.

Обе картины одинаково убедительны и строги в трактовке объемов. Специальное внимание художника привлекает моделировка обнаженного тела младенца, головы и открытой шеи матери, ее рук. Обе картины переносят нас в интерьер: фигуры находятся в комнате на фоне темной стены со светящимся по контрасту небом и далью за окнами (окном). И в той и в другой картине фигуры освещены со стороны, противоположной окнам (спереди), что, очевидно, вызвано желанием яснее вылепить объемы.

Все сказанное, конечно, достаточно важно как выражение общей художественной концепции времени. Но вместе с тем общее в этих картинах полностью исчерпывается сказанным.

Смысл двух картин, их образный и цветовой строй различны. Картины выражают разные ступени в постижении природных цветовых гармоний. Причем новое понимание цвета оказывается полнее использованным в ранней работе Леонардо — «Мадонне с цветком». Здесь оно сильнее проникает в структуру цветовой ткани и знаменует полную революцию в понимании цвета. Цветовое решение «Мадонны с цветком» ближе к цветовой концепции, реализованной в знаменитой «Джоконде».

Несмотря на земной мотив кормления, «Мадонна Литта» с ее несколько абстрактной архитектуроникой, с ее холодным сиянием больше похожа на икону, чем «Мадонна с цветком».

Именно это обстоятельство и заставляет нас начать сравнительный анализ образного строя двух картин Леонардо с анализа поздней, миланской картины.

Перед нами поясное изображение стоящей молодой женщины с типичным для леонардовских женщин несколько холодным профилем, тяжелыми веками, подчеркивающими объем глаз, высоко расположенными дугами бровей и высоким открытым лбом. Формы строго очерченных губ и подбородка вылеплены с классической ясностью. Исключительно красива гордая посадка головы, наклоненной к младенцу. Но красота головы — холодная. Перед нами не фаза движения, а неподвижность изваяния.

Женщина почти без усилия держит на руках младенца, прильнувшего губами к ее правой, открытой груди.

Несмотря на земной, конкретный характер интимнейшего акта кормления, картина выражает лишь общую идею единства матери и младенца. Сцена изображена так, что носит скорее символический, чем конкретно-жизненный характер. Младенец, хотя и положил правую ручонку на грудь матери, хотя и прильнул к ее груди, но не сосет, а смотрит широко открытыми глазами в сторону, на зрителя картины. Взгляд матери, обращенный к младенцу, говорит больше, чем изображенное действие. Завязка образа именно в этом сопоставлении взглядов — матери и младенца, — здесь основное и притом внутреннее действие. Оно и придает сцене символический характер. Кроме того, в картине есть прямая аллегория, подчеркивающая символику действия: на левой ножке младенца, между ним и мадонной, изображен щегленок — традиционный символ, неоднократно применявшийся в сценах материнства.

Одета женщина просто, но изысканно. Голубой плащ с оранжевыми отворотами, на голове прозрачная повязка с золотым вкраплением. Небольшим красным пятном на груди видно платье.

Интерьер более чем прост. Он даже условен. Косынки строго симметрично расположенных окон показаны так, что стена кажется тонкой. Ничто не указывает на толщину и характер кладки стены, на материал, на глубину.

Отчасти именно поэтому так остро действует пейзаж, открывающийся в окнах. Создается впечатление, что стена — лишь кулиса, разделяющая и одновременно позволяющая острее сопоставить голубую даль, небо, весь мир с символическими фигурами в символическом интерьере.

Мы не беремся судить, что здесь связано с традиционными условностями изображения и какова роль личного толкования темы художником, для нас важен художественный результат. Этот результат в очень значительной степени определяется также и цветовым строем «Мадонны Литта».

Общее цветовое впечатление от картины создают крупные пятна ультрамарина, сильнее разбеленного в окнах и более темного на плаще женщины. Эти пятна почти так же цельны и чисты по цвету, как и голубые пятна в «Троице» Рублева. Массивно положенный, слегка разбеленный ультрамарин плаща — почти такой же ясный, локальный цвет, как и ультрамарин на многих образцах сиенской и уфийской живописи XIV века.

Голубые пятна окон издали также кажутся цельными по цвету. Но если взглянуть в их сияющую голубизну, нетрудно увидеть, как тонко эшелонирован цвет в переходах холмистых далей от плана к плану, в переходах неба сверху вниз, к горизонту. Здесь реализована вся теория цветовой перспективы Леонардо. Предметный цвет исчезает. У голубых и зеленовато-голубых пятен разного тона появилось новое качество — пространственность⁴. Более «тяжелый» цвет кажется лежащим ближе, более холодный, более голубой цвет гор — лежащим дальше. И это безусловно воспринимается так, несмотря на отсутствие в пейзаже опорных форм для линейной перспективы. Небо выглядит светящимся, оно разбито грядками разнообразно и легко написанных облаков, более массивных впереди

Подведем итог. Локальный цвет в «Мадонне Литта» изображает природный цвет предметов. А в природе цвета предметов далеко не всегда гармоничны сами по себе. Чем же они объединяются, гармонируются? Прежде всего светом и тенью.

Мы думаем, что светотеневой принцип объединения масс локального цвета создал новые гармонии, создал и новые качества цвета. Цвет, как выразитель объемной формы и пространства, несет в себе теперь освещенность или глубокую тень, прозрачную полутьму и рефлекс. И гармонируются теперь именно массы света и тени.

Светотеневой принцип объединения масс локального цвета создает возможность объединения тихих цветов, которые сами по себе не составляют гармонического сочетания, например красного и синего (платье и плащ в «Мадонне Литта»), зеленого и синего в «Мадонне Альба» Рафаэля. Вместе с тем он вовсе не предполагает обязательных контрастов светлого и темного, характерных для «Мадонны Литта». В этой связи, естественно, вспоминаются многие станковые работы Рафаэля, такие, как «Мадонна Конестабила», «Святое семейство» и уже упомянутая «Мадонна Альба».

Нам представляется важным выразить изложенную здесь основную мысль еще и в другой форме. Светлота, как известно, представляет собой неотъемлемое качество любого цвета. Поэтому, говоря о локальном цвете применительно к живописи и о предметном цвете применительно к природе, следует также иметь в виду светлоту окраски предмета и светлоту пятна на холсте.

Светотеневой принцип объединения цветовых масс предполагает совсем новое понимание светлоты как тона. Степень и характер освещенности предмета теперь выражаются системой пятен различной светлоты (тона) в зависимости от формы и положения источника света. Локальная светлота, таким образом, уже не выступает в открытом виде, а понимается только как противопоставление диапазона светлот одного предмета диапазону светлот другого предмета и общему диапазону светлот. Именно так выражен «тон» тела младенца по отношению к «тону» плаща мадонны, «тон» ее лица по отношению к «тону» волос в «Мадонне Литта».

Светотеневой принцип объединения цветовых масс предполагает отказ живописца от предметной светлоты, локального «тона» как такового и переход на более сложный способ передачи специфической светлоты предмета в среде.

Что касается цветового строя «Мадонны Литта» с его напряженным контрастом черного цвета и светлых пятен, с его исключительной светоносностью, то именно этот контраст создает впечатление величия, холодной возвышенности образа. Перед нами не штимная сцена, погруженная в световую среду интерьера, а воплощенный в человеческие формы отвлеченный идеал, символ. Несмотря на земную сущность сцены, перед нами все же величественное и недоступное «цветное изваяние». Несмотря на отсутствие традиционного атрибута — нимба, перед нами все же мадонна.

Очаровательная «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа») не поражает таким могучим свечением цвета. Если подойти к ней после «Мадонны Литта», она кажется скромным и, пожалуй, даже более заурядным произведением мастера.

«Мадонна Бенуа» открывает зрителю свои ценности не сразу. Только через некоторое время убеждаешься, что ее образный и особенно цветовой строй тоньше и богаче мощного аккорда «Мадонны Литта», что в ней реализовано значительно более глубокое знание природных гармоний. И анализ именно этой работы Леонардо дает нам возможность полностью осознать ту революцию, которую принесло Возрождение в понимание и видение цвета.

«Мадонна с цветком» изображает живую сцену материнской любви. Мать забавляет сидящего у нее на коленях младенца, показывая ему цветок. И движение младенца и наивная радость совсем еще молодой матери — все это рассказано очень жизненно, все это типично, обыденно.

Голова, шея и руки молодой матери даны в живом движении. Изображена выразительная фаза движения.

Если в «Мадонне Литта» взгляд младенца связывает изображение со зрителем, то действие «Мадонны с цветком» полностью замкнуто в интерьере: мать и младенец заняты игрой, и мы становимся случайными свидетелями этой сцены. В картине нет ничего возвышенного, ничего от иконы, несмотря на едва намеченные нимбы над головами матери и младенца. И мать и младенец смотрят на цветок. Три руки, сплетенные вокруг него, находятся в оптическом центре картины и составляют ее композиционный узел. Левая рука матери держит другой цветок.

Принципы пространственного построения «Мадонны Литта» — строгая фронтальность стены, симметрия окон, отсутствие переходов от фигуры к стене (если не считать связывающей их тени и легкого поворота фигуры) — не способствуют передаче среды интерьера. Вот почему пространственные сопоставления кажутся там такими абстрактными. В «Мадонне с цветком», напротив, мы видим ясное развитие глубины, во-первых, по диагонали от скамейки, на которой сидит мадонна, через композиционный центр картины — цветок — к окну. Во-вторых, в обход фигуры младенца мимо левой руки мадонны к окну и, в-третьих, в обход фигуры мадонны по ее правому плечу мимо также уводящей глаз в пространство пряди волос в сторону оконной ниши. Фигуры окружены воздухом.

В архитектуре интерьера много остроумно использованных опор для воссоздания глубины. Задняя стена здесь не читается как черная кулиса. Напротив, ясно построена глубина подоконника, чувствуется толщина каменной кладки. Свод стены, переходящий к окну, показывает развитие пространства в глубину в верхней части картины, а подчеркнутая светлыми акцентами скамья, на которой сидит мадонна, развивает пространство в нижней части картины.

Плечи мадонны повернуты в сравниваемых картинах одинаково (зеркально одинаково). Но почти чистому профилю «Мадонны Литта» противостоит в «Мадонне с цветком» гораздо более пространственно выразительный поворот лица в три четверти.

Решительно все детали, и в частности продуманная живость складок, таких леонардовских по рисунку, подчеркивают пространственность построения. Это уже не только изображение форм и вещей, а изображение открывшейся глазу действительной сцены.

Совершенно ясно, что такой подход к изобразительной задаче требовал полного понимания тех цветовых явлений, которые глаз видит в реальной среде. Здесь понадобилась вся наблюдательность гениального аналитика, зафиксированная в его трактате. И пусть мы не видим в «Мадонне Бенуа» леонардовского пейзажа (нам кажется, он и не мог быть виден в окно по чисто перспективным соображениям) — леонардовские принципы колорита реализованы в этом маленьком шедевре с той же ясностью, что и в «Джоконде».

В «Мадонне с цветком» мы находим прежде всего совершенно новое отношение к предметному цвету. Единый цвет предмета, погруженного в среду, представляется теперь как единство близких, но разных цветовых оттенков. Богатая нюансировка цвета исключает появление однородных пятен локального цвета. Как учит нас последующее развитие живописи, локальный цвет чаще всего оставляли лишь в подмалевке, чтобы создать там, где это нужно, цельность предметного цвета, мерцающего сквозь дальнейшие наслоения. Итальянские художники XV—XVI веков нередко использовали для подмалевки темпера, а богатства оттенков цвета достигали в прописках маслом. В противоположность «Мадонне Литта» «Мадонна с цветком» прописана маслом, вероятно, также по темперному подмалевку.

В «Мадонне с цветком» нет резко выраженных доминирующих цветовых пятен. Там есть и зеленовато-оливковые оттенки, и зеленовато-голубые, и более холодные голубые, желтовато-коричневые в сопоставлении с темно-фиолетовыми и более активно желто-коричневыми. Наконец, в обнаженном теле младенца, голове и шее матери мы видим целую гамму оттенков — розоватых, желтоватых, более теплых, более холодных цветов⁶.

Лиф платья и верхняя часть рукавов — зеленовато-голубого цвета, на рукавах цвет переходит в оливково-зеленый, а у шеи на платье — в голубовато-зеленый. Сюда добавляется цветовая игра освещенных холодных и теневых теплых участков ткани.

Голубоватая ткань, облегающая ногу мадонны и падающая на скамейку, на ноге зеленовато-голубого оттенка, на скамейке она становится более холодной, близкой к разбеленному синему кобальту или церулеуму. К тому же и в «голубой гамме», изображающей цвет этой ткани, появляется множество теней и полутеней, связанных с легкими изменениями цветового тона.

Несколько сильнее локальность цвета выражена лишь в живописи обнаженного тела, что связано, вероятно, с особенными трудностями лепки тела цветовыми нюансами, с особым воспитанием глаза для этой задачи.

Если в «Мадонне с цветком» нет резко выраженных доминирующих цветовых пятен, то зато есть известная родственность всех цветовых пятен картины между собой. Нам кажется правильным называть эту родственность, по аналогии с музы-

кой, гаммой. Нельзя сказать, какой цвет определяет наше впечатление от этой картины. Но можно сказать, в какой гамме она написана.

Хотя, как будет указано дальше, Леонардо очень широко пользуется в «Мадонне с цветком» законом контраста, все цвета картины сближены между собой по цветовому тону. Попробуйте расположить цвета «Мадонны Бенуа» на цветовом круге, и вы увидите, что они займут там довольно ограниченную область. Определяя эту область, можно сказать, что картина написана в золотисто-зеленой гамме с некоторым развитием в сторону малонасыщенных голубых и малонасыщенных розовых.

Появление «гаммы» как системы родственных цветов, несомненно, связано с тем цветовым единством, которое порождает всякая среда, особенно же среда интерьера. Будучи порождена светом, отраженным от стен, пола, потолка, от вещей, цветовая среда интерьера представляет собой сумму, интеграл взаимно влияющих излучений. Она гасит все резкое, вырывающееся из нее, сближает все разорванное по цвету. В то же время интерьерность «Мадонны с цветком» не допускает сильных, скачкообразных световых контрастов, характерных для «Мадонны Литта». Даже открытое окно с очень светлым тепло-голубым небом связано с остальным цветовым рядом картины и по гамме и тонально: оно не так резко вырывается и по тону (светлоте) и по цвету.

Продолжим, однако, наши наблюдения над колоритом «Мадонны с цветком». Цветовая связность по принципу гаммы таит в себе опасность цветового обеднения. Даже опытные и талантливые живописцы, увлекаясь этим типом цветового единства, приходили нередко к одноцветности, существенно снижающей активное действие цвета как художественного средства. Смысл цветовой гаммы заключается вовсе не в том, чтобы погасить цветовые различия, сделать все предметы бесцветными. Напротив, единство гаммы требует богатейшего развития цвета.

«Мадонна с цветком» — образец такого развития, образец тончайшей филиации цвета.

От голубой ткани на скамейке, через зеленовато-голубое на ноге мадонны, через оливково-зеленое на рукаве и снова голубовато-зеленое на платье мы переходим к светлому мерцанию зеленовато-голубого неба в окне. Это одна линия развития цвета. В ней есть самое голубое (голубая ткань на скамье), в ней есть и самое светлое (окно), но совершенно нет одинаково голубых или зеленых и одинаково светлых. Перед нами вместо уравновешенности пятен — цветовая динамика, вместо узора одинаковых цветов, вплетенного в общий цветовой орнамент, — акцентировка одного пятна и развитие цвета по направлению к нему.

Вторая линия развития цвета переплетается с первой. От активного желто-коричневого пятна ткани справа, внизу картины, рядом с самым голубым пятном, мы переходим к желтовато-коричневому рукаву с темно-фиолетовой вставкой, к оливково-коричневой нише окна и золотистым волосам матери.

Несколько слабее развита филиация телесно-розовых — от ножек младенца к шее и голове мадонны, которая, впрочем, чудесно контрастирует по цвету с зеленовато-оливковыми, голубыми и коричневыми пятнами тканей.

Сооставление цветового развития различных цветовых потоков говорит нам, во-первых, об общих принципах такого развития, например о единственности цветового акцента, и, во-вторых, о новом принципе использования законов хроматического контраста.

Функция контраста в «Мадонне с цветком» состоит в том, чтобы усиливать звучность цвета, введенного в гамму. Например, голубое пятно на скамейке не столь уж интенсивно голубое и скорее теплое по цвету, чем холодное. Но оно сопоставлено с активным желто-коричневым и от этого кажется «голубее», воспринимает холодный свет, хотя и остается целиком в теплой, золотистой гамме. Телесные краски в картине не содержат в себе розовых, они приближены к другим цветам гаммы. Но по отношению к зеленым и оливковым они кажутся содержащими переливыв розового. В «Мадонне с цветком» мы повсюду видим последовательное применение явления контраста как источника обогащения цвета, выдержанного «в гамме». Однако о картине в целом никак нельзя сказать, что она построена на сопоставлении контрастных цветов, скажем, голубых и коричневых, зеленых и розовых. Нет, она построена в общей золотистой гамме.

В «Мадонне с цветком» хроматический контраст — только инструмент акцентировки и обогащения цветовой динамики. В «Мадонне Литта», напротив, сохраняется противопоставление контрастных и даже противоречивых цветовых масс. И все же между двумя картинами есть общее: светотеневой принцип объединения масс цвета. Лепка лица мадонны, ее руки и тела младенца ахроматична. Только в живописи одежда и интерьера светотеневой прием объединения масс сочетается с приемом цветового развития. Почти всюду мы видим непрерывные переходы по светлоте.

Единство светового и цветового развития делает окутывание предметов средой более полным, а сами предметы более конкретными. Тело младенца в «Мадонне с цветком» излучает тепло, оно мягче, чем в «Мадонне Литта», хотя светотеневой компонент лепки объемов разработан здесь не менее тонко, а леонардовское «сфумато» даже более совершеннее. Отчасти именно благодаря цветовому строю голова и шея матери, ее руки в «Мадонне Бенуа» перестают быть гармонией форм, а становятся выражением жизни. Динамика цвета связывается с живостью движений и подчеркивает движение. Делая несколько менее определенными формы, она создает впечатление пространственных перемещений, вызывает ощущение длительности действия.

Чем полнее художник Возрождения усваивал природные цветовые гармонии, тем богаче становились изобразительные возможности живописи, а тем самым и возможности рассказа. В «Мадонне Бенуа» уже ясно выражена и психологическая завязка сцены.

Единство светового и цветового развития меняет характер светов и теней. Света в «Мадонне с цветком» — холодные, тени — теплые. *Противопоставление холодных и теплых тонов в единстве с противопоставлением света и тени становится одним из правил реалистической живописи.* Следует заметить, что противопоставление холод-

ных светов и теплых теней (или обратное противопоставление) вовсе не исключает единства цветовой гаммы как теплой. «Мадонна с цветком» вся выдержана в очень теплой гамме, «Юдифь» Джорджоне (Эрмитаж) — в более холодной. Однако и тут и там мы видим ясное противопоставление холодных светов и теплых теней. Холодные и теплые возникают только в отношениях.

Мы называем колоритом картины* ее цветовой строй, независимо от того, составляет ли его основу цветовая гамма, контрапункт пятен локального цвета или гармоничное согласование пятен локального цвета только посредством света и тени.

Любое решение «в гамме» или «в тоне» может преодолеть монохромность и монотонность при помощи отношений и их динамики. «Мадонна с цветком» Леонардо служит тому ясным свидетельством.

Новое понимание предметного цвета как цвета, измененного светом и средой, — результат новой художественной направленности, результат стремления изобразить цвет предмета таким, каким мы его видим.

Степень изменения предметного цвета падающим на него световым потоком зависит от степени освещенности предмета. Сильные света «съедают» цвет предмета. Аналогичную потерю предметом собственного цвета мы видим и в глубоких тенях. С наибольшей ясностью предметный цвет выступает в светах и полутенях, в частности в условиях сильно рассеянного дневного света. Таким образом, сильный свет и глубокая тень объединяют цвета предметов уже тем, что в значительной мере обесцвечивают их.

В «Мадонне Литта» тени почти полностью обесцвечиваются, сливаясь с чернотой стены. В «Мадонне с цветком» они прозрачнее и разнообразнее, но все же цветовые различия теневых частей и в этой картине очень малы. Во многих местах мы с трудом определяем хроматический оттенок тени. Мы видим только, что тень — теплого оттенка.

Однако объединение цвета предметов в светах выражено в двух вышеупомянутых произведениях Леонардо гораздо слабее. Оно почти полностью отсутствует в «Мадонне Литта». Только на волосах мадонны и на оранжевом отвороте плаща можно заметить небольшое изменение цветового тона светом, изменение, приближающее эти света к светам на теле. В «Мадонне с цветком» свет несколько сильнее меняет предметный цвет, но для того, чтобы заметить эти изменения, и здесь нужно быть очень внимательным. Мягкий, рассеянный белый свет — правило живописи Леонардо. Такой свет лучше всего выделяет предметные цвета.

Спрашивается, возможно ли влияние или почти полное нивелирование окраски предметов в сильных светах? Возможно ли использовать также нивелирование в живописи и какие выразительные эффекты с этим связаны?

* Живописное произведение, выполненное по принципу развития цветовых оттенков в определенной гамме, часто называют произведением, выдержанным в колорите. Слово «колорит» приобретает здесь более узкое значение, чем то, каким мы пользуемся в нашем исследовании (см. предисловие).

Такая задача совершенно лишена смысла для живописи, определяющей предметы однородными пятнами локального цвета. Она должна была казаться абсурдной и для многих художников Высокого Возрождения. Но ее решает венецианец Джорджоне да Кастельфранко.

Его «Юдифь» (Эрмитаж) написана примерно в те же годы, что и «Мадонна Литта». Цветовые массы в тенях объединены в «Юдифи» не так сильно, как, скажем, в «Мадонне Литта». Но свет на шее Юдифи совершенно сливается со светом на платье, хотя цвет платья — интенсивный цвет коричневато-розовой морены, местами фиолетово-розовой — резко отличен от цвета тела.

Даже если учесть, что тонкие слои морены сильно выцвели, как это обычно бывает, объединение разноокрашенных предметов посредством света все же остается несомненным фактом. Холодный отблеск утренней зари на шее, одежде и склоненной голове этой удивительной юной женщины, смотрящей со странной улыбкой на отрубленную голову Олоферна, объединяет краски. Так же как льется контур всей фигуры от склоненной головы до выступающей вперед ноги, льется и объединяющий, нивелирующий предметные цвета свет.

Простое сопоставление способа, каким написана одежда Юдифи, с живописью пятна красного платья мадонны (она также находится в свету) ясно говорит нам о новаторстве Джорджоне. Мы не можем разбирать здесь подробнее эту поразительную вещь венецианского мастера. Укажем лишь на сильный красный рефлекс от платья на мече Юдифи.

Читатель легко оценит открытия Джорджоне, рассматривая в Эрмитаже другую венецианскую работу второй половины XV века — «Мадонну с младенцем» школы Виварини.

Колористическая красота «Мадонны с младенцем» Виварини покоится на совершенно ином способе видеть, хотя краски, использованные в ней, близки краскам «Юдифи» Джорджоне. В них чувствуется общее внимание к цвету, может быть, даже общая палитра, общее для художников венецианского Возрождения стремление к богатству цветового наряда.

Многие предшественники и современники Леонардо понимали и любили глубину пространства и ясную моделировку форм. Но локальное пятно цвета, моделированное ахроматическими переходами, еще оставалось основой цветового решения. Гармония цвета решалась по принципу чередования (сопоставления) больших пятен. Так пользовались цветом, например, Паоло Учелло, Сандро Боттичелли.

Леонардо ясно понимал основы природных цветовых гармоний, универсальное значение цветовых влияний, освещения и рефлекса. Он говорил о причастности цвета предмета цвету источника света и цвету окружающих предметов. Он говорил, например, о цвете белого платья на луку, голубого в тени (освещение «воздухом») и зеленого вблизи травы¹. Но, разделяя традиционный принцип сохранения предметного цвета, он требовал для портретной работы условий, когда предметный цвет сохраняется и в свету и в тенях, приобретая лишь подмесь белого и черного. Связывая предметы сильной окутывающей светотенью, он и следовал тому, «как

природа объединяет свои цвета», и ограничивал живопись условиями только одного случая такого объединения.

И все же перед нами очевидное обогащение изобразительности цвета.

Анализ цветового строя двух произведений Леонардо да Винчи, изложенный в этой главе, убеждает нас в том, что в эпоху Возрождения в понимании цветовых задач живописи произошел радикальный перелом. Этот перелом сказался в большей или меньшей мере на всем последующем развитии европейской живописи. Ему мы обязаны воспитанием нашего глаза и вкуса. Мы научились сочетать выразительность и гармонию цвета с его изобразительной многогранностью. «Если мысленно перенестись в ту эпоху, то огромный шаг, который сделало в лице Леонардо искусство, поистине кажется чудом»⁸.

На Западе сейчас модно развенчивать Возрождение. А мы гордимся тем, что вместе с Александром Ивановым, Суриковым, Серовым называем себя его наследниками.

Конечно, история колорита в европейской живописи не остановилась на стадии, которая показана здесь на примере двух произведений Леонардо. Ван-Эйк, и особенно Тициан, открыли новые выразительные и изобразительные возможности цвета.

Поздний Тициан, как мы уже говорили, достигал потрясающей цветовой выразительности, совершенно игнорируя яркие, насыщенные цвета (сравните его «Себастьяна» и «Несение креста» из коллекции Эрмитажа).

Но Тициан следовал главному принципу возрожденческого реализма в колорите: он искал выразительные возможности цвета, не жертвуя полнотой и силой его изобразительности.

По тому же пути шли такие великие колористы, как Рембрандт, Веласкес, Вермеер Дельфтский. Рождать новые колористические ценности, новые типы цветового строя, по общему пути цветового реализма долгое время оставался леним.

■ ■

VI

ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО КОЛОРИЗМА. КОЛОРИТ ВЕНЕЦИАНЦЕВ

*«Веронез, Тициан, Тинторетто из теплых
душ своих вылили на холсты откровение
колорита, вверенного им отечественной при-
родой».*

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ

На Западе распространено мнение об однообразии языка живописи, которое будто бы было результатом засилья художественной культуры итальянского Возрождения. Традиции Возрождения изображаются как догма, долго державшая в плену художественное мышление Европы. Впервые Сезанн будто бы решительно порвал с «итальянизмом».

Не будем несправедливы к творчеству Сезанна. Он, по собственному признанию, учился построению картины у венецианцев Возрождения.

Противоположен истине и основной тезис борцов против «итальянизма» в живописи. Язык живописи итальянского Возрождения никак нельзя назвать однообразным. Как раз напротив. Когда из комнат европейского музея, посвященных средневековью, переходить в комнаты итальянского Возрождения, поражаешься обилию художественных индивидуальностей и разнообразию языка живописи. Это, конечно, совсем другой язык, чем, скажем, язык иконы, но это язык более гибкий, содержащий больше возможностей для развития, более восприимчивый к личным особенностям художника.

Разнообразие изобразительного языка — прямой результат пылкости человека Возрождения. Леонардо да Винчи писал:

«Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства»¹. «...Флорентинец Томазо, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно»².

Связь здесь ясная: самому учиться у природы — значит быть в живописи самим собой, говорить своим языком. Индивидуализм современного западного искусства, отрицающий образное познание действительности, — лишь уродливое выражение все той же потребности художника «быть в искусстве самим собой», уродливое потому, что найти самого себя в искусстве можно только через познание действительности. Иной путь ведет к перепадам чужих песен, к тому, что художники становятся «внуками», а не «сынами» природы.

Язык искусства и связанное с ним образное толкование сюжета — это тот способ, каким художник Возрождения только и мог выражать свое познание мира, утверждать свое отношение к нему. Сюжет был чаще всего заказным или традиционным. А толкование одного и того же сюжета у разных художников Возрождения было разным. Достаточно вспомнить «Святое семейство» Мантеньи (Дрезденская галерея) и «Святое семейство» Рафаэля (Эрмитаж), «Себастьяна» Мессини (Дрезденская галерея) и «Себастьяна» Тициана (Эрмитаж).

Тот факт, что художники говорили об одном и том же сюжете разными словами, разными оборотами изобразительной речи, определяя разный смысл и эмоциональный тон картин.

Основой образа для художника Возрождения всегда оставалась изобразительная сторона живописи. Выразительная сила искусства не отрывалась от ее изобразительной почвы. Художник прежде всего учился *видеть* и *изобразить*, то есть делать на картине видимым, что и как он видит.

Единство изобразительных средств и выразительности и, в частности, единство выразительной и изобразительной сторон колорита — основные принципы живописи Возрождения и едва ли не основные принципы реалистической живописи вообще. Подобно тому, как гармония звуков в поэзии — «музыка поэзии» — неотрывна от смысла слов, подобно этому гармония и выразительность колорита картины неотрывны от изображенных вещей и их качеств.

В чем красота аллитераций стиха Пушкина «Младенца ль милого ласкаю»? В том, что эти звуки принадлежат словам «ласка», «милый», «младенец». Гармонический строй звуков песет в себе печать от смысла слов. Это ласковые звуки. В них душевная атмосфера сцены.

Так же и красота красок реалистической картины, например красота розовых и фиолетово-розовых красок, изображающих складки одежды Юдифи в картине Джорджоне, — это красота ткани и отблесков щеба на ней, это цветовая связь с девическим телом, теплым по цветовому контрасту с землистым цветом отрубленной головы Олоферна. Тонкие валеры цвета на полуосвещенных частях фигуры Юдифи прекрасны потому, что их отношения — это отношения освещенного «воздухом» тела, освещенных тканей. Художник Возрождения любит подсказанным природой, а не абстрактным сопоставлением цветов, в природных гармониях цвета он ищет выразительные ценности.

Однако изобразительные возможности колорита открывались постепенно, открывались и порой снова частично утрачивались. В живописи итальянского Возрождения до Тициана и у многих современников Тициана колорит все же был только вторым выразительным средством картины. Не цвет строил рисунок, а рисунок определял границы, в которых размещался цвет. Первые завоевания искусства Возрождения — объем, пространство, естественное строение тела, логика движений — формулировались в рисунке, отвлеченном от цвета. Пытливый ум, острый глаз и эмоциональный напор восприятия находили свое выражение в поисках изысканно точной линии и в совершенстве ахроматической светотени.

Паучителен поиск линии в «Мадонне Липта». Сравнивая картину с известными рисунками к ней, убеждаешься, что цвет при всей своей значительности ничего не решал в картине, только усиливал выразительность рисунка. В лондонском картоне Леонардо к «Св. Анне» линия заменяется мягкими светотеневыми градациями. Но ахроматический рисунок и здесь настолько определяет образ, что кажется — все сказано уже в картоне.

У Микеланджело и у Филиппино Липпи, у Сандро Боттичелли и даже у Рафаэля цвет — лишь иллюминация рисунка.

Родной возрожденческого колоризма считается Венеция. И действительно, у венецианских предшественников Тициана мы видим повышенную чувствительность к цветовому наряду картины. Здесь мы находим впервые и важные новшества. Цвет всех, даже второстепенных элементов картины становится содержательным, образно активным. Например, в портрете дожа Лоредано, кисти Джованни Беллини, голубой фон обгащает содержание портрета, а не только подчеркивает загорелый цвет лица дожа. Это уже не только фон — это венецианское небо. Благодаря голубому фону смуглое лицо дожа оказывается висающим в простор венецианской лагуны. Содержательное богатство цвета — это и есть его образная активность. Активен и голубой цвет, которым написаны глаза дожа. В глазах дожа отражается цвет неба.

В картинах Джорджоне мы видим другие новшества. Здесь активной силой становится и колорит пейзажа. В «Гряде» колорит состояния природы определяет

эмоциональное воздействие картины. Однако линейные границы, рисунок в узком смысле слова остаются и у Беллини и у Джорджоне основой для пафоса цвета. Лишь Тициан показал, что единство формы и цвета возможно и на основе цвета.

Наша работа не решает исторических вопросов. Нас не интересует в этой связи также история колористических открытий Тициана³.

В ранних работах Тициана мы видим обычное для Высокого Возрождения гармоническое объединение ярких пятен локального цвета. Тонкая светотеневая обработка, вызывающая потерю насыщенности локального цвета, облегчала такое объединение. Только свойственная Тициану благородная мягкость живописи и поразительное чувство человеческой красоты связывают такие работы, как «Вознесение Богородицы» или «Земная и небесная любовь», с поздними творениями, вроде эрмитажного «Себастьяна». Отношение к цвету и красочной пасте в этих работах Тициана настолько различно, что они кажутся созданными разными людьми, людьми с разным воспитанием глаза, с разной школой. И действительно, Тициан создал почву для развития разных живописных школ. Плоды его семидесятилетнего творчества — это своего рода энциклопедия европейского реалистического колоризма.

Два превосходных произведения Тициана из коллекции Государственного Эрмитажа дают возможность оценить путь, пройденный художником.

«Кающаяся Магдалина», хотя и созданная поздно, в 60-е годы, скорее может быть расценена как итог живописных исканий Тициана в средний период творчества. «Св. Себастьян» — одна из последних работ мастера, возможно даже не законченная. Вообще о некоторых поздних произведениях Тициана трудно сказать, закончены они или нет. Что касается «Св. Себастьяна», то, по нашему мнению, он закончен настолько, что невозможно говорить о сколько-нибудь существенных изменениях цветового строя картины при последующей работе художника.

Уже в первом из названных произведений реализован новый тип цветового строя картины. Цветовая гармония строится по принципу гаммы. То, что в некоторых работах Леонардо начиналось, рождалось из его наблюдений над связностью цвета в природе, теперь реализуется силой живописного гения, становится основным художественным средством. Гамма превращает сумму предметов в среду. Простые, ненарядные краски в своем развитии и объединении образуют драгоценный и выразительный «живой» цветовой ряд.

Во второй, поздней работе, кажется, нет ничего, кроме порождающего образы «красочного мешева». Гамма становится узкой. Характерные цвета предметов выражены слабее. Они узнаются только по отношениям пятен. Зато богатство цвета в «мешеве» растет. Углубляется связность этих вариаций. Большую роль в развитии цвета начинает играть структура многослойной красочной пасты. Возникает единый цветовой поток. Зритель видит процесс создания образов кистью художника. Зритель читает чувства художника не только в самих образах, но и в характерной энергии мазка.

В конкретном анализе двух произведений Тициана мы снова воспользуемся приемом сравнения. При этом кажется выгодным начать сравнительный анализ сопоставленным «Кающейся Магдалиной» Тициана с уже рассмотренным выше произведением Джорджоне.

По сравнению с образом Магдалины образ Юдифи в одноименной картине Джорджоне кажется искусственным, загадочным. Почему левой полуобнаженной ногой Юдифь едва касается отрубленной головы Олоферна? О чем говорят наклон головы и полуулыбка библейской героини? Почему так красиво оперлась ее левая рука о каменную балюстраду? Почему так изящно положены пальцы правой руки на рукоятку меча, которого Юдифь не смогла бы поднять? Почему так изысканно дорогое платье и так тщательно причесаны волосы у женщины, только что совершившей убийство врага ее народа?

В «Кающейся Магдалине» Тициана, напротив, все естественно: покрасневшее от слез и обращенное к небу лицо молодой женщины, глаза, полные слез, густые пряди распушенных золотистых волос, жест руки, прижимающей волосы и закрывающей ими обнаженную грудь, — жест покаяния, скромные, беспорядочно лежащие ткани одежды. Череп и открытая книга — скупые, естественные атрибуты аскетической жизни. Реализм сделал огромный шаг вперед.

Эта естественность, эта убеждающая жизненность тесно связаны в «Кающейся Магдалине» с новым типом цветового строя.

Лейтмотив цветового строя «Юдифи» — ткань одежды, розовая в светах (даже с холодными отблесками) и пурпурная в тенях. Лицо, кисти рук и обнаженная нога лишь вписываются в этот цветовой мотив картины, но не определяют его.

В «Кающейся Магдалине» главное цветовое пятно — лицо и тело Магдалины. Цвет этого пятна совсем не наряден по сравнению с богатым пурпуром тканей в «Юдифи». Но все же этот малонасыщенный цвет — в своих переходах от розового в лице к розово-желтому на шее, плече и груди — в высшей степени *цвет*. Он — *главная цветовая ценность*. Волосы, ткани, темная масса скалы, небо и атрибуты служат лишь оправой для лица и тела. В живописи тканей есть насыщенные краски — киноварно-красные полосы. В небе мы видим глубокие, насыщенные синие зеленоватого оттенка. Те же, только более глухие синие мы находим на стеклянном сосуде. Интенсивен по цвету золотистый обрез книги. Но пятно тела и лица, выделенное светом, содержит в себе такое богатство переходов и, что еще важнее, такую правду цвета, что все по отношению к нему становится лишь дополнением. Это цвет, прекрасный новыми качествами: телесной теплотой, трепетностью, мягкостью, дыханием жизни.

В «Юдифи» все элементы рисунка составляют хотя и смягченную живопись, все же непреложную, всюду ясно видимую линейную основу. Как ясно очерчен весь силуэт библейской героини, так ясно очерчены и отдельные несколько вычурные складки тканей, балюстрада, цветы и трава у ног Юдифи. Цвет наносился в заданных линейных границах на основе детально разработанного рисунка (картона).

В «Кающейся Магдалине» линия повсюду скрыта. Фигура мягко выступает из окружения. Волосы золотистым мягким ореолом обрамляют голову и правое плечо. Границы левого плеча и руки лишь угадываются. Ткань «не нарисована», в складках нет ни строгой тектоники, которая так занимала Леонардо да Винчи, ни вычурного узора, который мы видим у Джорджоне. В живописи складок не чувствуется стремления к ясной скульптурной форме, зато есть, как и в живописи тела, та подвижность цвета, те мягкие переходы, которые подсказывают новый круг ассоциаций — жизненность. Подмалевок представлял собой не расцветку рисунка, а широкий рисунок кистью — «ложе» для живописи⁴.

Стеклообразный сосуд вообще не очерчен линией, он построен несколькими наложенными поверх синего слоя мазками белил. Не линия, а цвет и краска создают формы, порождают их, выдвигают из общей золотистой среды. Светотень неотделима от переходов цветового тона. А в моделировке головы Юдифи (Джорджоне) она напоминает просвечивающую через тонкий слой светлой розовой краски монохромную тушевку.

Сравнение «Кающейся Магдалины» с ранними шедеврами Тициана показывает, как изменилось понимание художником роли цвета. Но в композиции картины еще много традиционного. Фигура помещена перед темным выступом скалы (можно сказать — в природном интерьере) и освещена спереди. Леонардо да Винчи считал такое положение фигуры особенно выгодным с точки зрения светотени. Верхний левый угол картины занимают небо и пейзаж. Левое плечо и часть головы рисуются на фоне неба и пейзажа. Сопоставление с небом и, как следствие, небольшой подсвет сзади — также традиционны. В композиции картины ясно читаются классические диагонали. Одна диагональ: череп и обрез книги, широкая прядь волос, откинутая голова, верхняя часть скалы. Эта диагональ связывает золото книги с золотым цветом волос и темным золотисто-коричневым цветом скалы. Другая диагональ: сосуд, правая рука, пятно неба. Эта диагональ связывает синее пятно сосуда с синевой неба. А на пересечении диагоналей — великолепно написанная кисть правой руки. В ее жесте выражено раскаяние — главная тема картины. Композиция спокойна, прекрасна в своей ясной уравновешенности. В этом также видна сила традиций Высокого Возрождения.

Вспомним «Мадонну Бенуа» Леонардо. Мадонна также помещена перед темной массой стены интерьера и мягко освещена спереди. В левом верхнем углу мы видим сквозь окно кусок неба. Это и цветовое сопоставление и подсвет, смягчающий светотень. Композиционный центр — в переплетении рук мадонны и младенца; он расположен на пересечении цветовых диагоналей.

Та же ясность — здесь особенно искусная ясность композиции, — но совершенно иное понимание цвета.

В «Мадонне Бенуа» композиционный центр привлекает зрителя сложнейшим переплетением рук, рисунком их. Но цвету центр однообразен, почти ахроматичен. Функция цвета состоит здесь в том, чтобы выделять главную тему. В «Магдалине» композиционный центр — кисть правой руки — это центр главного золотисто-розового

цветового пятна, самого светлого и самого богатого оттенками. В него входят полузакрытая грудь, обе руки, шея и слегка покрасневшее от слез лицо. В лице сосредоточены наибольшее богатство, наибольшая выразительность цвета. Цвет у Тициана не только выделяет, но и выражает главную тему.

В «Мадонне Бенуа» основу гаммы составляют богатые пятна тканей. В них — сила цветового строя картины. Инкарнат почти монохромнен. В «Кающейся Магдалине» тело и лицо — основа гаммы, ткани и предметы — ее дополнение.

Там — живая сцена, здесь — сама жизнь, воплотившаяся в краски картины.

Различен и характер красочного слоя. В «Кающейся Магдалине» способ нанесения краски разнообразнее и свободнее, чем в «Мадонне Бенуа», сама краска местами много пастознее. Относительно большая пастозность особенно видна в густой кладке неба и облаков. (У Леонардо небо написано тончайшим, прозрачным наложением краски.) Выпуклые белильные блики на стеклянном сосуде, мазки на высоких местах черепа и белильные точки на обрезе книги в «Кающейся Магдалине» подчеркивают материальную сущность краски.

Основа цветовой гаммы в «Магдалине» Тициана — золотистая. Главный по значению и месту цвет — золотисто-розовый цвет тела. Золотистая основа повторяется и в темно-коричневой скале и в пейзаже с деревом. Она включает варианты насыщенного, хотя и сдержанного (чуть почерневшего) красного в полосатой ткани, звучного охристо-желтого в обрезе книги. Более холодный вариант золотистой основы мы видим в превосходно написанном черепе. Более теплый и темный вариант — в прядях вьющихся волос. Волосы на правом плече — чистое золото. Белая ткань рубашки и наброшенная поверх нее полосатая ткань сохраняют в общем золотистый оттенок.

Обогащением золотисто-розовой гаммы служат синие-зеленые пятна сосуда и неба. Синий цвет неба в современном состоянии картины густ, но не слишком насыщен. Это чуть почерневший и позеленевший тон. Небо прорезано бледно-желтыми и охристыми полосами облаков. Листва дерева написана почти оранжевыми пятнами. Нетрудно убедиться, что выбор цветов полностью отвечает принципу гаммы. Синие сдвинуты в сторону зеленых и голубоваты, красные подчеркнуты, находятся посередине между коричневыми и алыми.

Посмотрим, как реализуется гамма в оттенках на отдельных предметах.

Для Тициана характерно полное единство в передаче природного цвета (окраски) и цветовых изменений, вызванных освещением и рефлексами. Мы всегда ясно читаем на картине и то и другое. Кисти рук, чуть покрасневшее лицо, шея, плечи, грудь — это варианты окраски тела. Каждый из вариантов телесного цвета, не нарушая характерного единства, в свою очередь распадается на варианты цвета, вызванные освещением и рефлексами от предметов. Эти вторичные варианты (оттенки), с одной стороны, обогащают гамму, с другой стороны, обеспечивают связность ее. Тени и полутени на светлых предметах всегда содержат в себе рефлекс. Падающая тень от белой ткани (на правой груди) холоднее, на пальцах правой руки от пряди волос теплее. Моделирующая тень на левой руке, прини-

мающая рефлекс от белой ткани и страниц открытой книги, холоднее, а такая же тень на правой руке, принимающая рефлекс от пряди волос, теплее. Характерно и использование возникающих по закону контраста оттенков цветового тона на сером или почти сером. Тень от белой ткани на груди — серая. А звучит она как слегка зеленоватая. Эти значат, что художник видит цветовое влияние соседних пятен на плоскости холста, а не цвет или цветвую смесь на палитре. Позднее импрессионисты, следуя в общем тем же цветовым принципам (например, Ренуар), определяли иногда цвет тени на теле как откровенно зеленый, полагая, что контрастный оттенок, возникающий в природе, должен быть изображен открыто контрастными пятнами. Те же приемы, что и в живописи тела, мы видим в живописи тканей, с той только разницей, что художник чувствует здесь себя свободнее в выборе цвета, не рискуя потерять общий естественный эффект.

Белая ткань, лежащая на правой руке, теплого тона там, где она принимает рефлекс от руки, и холодного, голубоватого там, где она отражает цвет синего неба. То же самое можно сказать и о полосатой ткани. В нижнем куске картины ее серые полосы — охристого тона, в верхнем — голубоватого.

Характерна роль серых в рассматриваемой картине. Цвета, казалось бы, лишённые декоративных качеств, — серые и близкие к ним — служат здесь очевидным источником обогащения колорита. Их функция двойная. Во-первых, они усиливают цветность красных палес на ткани, не давая им вместе с тем вывалиться из колорита. Во-вторых, они сами окрашиваются по контрасту в зависимости от соседства то желтоватым, то зеленоватым тоном.

Ясно выраженную систему реалистического колоризма можно увидеть в живописи черепа. Перед нами прежде всего правдивое изображение цвета предмета — это пожелтевшая от времени кость. Целостность цвета передана не однородным локальным пятном, а системой оттенков, подчинённых единству предметного цвета в нашем его понимании. Оттенки, во-первых, изображают распределение света и тени по форме. Однако это не простые высветления и затемнения общего цвета. По отношению друг к другу они содержат ясные хроматические различия: они определенно различны и по светлоте и по цветовому тону. Блик на черепе почти белый по сравнению с охристым тоном соседних слабее освещённых участков формы. Дальше от блика развиваются зеленоватые и коричневые оттенки общего охристого тона. Во-вторых, оттенки выражают связь с соседними предметами, они соединяют общий локальный цвет и рефлекс: тёплый от переплета книги, холодный (на лицевой части черепа) от серой ткани. Кладка краски плитная. Она содействует впечатлению жесткой поверхности кости.

Живопись черепа и живопись тела — прекрасные примеры изобразительных возможностей краски. Кость — холодная и жесткая. Тело — теплое и мягкое. Вообще развитие цвета в картине нельзя рассматривать отвлеченно от всей суммы ассоциаций, которые неизбежно обогащают восприятие картины, если живопись убедительна. Цвет в «Княжеской Магдалине» развивается по направлению к цветовой

доминанте — золотисто-розовому цвету тела, к цвету покрасневшего лица, обрамленного золотом плеч. Но он развивается, кроме того, по направлению к теплomu, мягкому цвету, по направлению к цвету живого от цвета мертвых предметов.

Изобразительная полнота цвета непосредственно переходит в выразительное его богатство. Перед нами правда жизни, правда человеческих чувств. Как и всегда в жизни, правда противоречива. В «Кающейся Магдалине» чувственная красота — тела, жеста рук, лица, глаз, полных слез, — выражает противоречащую этой природной красоте внутреннюю силу: покаяние, осуждение чувственности. Беспечное небо. Суровая масса скалы. Атрибуты отшельнической жизни — череп, массивная книга — навязывают зрителю это толкование.

Для среднего периода творчества Тициана характерны ясные системы малых цветовых интервалов в пределах большого пятна при больших цветовых и светлотных интервалах между большими массами (пятнами) цвета. К сожалению, при характеристике колорита Тициана и его учеников обычно останавливаются лишь на созвучии больших цветовых масс, игнорируя развитие гаммы путем малых интервалов. А суть дела именно в этом развитии цвета.

Тело Магдалины написано очень тонко (говорят, что Тициан писал тело пальцем). Переходы цвета здесь во многих местах непрерывны. Напротив, в живописи атрибутов очевидны строго продуманные интервалы между соседними пятнами. Небо написано широко, с явными цветовыми разрывами.

Таким образом, глаз задерживается и успокаивается, когда рассматривает мягкую живопись тела. Сюда ведет все развитие цвета. Кажется, что для Тициана не так важно в картинах этого времени равновесие пятен, как важны движение цвета и достаточность этого движения для акцентировки главной темы. Такие картины, как «Магдалина» или более ранняя — «Венера с зеркалом», поражают жизнью цвета, контрастом его подвижности в аксессуарах и успокоенной ясной красоты в главном пятне.

■

«Кающаяся Магдалина» — образец живописи с широким цветовым диапазоном. «Св. Себастьян» — образец почти монохромной живописи. В последний период творчества Тициан сделал новый шаг вперед на пути развития выразительных возможностей цвета.

Если такие картины, как «Динарий косяря», «Венера с зеркалом» или «Кающаяся Магдалина», сразу впечатляют ясной цветовой силой, то «Себастьян» и некоторые другие поздние работы мастера открывают свое цветовое богатство лишь после своеобразной адаптации (привыкания глаза) к их несколько глухому общему тону. Чем дольше рассматриваешь такую картину, тем больше видишь в ней цветовых ценностей. А понимание цветового богатства при скудной палитре усиливает впечатление монументальной общности.

И действительно, палитра «Себастьяна» очень скупа. Это всего три или четыре краски (не считая белой и черной) и притом малонасыщенные, «земляные» краски. При довольно пастозном наложении в несколько слоев «земли» не могут достигнуть звонкости цветных лаков, киповари или ультрамарина. По всей вероятности, в скупой набор красок входили натуральная умбра, одна из желтых охр (например, снежная земля), красная охра и, может быть, жженая умбра⁵ (или аналогичные краски).

Но характер сопоставлений (следствие и развитие) близких цветов, характер фактуры и, в частности, переменная толщина красочного слоя вызывают у зрителя впечатление неисчерпаемого богатства впечатлов. Буквально каждый квадратный дециметр этого большого холста полон ясных цветовых различий. Это противопоставление красноватых и желтых светов на теле с зеленоватыми и грязными полутонами и пятнами. Это противопоставление золотисто-коричневых и серо-синих в пейзаже, в полумраке, окутывающем фигуру. Самое красивое лицо только один раз и притом очень скромно в левом нижнем углу картины: это пламя сильного дымящего костра. Менее интенсивны красноватые пятна на лице и на теле. Но красноватые отблески, порожденные светом пламени, можно увидеть почти всюду, так же как почти всюду звучат синие и зеленоватые. Красноватые отблески повторяются на небе и в дыме костра. Отсутствие больших интервалов между большими массами цвета связано с исключительно богатой, ритмичной системой малых цветовых интервалов.

Восприятие цвета считают не зависящим от времени. Изучение картины Тициана разрушает это ошибочное представление. Риск различительной чувствительности, чувствительности к цветовому богатству в процессе рассматривания составляет замечательную особенность зрения. Конечно, не всякая картина обогащает наши впечатления при длительном ее созерцании. Броские цветовые пятна часто действуют оглушающе. Мы почти перестаем видеть цветовые качества. Оттенки сходятся общей ядовитой интенсивностью красок — это аналог слепящего действия сильного света. Но тонкое развитие вариаций цвета в скромной (даже приглушенной) гамме стимулирует длительное рассматривание. Сами по себе не звонкие, малонасыщенные цвета постепенно начинают сиять. И это дает гораздо большее эстетическое наслаждение и больше обогащает чувства и мысли, чем иная «гармоничная» открытая цветов.

В рассматриваемом холсте совершенно отсутствует контраст больших цветовых пятен (цветовой контраст), так же как нет и развития контрастных цветов к наибольшему напряжению контраста.

Большие пятна контрастируют только по светлоте. Но принцип цветового объединения тем не менее не является в «Св. Себастьян» чистым цветотеневым. Цветовой контраст присутствует в каждом пятне картины. Он присутствует как основной прием цветного обращения. Несмотря на кажущуюся монохромность, все цветно. Аналогичный принцип цветного построения нетрудно увидеть в «Целебный крест» Тициана (Эрмитаж). На таких холстах нет цветового парад в узком

смысле слова, есть только мерцающее красочное «мешиво» («дивное мешиво», по выражению В. И. Сурикова).

В чем же изобразительный смысл этого «дивного мешива»? В чем его реальная основа? Красочное мешиво изображает действительное цветовое объединение предметов общим освещением, взаимными рефлексами. Общее освещение часто сближает предметные цвета (окраску предметов), объединяет их в общий цвет. Теперь предметные цвета становятся различными и узнаются *только по отношению друг к другу*. «Себастьян» Тициана монохромен как локальное пятно, но он в высшей степени богат по цвету благодаря убедительности и связности *отношений*. Вероятно, состояние полумрака невозможно выразить другими способами, если художник сохраняет свое отношение к цвету как к главной выразительной ценности.

Предметные цвета слабо выражены в условиях полумрака. Полумрак господствует и в рассматриваемой картине, и в «Несении креста». Может быть, поэтому объединение цветов в этих картинах кажется чисто светотеневым. Следует подчеркнуть еще раз, что таково лишь поверхностное впечатление. Фигура Себастьяна, дерево, костер, кусок пейзажа, земля выступают не из монохромной тени, а из общей цветовой среды. Они «порождаются» общим цветовым потоком. Предметы вырастают из цветовой среды, создаются ею, постепенно выделяются как имеющие отдельную цветовую характеристику, отдельный цветовой диапазон общих вариаций.

Очень важно иметь в виду следующий закон. Объединение предметов рефлексами и объединение их общим состоянием (то есть характерными для данного состояния качествами света и тени) органически связано с пластическим, трехмерным типом изображения. Напротив, игнорирование рефлексов, изображение предметов чисто локальными, неюансированными цветами, приводит к плоскостной живописи, к отказу от полной глубины и полноценной пластики. Красочное мешиво, лишенное пластики и неспособное изображать трехмерное пространство, остается намазанной на холст бессмысленной фузой.

Тесно связан с цветовым строем и характер кладки. В поздних работах Тициана мазок ясно выражен. Он и разнообразен и един как по своим формальным характеристикам, так и по своим выразительным качествам. Энергия мазка находится в прямой связи с эмоциональной атмосферой картины. Нервные, мужественные удары, наносившиеся слой за слоем, говорят о трагедии Себастьяна и о его человеческом величии. Удары кисти — это как бы слова самого Тициана, с гневом и состраданием рассказывающего нам о величии человека перед лицом смерти.

Живопись у Тициана стала также рассказом и о процессе созидания, потоком ударов кисти, всюду доступным зрителю. Открытая и развитая в глубину фактура приглашает нас к длительному рассматриванию и организует, казалось бы, беспорядочное мешиво в систему последовательно возникающих цветовых ценностей. Тициан не раскрашивает группы предметов, а живописует событие. Подобный открытый рассказ кистью позднее использовал для создания могучих человеческих образов Рембрандт.

Верхние слои краски не сплошь закрывают нижние слои. Нижнее наложение краски представляет собой разнообразное по высоте «слое». В какой степени этот холст сохранил «слое», которое, может быть, было бы частично закрыто верхним слоем краски? Мы думаем, что картина почти закончена. Во всяком случае, открытая многослойность создает дополнительные возможности для обогащения цвета при скупой палитре. Лессировки ограничиваются отдельными кусками. Белильные мазки нередко кладутся даже поверх лессировок. Мы всюду легко читаем последовательность кладки. Мы видим, что именно художник выделил. Очень ясно выделена грудь Себастьяна, пронзенная стрелами. А дерево едва читается. Оно целиком осталось в нижнем слое. Легко написаны голени, ступни и прикрученные к дереву руки. Торс написан плотнее. Благодаря этой разнице в плотности и пластичности письма пространственная модуляция форм очень богата. Набедренная повязка очевидно написана поверх тела, и мы это чувствуем. Тяжелый дым костра и отсветы пламени тоже кажутся написанными поверх пейзажа. Ночное беспокойное небо в левой части холста образует не только дальний план, но и нижний слой живописи.

В прямой связи с изобразительной убедительностью красочного мешера находятся те качества цвета, которые мы называли «несобственными». (Напомним, что словом «несобственные» (качества) подчеркивается тот факт, что эти качества не принадлежат цвету как таковому, абстрактно взятому цветовому пятну. Они появляются на картине только в связи с восприятием изображения.) Это прежде всего пространственные качества цвета: выступание и отступление. Отдельные цвета точно характеризуют тот или иной план. Они не лезут вперед, где не надо, не проваливаются на выпуклых частях формы и т. п. Так, краски неба в «Себастьяне» несут в себе качества красок дальнего плана. А пламя и дым костра написаны красками, ясно определяющими передний план. Очень точны пространственные качества красок, какими написано тело Себастьяна. Выступание одних и отступление других тесно связаны с пластикой тела.

Нередко делались попытки разделить цвета как таковые на выступающие и отступающие. Живопись Тициана показывает наглядно, что все дело в отношениях цветов на конкретном изображении и в связи с тем, что изображено. Оранжево-красные цвета скорее можно было бы назвать выступающими, а в разбираемой картине они читаются как самые дальние (на небе). Зеленовато-серые легко могут стать цветами дальнего плана, а на разбираемой картине они лежат впереди на выступающих частях набедренной повязки. Они выступают относительно темных частей той же повязки.

Аналогичное справедливо и для других несобственных качеств цвета в картине.

Затем следует сказать о плотности и проницаемости цвета. Цвет на теле (смотрим в особенности грудь, голову, живот)—плотный, плотно лежащий на поверхности, цвет на мягкой ткани повязки — менее плотный и совсем неплотный — почти «пространственный» — в пламени и дыме костра, наконец, проницаемый, пространственный в полумраке вокруг фигуры, в беспокойных красках неба. Менее ясно

контраст тяжелых и легких красок. Краски нигде еще не лежат так тяжело, как красные на поздних холстах Рембрандта. Они еще не так весомы, материальны.

Мы считаем нужным подчеркнуть: красота цветового потока связана с реализацией несобственных качеств цвета. Богатство цветовых цепностей, заключенных в таких холстах, как «Св. Себастьян» Тициана, невозможно понять, отвлекаясь от того ассоциативного богатства, какое заключено в конкретном изображении. С традиционно цветоведческой точки зрения, которой нередко пользуются художники-абстракционисты, холст Тициана в лучшем случае монохромнен, черен, лишен чисто цветовых гармоний.

А между тем цветовая концепция Тициана обладает огромной выразительной силой. Синтетические глухие красные, коричневые, синеватые, желтоватые и черные создает в душе зрителя чувство трагического. Это «трагический» колорит.

Если раньше многие художники Возрождения, трактуя казнь Себастьяна, достигали трагического эффекта сопоставлением фигуры мученика с грубыми лицами палачей или фигурами равнодушных зрителей, словом, достигали трагического эффекта детализацией сюжета, то Тициан совершенно отказывается от деталей и потрясающего впечатления достигает главным образом цветовыми средствами.

Показательна исключительная простота, даже «немота» предметной композиции картины. О казни говорят только вонзенные стрелы. Мы лишь угадываем, что руки мученика прикручены к дереву, которого почти не видно. Костер дымит в стороне. И только запрокинутая голова и глаза Себастьяна выражают страдание.

Фигура казнимого расположена посередине картины, почти фронтально. Лишь мягкая пластика форм тела, слегка повернутых относительно друг друга, слегка выступающих и отступающих, создает ходы в глубину, в густой полумрак вокруг фигуры.

Вся сила трагического рассказа о страдании непокорившегося человека заключена в мощном потоке ударов кисти, рождающих повсюду трагические созвучия цвета.

Обобщим изложенное в этой главе. Цвет у Тициана становится основным средством изображения. Если у Джорджоне цвет наносился в границах заданной изысканной линии, то Тициан начиная, во всяком случае, с 40-х годов определяет границы предметов сопоставлением цветовых масс. Если еще у Джорджоне пятна локального цвета связывались нейтрализующими цвет тенями, то теперь выступает чисто цветовая связь предметов в гряде. Она порождает цветовую гамму. У позднего Тициана предметные границы нередко вовсе снимаются общностью цветной тени. Среди оказывается первым, что мы видим,—предметы выступают из нее.

Если раньше колорит строился только на сопоставлении локальных цветов, то теперь господствует принцип *развития* (движения) цвета. Цвет загорается в акценте.

Если раньше пользовались сильными цветовыми *противопоставлениями* и гармонировали их, связывая светотенью или уравновешивая пятна, то теперь *вызывают* цветность даже внутри почти монохромного пятна. Все превращается в цвет. Вспомните, как, в сущности, бесцветно и потому недостаточно жизненно, несколько абстрактно трактовано тело в «Мадонне Литта» и «Мадонне Бенуа» Леонардо, в холстах Рафаэля. Тициан и его ученики любят цвет тела. Тициан всюду создает цвет — жизненный, активно участвующий в образе. Для Тициана — все цвет. В цвете тела Тициан и его ученики находят такое богатство нюансов и так выделяют общую цветность тела драпировками, что цвет тела становится во многих картинах этих мастеров ключом колорита. В «Динарии кесаря» лицо Христа и лицо фарисея контрастируют не только по рисунку, но и по цвету. Бледность утонченного лица Христа подчеркнута контрастом с красным пятном одежды, а цвет лица фарисея — грубый, загорелый — контрастом с синим пятном одежды. Цветовое противопоставление так же содержательно в этой классически ясно рассказанной картине, как содержательно противопоставление черт лица, жестов и осанки. Но и внутри пятен ипкарната цвет движется, подчеркивает главное и (иногда тончайшими нюансами) лепит форму.

В «Венере с зеркалом» тело Венеры представляет собой главную цветовую ценность. Все остальное служит лишь оправой для драгоценных переходов розового, желтоватого, серого в полутенях, принимающих, по контрасту, легкие зеленоватые и голубоватые оттенки.

Тициан любит цвет потемневшего дерева, создавая «Несение креста». Он находит в цвете креста оттенки, повторяющие в своем глухом тембре цветовое развитие всей картины.

Тициан любит тонкими отношениями цвета в переходах от тени к свету на черепе и на белой ткани в «Кающейся Магдалине».

Художник учится видеть больше оттенков цвета, чем обыкновенно видит глаз, и, не теряя общности цветовых масс, любит игру этих оттенков. Живописец, постигший тициановское понимание красоты, не знает предметов с некрасивой или противоречивой окраской. Везде он находит гармонию отношений, созданных светом и рефlekсами.

И бесцветный полумрак становится цветным благодаря логике отношений. И противоречивые цвета, например красные и синие, образуют у Тициана мощную гармонию.

В поздних творениях Тициана отношения создают замечательные цветовые ценности при полном отсутствии звонких цветовых масс. Появляются монолитность цвета, ярко выраженный общий цветовой тон, цветовая среда, порождающая предметы.

Выбор цвета в качестве основного средства изображения требует реализации всех изобразительных возможностей красочного слоя. Многие холсты Тициана содержат тонко рассчитанную игру на разнице в толщине красочного слоя. Она сопровождается разницей в способе кладки. Тело Венеры в «Венере с зеркалом»

нанесено гладко, тонко, краска растерта, цветовые переходы нежны и непрерывны. Всяду видна фактура крупнозернистого холста. Дранировки, напротив, написаны пастозно, тяжело, широкой кистью, почти грубо, с большим рельефом. Холст скрыт местами под толщей слоя. Контраст кладки подчеркивает нежную, трепетную теплоту тела. Краска как будто воссоздает тело, а не только зрительный образ его.

Масляная живопись до Тициана обычно была многослойной. Но многослойность была скрыта в общем оптическом эффекте от грунта до лессировок. В поздних работах Тициана игра на многослойности становится открытой. Одни мазки лежат поверх других, и, будучи положены в другом направлении, верхние мазки, часто тоже пастозные, не полностью закрывают нижний красочный слой. Слои краски живут согласованной, но особой жизнью, создавая впечатление развития цвета из глубины.

Жесткие границы (контуры) предметов везде исчезают. Для того чтобы создать впечатление возникновения предметов из цветовой среды, касания предметов друг с другом, предметов и неба, контуры смазываются скользящими движениями кисти или втиранием краски в краску.

Плотная кладка противопоставляется на одном и том же холсте рыхлой. Часто мы видим пастозные удары сильно разбеленной краски поверх лессировок.

Среди красок борются то малонасыщенные тяжелые цвета, то легкие, звонкие. Этот контраст усиливается контрастом непрозрачной пасты и прозрачного слоя, тяжестью и легкостью кладки.

Появляется усиливающая эффект лепки кладка мазков по форме с сохранением бороздок кисти, иногда довольно глубоких. Сплывание краски в однородный слой — следствие большого количества связующего вещества — теряет свое значение.

Цвет обогащается новыми изобразительными качествами, играющими активную роль в контрастах, в богатстве колорита и в цветовой гармонии. Напомним, что эти качества не принадлежат цвету как таковому, а соединяются с ним лишь в изображении.

Это прежде всего пространственные качества цвета — выступание цвета вперед и отступление на второй или дальний план. Это контрасты поверхностного и пространственного цвета. Затем — это качества цвета, связанные с изображением света, — поверхностный блеск цвета, свечение цвета, наполняющего глубину. Наконец, качества цвета, связанные с характером предмета, — плотные цвета и рыхлые, режущие, пронизываемые, тяжелые и легкие.

Обогащение изобразительных возможностей цвета обеспечивает появление новой палитры эмоциональных качеств, участвующих в общей выразительности картины. Краски нежные и грубые, телесно-чувственные и мертвенные, скромные и броские, трагические и радостные также входят теперь в число элементов цветового строя, как и цвета светлые, насыщенные и т. п.

Было бы, конечно, неверным отрицать появление отдельных из перечисленных здесь несобственных качеств цвета в других типах цветового строя. Например,

в русской иконе всегда впечатляет плотность цвета ликов и легкость (сияние) цвета одежд. (Сравните в «Троице» Рублева ступни, руки и лики ангелов, с одной стороны, и одежды — особенно правого и левого ангелов — с другой, или киноварно-алый пламенеющий цвет плаща в иконе «Архангел Михаил» из Успенского собора в Москве и цвет лат, лика.) Но лишь в живописи Тициана мы впервые видим множество подобных качеств во всем их изобразительном значении.

Было бы еще более легкомысленно отрицать роль основных качеств цвета, *цветовых* контрастов и контрастов светлых и темных красок для живописи Тициана и его последователей. Но основные качества цвета используются Тицианом вместе со всей суммой сложных изобразительных наслоений.

Непосредственные ученики Тициана — великие венецианские живописцы Веронезе и Тинторетто — развивали его открытия в разных направлениях. Веронезе сочетал главное новшество Тициана — изобразительную полноту и жизненность колорита — с повышенной нарядностью цвета. Живопись Веронезе всегда предметна и всегда красива, всегда особенно ритмична. Поздние творения Тициана, в которых вещи порождаются цветовым потоком, созданным в свою очередь широкими, зашикарными ударами кисти, естественно сопоставить с некоторыми тенденциями могоучей живописи Тинторетто.

Лучший холст Веронезе из коллекции Эрмитажа — «Оплакивание Христа» — одна из наименее нарядных работ этого мастера. Однако и в ней красота цвета привлекает прежде всего.

Краски образуют в этой картине ясное трезвучие. Мертвое тело Христа сопоставлено с розовато-фиолетовой одеждой Иоанна и синим плащом Марии. Розовато-фиолетовое контрастно общему зеленовато-серому тону тела, в особенности полутением на теле. Синее дополняет холодную серебристую гамму. Розовые приближены к фиолетовым. Красно-оранжевая горячая (золотая) часть спектра исключена из палитры художника, которой написана эта картина.

Трезвучие больших пятен само по себе декоративно. Большую роль в цветовом наряде картины, как и всегда у Веронезе, играет звучный цвет одежд. По колорит картины вместе с тем глубоко выразителен. Главное по смыслу темы цветное пятно картины — мертвое тело Христа — разработано с тициановской силой. В выборе цвета тканей красота и цветовая приподнятость убедительно сочетаются с расчетом на выделение главной темы. Синие и фиолетово-розовые краски красивы в сочетании со светлым зеленоватым пятном тела. Но именно они своим соседством вызывают то богатство оттенков на теле, ту драгоценную мозаику рефлексов (валеров), которая превращает зеленовато-серый, «скучный», с житейской точки зрения, даже неприятный цвет мертвого тела в главную цветовую ценность картины.

Контраст перерастает границы чисто декоративного сопоставления. Контрастируют уже не розоватые и не зеленоватые, а живое и мертвое (сравните лицо и руку Иоанна — близкие по цвету к его одежде). Значит, в контрасте участвуют порожденные изобразительной правдой живописи такие «незрительные» качества цвета, как теплое и холодное, мертвое и живое.

Цвет используется и у Веронезе в полную меру его изобразительных возможностей. Тело написано так, что краска кажется плотно лежащей на поверхности тела. Напротив, ткани написаны легче, воздушнее. В глубине складок цвет становится пространственным цветом, цветной тенью, наполняющей складку.

Фактура Веронезе в этой и других работах не такая открытая, как в поздних работах Тициана и Тинторетто. Все же ясная кладка — плотная, деликатная на теле и широкая, легкая в живописи драпировок (сравните также способ, каким написаны золотистые волосы Иоанна) — играет не последнюю роль в общем художественном эффекте.

Нетрудно увидеть прямую связь колорита с содержанием картины. Конечно, выразительность колорита — и в этом главная часть тициановского наследия — порождается изобразительной убедительностью, многогранной изобразительной нагрузкой цвета.

К сожалению, в коллекциях СССР нет равноценного холста Тинторетто. Можно было бы показать, что этот противоречивый мастер воспринял в отдельных работах приемы поздних творений Тициана — развитие цвета в единый цветовой поток и открытый рассказ кистью. В дрезденском холсте «Битва архангела Михаила с сатаной» поток синих, лиловых, розовых, открытый и широкий рассказ кистью, не позволяющий предметам полностью материализоваться, производит сложное и особенное впечатление. Конечно, цвет дематериализован здесь в соответствии с темой. Это уже мистика цветового потока.

Поиски выразительности цветового решения картины характерны для нашей живописи последних лет. К сожалению, такую выразительность часто путают с повышенной цветностью. Выразительная функция цвета искусственно отрывается от изобразительной. Наследие Тициана значительно для нас именно тем, что учит, как обогащаются выразительные возможности цвета вместе с обогащением его изобразительных возможностей.

Даже абстрактные цветовые гармонии выразительны только потому, что в них еще живы ассоциации с окружающей нас действительностью. Чувства, которые вызывают такие гармонии, связаны в первую очередь с действительностью и только поэтому следы этих чувств еще живы в декоративных гармониях, утративших изобразительную функцию.

Чем богаче изобразительная основа, тем больше можно сказать и выразить цветом. Потому мы и называли живопись Тициана энциклопедией европейского

реалистического колоризма, что в ней заложены широкие основы для разнообразного и полноценного использования цвета как изобразительного и выразительного средства. Живопись Тициана и его наследников — наглядное доказательство беспомощности и беспочвенности абстракционистской кухни.

На наших творческих дискуссиях я слышал следующее образное сравнение: в русской иконе художники видят «алгебру живописи». С очень большим основанием аналогию между логикой цветового построения и математикой можно продолжить. Если в иконе реализована алгебра живописи, то в произведениях великих венецианцев и их наследников реализован «живописный анализ»: дифференциальное и интегральное исчисление цветов.

Почему бы не проникнуть и нашим «новаторам» в дифференцирование и интегрирование цветов, осуществленное в живописи Тициана, Веронезе, Тинторетто, Бассано? Ведь и современная алгебра ничего не потеряла от соседства с анализом.

■ ■

VII

РЕАЛИЗМ ЦВЕТА И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ. КОЛОРИСТЫ XVII ВЕКА

«... не поиски красоты, но поиски жизненности и выразительности...»

«Быть может, когда-нибудь сделают открытие, что Рембрандт несравненно более великий живописец, чем Рафаэль».

ДЕЛАКРУА

Тициан много раз менял свою цветовую манеру, открывая то одну, то другую сторону в цветовом облике мира. Изменение цветовой манеры было следствием потребности выразить новый поток чувств и идей, родившихся в сознании художника. Тициан — автор картины «Земная и небесная любовь», Тициан 50-х годов и Тициан-старик — понимал жизнь и чувствовал ее иначе. Художник не раз возвращался к одной и той же теме и всякий раз создавал новое. Но характер изменений цветовой манеры Тициана убеждает нас, что новый строй идей и чувств порождал всякий раз стремление по-новому увидеть краски мира.

Увидеть краски мира или придумать краски картины — это вопрос вопросов. Одни придумывали красочный парад картины и создавали гармонию, пользуясь традиционным методом объединения цветов, в конце концов, несомненно тоже заимствованным у природы. Других поражали увиденные краски. Гармония цвета создавалась заново, как образ *увиденной* гармонии.

Именно этот путь — путь цветового реализма — приносил человеку открытия. Тициан первым решительно стал на путь цветового реализма и должен в этом смысле считаться учителем не только тех великих колористов, которые непосредственно восприняли венецианские традиции, но и тех, кто, движимый духом Возрождения, стремился *познавать* и *видеть* цветовой парад природы, а самому познавать и видеть можно только по-своему.

Индивидуальность художника выражается в способе видеть. Можно ли утверждать, что традиции Возрождения сковывали развитие творческих индивидуальностей? Разве не жажда видеть, неотделимая от жажды созидать, сказалась в своеобразии творчества Рембрандта и Вермеера Дельфтского, Рубенса, Эль Греко и Веласкеса, Шардена?

Мы не знаем прямых связей живописи Рембрандта с венецианской традицией. Рембрандт, по-видимому, не был в Италии. Как художник гениальный, Рембрандт главное открыл для себя сам, расширяя и обостряя новый, более широкий и свободный взгляд на мир, и продолжал тем самым путь возрожденческого художественного движения.

Так или иначе уже ранние работы художника обнаруживают в своеобразном преломлении главные черты цветового строя, основанного на природной связности цвета. В армитажном «Жертвоприношении Авраама» тело Исаака трактуется как система оттенков, холодных и теплых, подчиненных единству локального цвета и массивного света. Единый при взгляде на расстоянии цвет тела распадается, если подойти к картине ближе, на характерную, впрочем, очень слитную, как и в большинстве работ Тициана, мозаику цветовых переходов, порожденных светом и средой. Это мерцание слабых рефлексов в скользящем свете и полутенях с большой силой выражает форму тела и его окружение. Плотной живописи освещенного тела противопоставит живопись теневых частей картины — легкая, широкая. Несмотря на массивный контраст света и тени, в картине нет ничего общего с монохромной светотеневой моделировкой. Красота цвета выражает познание игры цвета на любом предмете, любованье этой игрой. Красота не отождествляется с нарядными пятнами одежд. Колорит картины выдержан еще в сравнительно широкой гамме, развивающей сдержанный контраст зеленовато-голубых и золотистотелесных красок. Цвет развивается малыми интервалами внутри больших контрастных масс. В противопоставлении масс контраст света и тени доминирует над чисто цветовым контрастом.

Для живописи Рембрандта, относящейся к 30-м и 40-м годам, типична такая более широкая палитра. В ней нет, правда, ни нарядных пурпурных красок (сравните бархат в «Венере с зеркалом» Тициана), ни киноварно-алых (сравните плащ Персея в «Персее и Андромеде» Рубенса) красок. Красное остается красно-коричневым, изменяющимся от оранжевых до относительно фиолетовых оттенков. Оранжевые и желтые — все охристые, малонасыщенные (сравните ткани, окутывающие Андромеду в названной картине Рубенса). Зеленые не выходят за пределы темно-оливковых и холодных серо-зеленых. Синие как таковые, ультрамариново-синие отсутствуют (сравните «Снятие с креста» Пуссена). Голубые — зеленоватого оттенка — малой насыщенности. Интенсивно-фиолетовых нет.

Если насыщенность цвета в палитре Рембрандта уменьшена, то соответственно велико число вариантов светлых белых смесей (розовых, золотистых, зеленоватых и т. п.). Велико и число вариантов темных малонасыщенных красок, теплых умбристых, более холодных темно-серых, темно-коричневых и даже почти черных.

Чисто цветовой контраст в картинах Рембрандта не располагает максимальными диапазонами и нигде не создает противоречий, подлежащих разрешению в других пятнах. Основные контрасты создаются массами светлых и темных красок, хроматические контрасты обыгрываются лишь понутно.

Рембрандта всегда называли художником света и тени. Это важный вопрос. Утверждают, что в противоположность другим колористам, например Веласкесу, Рембрандт избегает мотивов с рассеянным дневным светом¹. Это неверно. Рембрандт действительно любит свет, создающий массивные контрасты. Но он не изображает ни прямой свет солнца на предметах, ни источник света. Свет Рембрандта — и на это обращали меньше внимания — порождается средой, цветом вещей, которые его отражают. Свет Рембрандта никогда не обесцвечивает как прямой солнечный свет, а порождает общую цветность. Он и не подчеркивает противоречий предметной окраски, как это мы часто видим у Рубенса, а объединяет краски в общей цветовой среде.

В «Притче о виноградарях» (Эрмитаж) окна светятся холодным голубым рассеянным светом дня, а весь интерьер — в золотистом свете, порожденном предметной средой: общим рефлексом среды. Типичный пример рембрандтовского света.

В эрмитажном «Снятии с креста» мальчик закрывает свечу шапкой. По отношению к небу свет самой свечи должен был бы быть оранжевым. Но свеча закрыта. Оранжевый отблеск от нее мы видим только на площадке внизу. Мертвое тело Христа и бледное лицо и руки матери (а это главные световые акценты) светятся холодным, мертвенным светом. Свет от свечи не контрастирует со светом ночного неба, а соединяется с ним. И здесь рембрандтовский свет — свет, порожденный средой (общий рефлекс среды).

Прекрасным образцом для характеристики цветового строя, свойственного живописи Рембрандта 30—40-х и отчасти 50-х годов, может служить армитажная «Даная». Один немецкий исследователь, поклонник идей Гёте, — Зейферт Ватгенберг — с большой силой выразил сущность творческого метода Рембрандта, его неизменную верность тому «что», откуда как бы сам собой получается и «способ» (форма. — Н. В.). В основе творчества Рембрандта лежит жизнь, ее сущность, а не абстрактно созданный, идеальный мир форм. Рембрандт искал «в скорлупе ядро»². Это и есть идеал реализма.

Античный миф художник трактует как минуту радостного ожидания. Сейчас должна осуществиться мечта этой не очень красивой заточенной в башне одинокой женщины. Существенно прежде всего то, что в картине нет ни традиционного золотого дождя, ни потоков золотистого света, врывающихся из-за откинутого полога кровати. «Золотистый свет», проникающий будто бы в приоткрытую старухой дверь, — это скорее всего aberrация искусствоведа, внутренняя букввой легенды, желанием в каком-либо виде обнаружить на картине золотой дождь³. Солнечные лучи вообще не изображены на картине. Пятно стены за пологом, куда смотрит Даная, никак не приобрело золотистого оттенка от проходящего света. Оно серое, скорее холодного, чем теплого оттенка. Холодный блик на лбу Даныи говорит также о проникающем в комнату «белом», рассеянном свете. Никакого золотого света не несут и освещенные части белой подушки и белая простыня постели.

Как сказано, перед нами минута ожидания. Радостно тревожное выражение лица Даныи, и поворот приподнятой головы, и протянутая правая рука — все выражает сущность этой минуты; все человечно, естественно и глубоко, как сама жизнь. Характерен для раннего Рембрандта богато разработанный интерьер: балдахин с золотыми витыми колоннами, золотая ножка кровати с изображением грифона, золотой амур в правом верхнем углу, тяжелые драпировки, столик, покрытый красным бархатом.

Композицию картины можно назвать классической. Пространство ясно распадается на три плана. Главный план находится в глубине интерьера, что характерно для многих ранних работ Рембрандта. Предметы переднего плана подчеркивают развитие пространства по направлению к главному плану, создают богатые пространственные ходы.

Даная находится в центре картины на пересечении композиционных диагоналей. Направление торса подчинено одной диагонали, положение плечевого пояса и рук — другой. Обе диагонали ведут глаз зрителя в глубину и выделяют богатую ракурсами пластику тела. Отметим почти квадратный формат холста и ясную уравновешенность тяжестей (сравните «Магдалину» и «Венеру с зеркалом» Тициана).

Колорит картины выдержан в золотистой гамме. Здесь нет ни тяжелых красных, которые появляются в поздних работах мастера, ни голубых, потому нет и полного хроматического контраста. Гамма выражает примирение красок, характерное для полутемного интерьера.

Представим себе игру света и тени на золоте. Свет и блики могут быть почти белыми. Полутени желтые. В рефлексах — оранжеватые или оливково-зеленые, или красноватые, или иногда черноватые краски. Именно такова гамма «Данаи». Белые с чуть желтоватыми рефлексами простыни, почти белый свет на лбу и левом плече, золотисто-розовые руки, бедра, лицо в скользящем свете, красноватая кисть протянутой вперед руки, в красноватом рефлексе теневаля часть лица. Теплые зеленоватые тени на теле.

В темном варианте той же гаммы выдержано окружение. Слева на картине оливково-желтые драпировки и более холодное, серо-оливковое пятно открытого куска стены, желтое золото колонки балдахина и массивной пожки кровати, желто-оливковые тяжелые драпировки ложа, голубовато-зеленое, но очень мало насыщенное пятно пола между столпком и кроватью. Красновато-коричневый столик сверху более пурпурного, снизу более желтого оттенка. Оливково-зеленая драпировка над ним, желтое золото амура на алькове. Черноватая с оранжеватым светом голова ключницы, черные ключи. Все это краски, возникающие на золоте. Не потому ли гамму Данаи можно назвать золотистой? Может быть, это и есть пролившийся «золотой дождь»?

Цветность сдержанных красок, как и у Тициана, повынается в живописи Рембрандта сопоставлениями, движением цвета к главному акценту.

Движение цвета связано с композиционными диагоналями. Основная диагональ тела подчинена желтым и белым цветам. Золото подножия, тело, простыни, золото амура. Главная масса цвета — светло-золотистое тело. По направлению второй диагонали сдержанно обыгрывается контраст красноватых и зеленоватых: столик, пол, красноватые тона на лице и кисти правой руки, серо-оливковое пятно стены. Акцент — киноварные пятна браслета на руке.

Несмотря на силу света и ясный цветовой тон света, отраженного вещами (света, порожденного средой), предметные краски выражены очень ясно. Рефлексы сливаются со светлыми и тенями в общие цветовые массы. Отношения оттенков внутри данного предметного цвета подчинены его единству.

В основе цветового строя картины лежат контраст и связь красок полутемного интерьера и центрального светлого пятна. Рембрандт, как и многие его современники, не искал исторической достоверности. Ради выражения существенного он свободно распорядился на своих картинах предметным окружением. В «Даная» нет предметов холодной окраски, несколько раз повторяется золото, золотистые ткани. Золотистое окружение порождает золотистый тон тела Данаи. Слитные переходы более холодных светов на нем в более теплые, розоватые и желтоватые, игра полутеней и зеленоватые мягкие теплые тени создают общее золотистое сияние. Так и кажется, что золотистый свет исходит от тела. Общий золотистый рефлекс среды делает светлое тело источником золотистого света. Рефлекс от правого бедра на левом — чистое золото. Цвет тела в рембрандтовском человеческом толковании легенды приобретает символическое звучание. До сердца отзывчивого зрителя легко дойдет символическая связь цвета с толкованием легенды.

Золотистый цвет тела и лица Данаи подчеркнут белизной простынь и подушки. На них — лишь очень слабые рефлексы. Их цвет почти не воспринимает тон среды. Несомненно, простыня могла бы быть не такой белой в скользящем свете и полутенях. Но ее белизна подчеркивает золотистый цвет тела. Возможно, что открытый за пологом кусок стены у другого мастера был бы сильнее окрашен проходящими лучами света. Но Рембрандту дороже выделение главной цветовой ценности — тела. Кусок стены остается оливково-серым.

Интервал между основными массами света и тени, как всегда у Рембрандта, большой, а переходы (малые, вспомогательные интервалы) по краям светлого пятна и внутри больших пятен света и тени мягкие, слитные. Распадение системы интервалов по «топу» на большие в противопоставлении больших масс цвета и малые, слитные — внутри больших масс — придает пластике особую выразительность, осязаемость.

Выделение главного и любование главным непосредственно выражено кистью художника. Кладка краски на теле очень внимательная, тонкая. Художник любит играть цветом на нем. И это любование, так же как выделение светлого пятна тела, — традиция Тициана.

Рембрандт существенно расширяет круг ценностей, доступных изображению посредством цвета, круг несобственных качеств цвета. Переходы цвета на форме изображают мягкость, тяжесть и теплоту тела. Цвет на такой картине, как «Даная», не только оптический факт, он несет столь убедительные для всякого внимательного и отзывчивого зрителя связи с материальными свойствами вещей, что теплота, мягкость кажутся «осязаемыми» свойствами цвета, тяжесть кажется реальной тяжестью⁴.

В аксессуарах переднего и главного плана Рембрандт, подобно многим своим современникам голландцам, стремился передать свойства материала: золото, тяжесть ковровой драпировки, бархатную скатерть стола. Но если он не достигает в этой передаче иллюзорности, свойственной голландским натюрмористам или, например, Терборху, то зато гораздо сильнее выражает саму материальность, тяжесть. Ковровая драпировка скользит вниз, задерживаясь благодаря негибкости толстой ткани, и собирается в мощные вулканические складки. Это опять не столько чисто оптический факт, сколько выразительность, созданная изобразительными средствами.

Если в предметах переднего и главного плана выражены их материальность, их характер, то в целях контраста дальний план написан не только легко, но и суммарно. Он только намечен (например, старуха, ее лицо, рука, ключи). Контраст тяжестей, акцентирование тяжести, так же как контраст света и тени, выделение света — типичный прием Рембрандта. Это также и прямое свидетельство того, что именно художник считал главным в картине.

Живопись — это не выделяние объемного или плоского, надуманного или иллюзорного образа, за которым художник прячется. Живопись — это именно живопись: в ней художник прямо говорит с вами.

Как ни прекрасна «Даная», современного зрителя больше привлекает покоряющая мощь последних работ Рембрандта. На поздних образцах живописи художника легче показать выразительное богатство цвета, в частности выразительность контраста тяжелого палочения краски и явной, хотя и необходимой, задуманной недоговоренности.

В Эрмитаже хранятся выполненные незадолго до смерти гениальное полотно «Возвращение блудного сына» и типичное для позднего Рембрандта с большой силой написанное полотно «Давид и Уриил».

«Возвращение блудного сына» удивляет прежде всего полным отсутствием обстановочных деталей, которых еще очень много в «Дане», в «Святом семействе» (1645, Эрмитаж) и даже в работах 50-х годов. Главные персонажи картины стоят на возвышении. Кажется, первоначально была намечена позднее замазанная ступенька. Едва заметны не только вследствие потемнения более жидко написанных кусков картины, но и вследствие их крайней обобщенности, почти монохромности, архитектура и дерево справа. Рембрандт самой живописью говорит: «Все это для меня не существенно». Из четырех второстепенных персонажей только один находится на переднем плане, остальные — призрачны, жесты их скрыты. Можно только догадываться, что переживают эти свидетели. И спокойной позой и бесстрастным выражением лица они резко контрастируют с главными действующими лицами сцены. И опять самой живописью художник говорит: «И это для меня не так существенно». Вся сила выразительности сосредоточена на фигуре отца, его склоненном лице, на его руках и на фигуре припавшего к отцу сына, на его бритой голове, рубище.

Скудность обстановочных деталей и резкое выделение главного характерны для позднего Рембрандта. В известном офорте «Три креста» ранние состояния содержат много второстепенных фигур, нарисованных, впрочем, очень суммарно и выступающих также скорее в роли свидетелей событий, чем в качестве действующих лиц. Затем второстепенных фигур становится меньше. И наконец, художник покрывает почти всю плоскость доски косыми штрихами, оставляя только главное — три креста. Здесь ясно виден процесс отбора главного, путь к выразительному лаконизму.

В данной связи важно заметить, что таков типичный путь к лаконизму большого художника любого направления. Лаконизм не рождается готовым как извне заданный стиль. Путь к лаконизму в поздних работах Валентина Серова был сходным. Скудая, но точная линия возникла в результате устранения несущественного. Когда Пабло Пикассо пишет, что он всегда начинает с действительности, но потом постепенно устраняет все ненужное, «хотя что-то от действительности все же всегда остается», он указывает на аналогичный путь. Другой вопрос, всегда ли сохраняет выбор этого художника существенное или этот выбор часто подчинен субъективной концепции.

Совершенно логичен путь от лаконизма самого по себе как заранее заданного языка. На этом пути нельзя выразить большого содержания, несмотря на любое форсирование экспрессии.

Вернемся, однако, к нашей теме.

Ни в жестах, ни в позах главных персонажей «Возвращения блудного сына» никак не обыграны пластика тел, пространственные ходы. Обе фигуры фронтальны, расположены одна вплотную к другой. Никак не обыграна в традиционных жестах и слепота старика. Ее видишь, только если о ней знаешь. И тогда особенно точными кажутся скудные средства, которыми она выражена: смотрящий в пустоту правый глаз старика и руки, соединившие в одном движении прощение, ласку и узнавание. Лицо сына скрыто, и в этом глубокий художественный смысл. Не лицо, а плечи и бритая голова выражают его душевное состояние.

Композиция резко децентрализована. Оптический центр картины занимает темное пространство между главными персонажами, стоящими слева, и второстепенными персонажами картины. Собственно, в таком построении нет никакого движения, никакой динамики в обычном смысле слова. Но, может быть, именно этим подчеркнут внутренний динамизм? В картине «Давид и Урия» первоплановая фигура уходящего Урия также резко децентрализована, но в ней внутренний динамизм связан все же с движением Урия (или здесь изображено мгновение, когда осужденный Урия остановился?).

Второстепенные персонажи «Блудного сына» не связаны с главными персонажами ни жестами, ни движением. Они просто распределены как немые свидетели. У трех персонажей, расположенных на втором и заднем плане, ясно читаются только лица. В картине «Давид и Урия» фигуры царя и старика также скрыты. Массивной фигуре Урия противопоставлены почти только лица Давида и старика, выражающие разное отношение к событию. Богатых пространственных ходов нет и в этой картине. Аксессуары, ракурсы, жесты, связывающие участников сцены, — все эти традиционные и внешние средства толкования сюжета — стали давно несущественными для художника.

Зато выдающееся значение в поздних картинах Рембрандта приобретают цвет, сила ударов кисти, плотность и тяжесть красочной пасты.

Цветом, определяющим колорит многих поздних работ Рембрандта, становится тяжелый красный цвет. Пятна тяжелого красного цвета подавляют все остальные краски и на картине «Возвращение блудного сына» и на картине «Давид и Урия».

Что же это за цвет? Это не киноварно-алый цвет (сравните пламенную киноварь плаща Персея в «Персее и Андромеле» Рубенса) и не пурпурно-алый цвет драпировок у Тициана (сравните «Венеру с зеркалом») — это коричнево-красный тяжелый цвет, цвет корпусно положенной красной охры. Он и силен (бросок) как цвет и сравнительно далек от соответствующего ему спектрального цвета, он повиженной насыщенности. Вместе с тем он сильно выступает вперед, это цвет первого плана.

Кстати сказать, сила рембрандтовского красного никогда не выходит на репродукциях, ибо связана с противопоставлением плотной, тяжелой кладки и легкой, более тонкой и прозрачной кладки теневых масс. Красному противопоставляются

небольшие контрастные пятна серо-голубого цвета. В картине «Возвращение блудного сына» таковы рукава одежды старика. В картине «Давид и Урия» — стол и отблески на меховой шапке Давида.

Золотистые, охристые краски не так броски, как красные пятна: золотистые украшения на рукавах старика, охристые полутени на рубище сына, пятна света на подиуме («Возвращение блудного сына»), золотые украшения и охристого цвета рукава одежды Урии, корона и скрытый в полутьме кусок мантии Давида. Остальное пространство картин заполнено темно-коричневыми, оливковыми, серыми, черноватыми и красноватыми слитыми пятнами тeneвых масс.

Если общая золотистая связь колорита (золотистая гамма) ранних вещей мастера отчасти объясняется цветом охристого грунта, то в поздних работах влияние грунта возможно лишь по отношению к тeneвым, жидко написанным частям картины. Красочная нагрузка основных пятен настолько велика, что просвечивание грунта здесь исключается. Таким образом здесь связь могла быть достигнута только сопоставлением цветовых масс и движением цвета.

Вот что мы находим на картине «Возвращение блудного сына». Основной поток цвета замкнут в овале, объединяющем главные фигуры картины. От охристого цвета освещенной части подиума глаз зрителя переходит к сдержанно золотистому пятну коленопреклоненной фигуры. Живопись рубища, шеи, головы, ног и стоптанных сандалий сына исключительно богата игрой цвета. Складки рубища, просвечивающий сквозь дыру кусок тела на правом плече, ступни ног написаны менее слитными, чем в ранних вещах мастера, переходами розовых, охристых оливковых, оранжевых и в общем светлых красок. Поток золотистого цвета с более холодными полутенями и светами находит свое завершение в фигуре старика: это его руки, золотые украшения на рукавах, золотая ткань на груди и, наконец, самое светлое пятно в этом потоке цвета — бледное лицо старика, лицо едва золотистого оттенка — уже почти только по отношению к холодному пятну седой бороды. Богатому движению охристых красок противостоят массивные и почти совершенно неюансированные красные пятна, выделяющие основной сюжетный мотив и придающие всей сцене трагическое звучание. Красные пятна несомненно сознательно усилены контрастным голубым цветом нарукавников старика. Если допустить правомерность сравнения цветовых созвучий, цветовых потоков и ударов с оркестровой симфонической музыкой, можно будет сказать, что в богатое, но приглушенное движение скрипичных партий врывается мощный трагический голос труб. Удар красного цвета находит свой отзвук в правой фигуре. Он дополнен здесь уже лишь небольшими пятнами охристых красок и утверждается таким образом как цвет, определяющий гамму картины. Все остальные краски тонут в общей умбристой, иногда чуть золотистой, иногда — по контрасту с красным — оливково-коричневой массе тени. Лица других персонажей едва выделены цветом.

Как и всегда у Рембрандта, интервалы между большими массами цвета большие, а по светлоте даже очень большие. А интервалы внутри этих масс небольшие, хотя в поздних вещах и невозможно найти непрерывных переходов цвета.

Даже в существенных деталях мастер нередко пользуется явным ослаблением моделировки, уменьшая количество светотеневых переходов и противопоставляя массивный свет массивному темному пятну или даже черной обводке. Так, пальцы рук отца (такая важная деталь картины!) круглятся в светах и полутенях очень мало и разделены (правая рука) черным мягким широким контуром, положенным явно поверх светлых красок. Тем же приемом выделены узлы (напоминающие мешки) складок на рубище сына (жженная умбра поверх светлого). В поздних вещах Рембрандта вообще нет строгой системы в последовательности наложения краски. Теневая часть посоха правой фигуры покрыта черной краской по выпуклой, то есть, несомненно, белильной пасте, сохранившей золотистый, сравнительно светлый тон в светах. Как и Тициан в конце своего творческого пути, Рембрандт накладывал местами корпусную краску даже и поверх лессировок, заботясь больше о выразительности рассказа кисти, шедшего непосредственно «от сердца и творческой воли», чем о традиционном совершенстве техники. Краска в поздних работах лежит у него часто комками, образуя, по выражению одного исследователя, «горы и горные цепи» (например, лицо и паруканники старика, куски рубища сына).

Мощный контраст светлых и темных масс заставляет исследователя и художника задуматься над тем, можно ли считать вещи Рембрандта построенными «в тоне», как это принято думать. Потемнение живописи из-за просвечивания охристого грунта на менее пастозно написанных теневых местах не может объяснить величины контраста светлых и темных масс. Очень жидко написанный интерьер в «Притче о виноградарях» вовсе не темн, не темны и легко написанные места в пейзажах Рембрандта.

Сцена возвращения блудного сына происходит днем на открытом воздухе. Здесь была бы натуральнее общность сравнительно светлого тона, которую мы находим, скажем, в «Притчах» Фети, изображающих аналогичные мотивы. Дневной свет всюду создает более светлую среду, создает единство полутеней и высветленных тканей.

Рембрандт не искал такого единства среды. Характерный пример: в «Ночном дозоре» Рембрандта, как показывает само название картины, видели долгое время ночную сцену при свете факелов. Теперь доказано, что это дневная сцена на улице. В заблуждение вводили усиленный контраст светлых и темных масс, отсутствие привычного даже для доимпрессионистической живописи общего сравнительно светлого тона.

Выбирая нужное для себя в природных контрастах и природной связности цвета, художник не обязан и не может изображать все. Мощные контрасты света и тени в едва намеченной, мало характеризованной среде позволяют Рембрандту сосредоточить внимание зрителя на человеческой трагедии в ее вечном, шекспировском смысле.

Отказ от общности тона, столь еще ясной в «Данае», в «Притче о виноградарях» и дрезденском «Автопортрете с Саскией», неясен. Персонажи последних

картин Рембрандта освещены особым светом. Он сосредоточен только на главных фигурах. Это не прямой свет солнечных лучей. Это, следовательно, рассеянный свет. Однако он почти не освещает обстановку, а лишь гаснет в последовательных отсветах. Как будто вспышки яркого света вдруг вырывают главные фигуры из темной среды и гаснут в немногих ослабленных повторениях, не успевая высветлить для нас окружающую обстановку.

Мы говорили о свете и тени.

Но для позднего Рембрандта существенно не только это. Главные фигуры выделяются мощным, тяжелым наложением краски, даже подчеркнута тяжелым наложением, массивным, скупым, где это нужно, и очень богатыми переходами цвета в других местах. Мазки широкой кисти, оставляя борозды и валы на холсте, строят, например, складки грубой ступни сына. Удары кисти идут поперек ступни и кое-где — вдоль ступни, прямо материализуя на холсте ее грубую кожу. Складки рубища написаны аналогично. Кисти рук старика, его лицо и рукавники также выделяются выпукло наложенной краской. Нельзя не видеть, что рельеф красочного слоя был существенным для художника не только потому, что обогащала цвет (этим приемом Рембрандт пользовался в живописи украшений и раньше), но и потому, что усиливала выразительность. О тяжести красного цвета мы уже говорили. Перед нами не чисто оптический эффект, только нарисованные складки, морщины и выпуклости, только написанная красная ткань. Живопись главных фигур вызывает непреодолимое ощущение ослеплости.

В противоположность главным фигурам второстепенные фигуры, находящиеся на втором и заднем плане, и все окружение сцены написаны неплотно, суммарно, кажутся даже призрачными.

В поздних работах художник вовсе не ищет имитации материала, но достигает впечатления существенной материальности.

На полотне «Давид и Уриил» определяющим цветом является также типичное тяжелое красное, — здесь богато разработанное в полутенях, светах и рефлексах, — то более оранжевое, то интенсивно красное, прорезанное черноватыми тенями в складках и переходящее в золото украшений. По отношению к красному цвету одежда мертвенный цвет лица Уриила кажется зеленоватым, холодным, тени на нем — синеватыми. На лице нет рефлексов от красного!

Материализация главного действующего лица на переднем плане (фигура Уриила даже срезана рамой), мощная пахота кистью вполне аналогичны приемам, использованным в «Возвращении блудного сына».

Нельзя лучше доказать, какой трагедией может звучать цвет в полном согласии с изобразительной стороной сцены и при поддержке таких качеств цвета, как его тяжесть.

Конечно, это был *выбор*, свой способ видеть, использование художником вознания природных цветовых гармоний, а не пустая попытка их повторения.

Совершенно иное использование природной связности цвета мы видим во фламандской живописи XVII века. Традиции венецианского колоризма непосредственно влияли на становление колористического гения Рубенса.

Если Рембрандт воспринял идеи итальянского реалистического колоризма не прямо и создал совершенно особый цветовой язык, то Рубенса, ужившегося долгое время в Италии и воспитанного с детства на «итальянизмах», можно считать прямым наследником титиановской живописной культуры на фламандской почве.

При этом живопись Рубенса ближе не суровым цветовым концепциям старого Тициана, а цветовой красоте живописи Тициана 40—50-х годов. Мы видим в живописи Рубенса тот же праздник цвета, то же стремление создать чувство радости, то же наслаждение цветом.

Живописные гармонии Рубенса ближе Веронезе, чем Тинторетто. Тьеполо развивал позже сходный праздничный цветовой язык. Палитра Рубенса содержит почти все насыщенные цвета, которыми располагал в его время художник. Мы видим у него киноварно-красные и алые, иногда переходящие в пурпур, интенсивные синие, чаще голубого оттенка, чистые желтые (желтые, достаточно насыщенные, несмотря на светлоту), даже сравнительно насыщенные для его времени зеленые. Отсутствуют, как правило, лишь холодные фиолетовые, темно-синие. Таким образом палитра Рубенса охватывает весь спектр, за исключением самой его холодной части. Кроме того, в ней много светлых, голубых, розовых и желтых и меньше темных красок. Совсем нет холодных черных.

Интересно отметить, что Веронезе охотнее пользовался розово-фиолетовыми, чем алыми, ультрамариново-синими, чем сине-голубыми, холодными сине-зелеными, чем желто-зелеными. Хотя палитра Веронезе также достаточно широка, она в целом, как и палитра Тинторетто, более холодная, серебристая. Палитра Рубенса — более горячая, и вместе с тем она резко отлична от рембрандтовской. Очень близкую палитру мы видим в живописи Тьеполо.

Если сопоставить любое полотно Рубенса с холстом Рембрандта, можно заметить, что каждый цвет у Рубенса сам по себе красив. Вероятно, это впечатление связано также и с виртуозной красотой нанесения краски. Та легкость, с которой она лежит, ясно говорит о желании художника сохранить красоту цвета. Паста не настолько густая, тяжелая, чтобы цвет стал глухим (он лежит по светлой гризайли), и не настолько жидкая, чтобы цвет потерял насыщенность, при заданной светлоте. Надо заметить, что первые прописки на исключительно красивых эскизах Рубенса (например, таких, как «Видение св. Ильдефонса» или «Коронавание Марии Медичи») не содержат той силы цвета, которую всегда имел в виду Рубенс, хотя на них легко проследить гармоническую и живописную основу рубенсовского цветового языка.

Цвет Рубенса красив даже в картинах трагического содержания. Даже сдержанные краски эскиза Рубенса «Снятие с креста» (эскиз полностью прописан цветом) по сравнению со «Снятием с креста» Рембрандта сами по себе каждая в отдельности красивы: красивы серо-синяя, редкие для Рубенса сине-фиолетовая,

оливково-зеленая, темно-желтая. Эрмитажный эскиз «Поклонения пастухов», передающий освещение желтым пламенем свечи, несмотря на сильные контрасты света и тени, нигде не выбелен и не затемнен настолько, чтобы скрыть красоту синеголубых, оранжево-красных, розовых и желтых.

Красивы и сопоставления цветов в картинах Рубенса. Сопоставления рассчитаны на то, чтобы каждый цвет выиграл в ясности и звучности. В картине «Персей и Андромеда» красиво сопоставлены темно-зеленых лат Персея с киноварно-алым плащом, алого плаща с синеглубокой тканью, синего с белой гривой Пегаса. Красиво сопоставление золотисто-желтого с очень светлым цветом тела Андромеды, подчеркнутым зеленовато-серыми полутенями и ярко-розовыми рефлексами в тенях.

В эскизе «Видение св. Ильдефонса» правая группа задумана в красивом сопоставлении синезеленого, белого, золотисто-желтого и золотисто-оранжевого, левая группа — в сопоставлении киноварно-красного, розового и желтого, лимонного оттенка, центральная группа — в сопоставлении главным образом голубого и сияющего белого.

В последнее время много говорят о декоративных качествах живописи. Считают, что всякое, даже и станковое произведение живописи должно непременно обладать декоративными качествами. Это — глубокое недоразумение. Признание декоративности в качестве обязательного признака живописи или даже только обязательного свойства современной живописи либо насилует понятие красоты, расширяя его до потери смысла, либо отнимает у живописи половину ее богатств.

Живопись Рембрандта не декоративна. Ее единственная внутренняя основа — выразительность. Ради этой основы художник выбрал нужное для себя в природной связности цвета. Смешно искать декоративные качества в титциановском «Себастьяне». Напротив, «Вечера с зеркалом» Тициана — декоративна. Для этой картины красота цвета и цветовых сопоставлений существенна. Рубенс всегда декоративен. Основа его цветовых гармоний — не только их выразительность, но и красота. Недаром палитра Рубенса шире рембрандтовской и содержит много насыщенных и, в частности, светло-насыщенных красок. Рембрандт сопоставляет тяжелое красное с небольшими пятнами сероголубого для того, чтобы усилить определяющий выразительность картины трагический удар красного. Рубенс сопоставляет красное с насыщенным синеголубым с тем, чтобы они оба звучали на равных правах и в сочетании с другими пятнами гармонично и сильно. Даже в портретах, где набор красок может быть по воле ограничен, кисть Рубенса направляется чувством красоты. В «Портрете камеристки инфанты Изабеллы» бледный, но живой цвет лица, сероголубые глаза и золото волос сопоставлены в исключительно красивом аккорде, так же как почти черная ткань платья, золото цепочки и белый воротник. Декоративность не требует пестроты. Но каждый цвет в «Портрете камеристки» рассчитан на то, чтобы вызвать красоту другого цвета.

Широта палитры Рубенса естественно ставит вопрос о подчинении его картин принципу гаммы, одному из важных следствий использования в живописи законов природной связности цвета. Можно доказать, что декоративность живописи

Рубенса хорошо сочетается с этим принципом. Голубое, которым пользуется Рубенс,—это именно то голубое, которое входит в одну (горячую) гамму с синеварно-красным и золотисто-желтым. Каждый цвет берется Рубенсом в таких качествах (цветовой тон, насыщенность, светлота), чтобы развитие цвета и сопоставление сильных пятен все же нигде не содержало ни одного чужеродного пятна или оттенка.

В живописи Рубенса слабее выражен или почти не выражен общий цветовой тон среды, но природная игра цвета с большим чувством ее гармонизирующего эффекта ясно видна в использовании цветных теней и рефлексов. Делакруа говорил, что живопись Рубенса производит на него впечатление мощной музыки⁶.

Небольшая армитажная картина «Персей и Андромеда» — прекрасный образец радостной живописи Рубенса.

Картина поражает ясностью и полнотой рассказа. Весь холст заполнен предметами, фигурами, движениями, жестами, развивающими этот рассказ.

Кусок неба в левом верхнем углу выделяет скалу, прикрывающую вход в пещеру дракона: ясно, где происходит действие. Ясно, что произошло: на переднем плане пасть и тело дракона, богиня увенчивает победителя венком. Ясно и будущее: Персей восхищенно смотрит на освобожденную Андромеду, Андромеда, смущенная и благодарная, опустила глаза. Герой касается правой рукой руки Андромеды. Контраст темных блестящих лат и окруженного золотистой тканью сияющего красотой женского тела.

Ясно и то, как происходило действие. Вся правую половину картины занимает крылатый конь. В центре картины — щит с головой Горгоны. Каждая деталь содержит отдельное, но тонко характеризованное действие. Пегас бьет копытом землю и косит глаз на тело дракона. Путт держит его за гриву. Другой путт направляет на издыхающего дракона щит с головой Горгоны, третий сияет и держит шлем героя.

Хотя главное содержание картины выделено ясно, оно читается лишь в связи со всем остальным рассказом. Интересно рассматривать каждую деталь этого остроумно сплетенного рассказа в любой части холста. Нигде нет никакой педоговоренности. Глядя на холст Рубенса, лишней раз убеждаешься в ограниченности ходячей идеи о непрременной будто бы для искусства педоговоренности.

Широкая палитра Рубенса использована в картине целиком. Мы видим богатое развитие светло-розовых, оранжевых, рыжих, золотисто-желтых светло-насыщенного тона. Мы видим пятно красной киновари и насыщенное сине-голубое пятно. Мы видим почти чисто белое пятно, темно-зеленое пятно холодного тона (латы и щит) и оливково-зеленое (земля, тело дракона).

Красота отдельных красок и цветовых сопоставлений существенно связана с виртуозной красотой кладки. Местами это почти только гризайль (земля, дракон).

В живописи тела — это богато модулированная лессировками очень тонкая прописка, в тканях — сильный, более плотный, по все же не слишком пастозно положенный цвет. Ясность цветовых пятен усиливается сопоставлениями (контрастами) и переходами красок (движением цвета). Красное контрастно сопоставлено с темно-зеленым и сине-голубым. Это последнее — с красными и белыми. В золотисто-розовых, заполняющих большую часть холста, содержится богатое развитие цвета ватерами. Эффект этого развития прежде всего в ослепительной светоносности тела Андромеды. Верхняя половина тела покрыта светлой, чуть голубоватой (по отношению к золотисто-розовому) тенью. Порозовевшее лицо оттенено золотом волос. Золотисто-розовый, очень светлый цвет нижней части торса и правой освещенной ноги подчеркнут небольшими пятнами чисто белой ткани, которая, в свою очередь, кажется белее благодаря соседству с желтой тканью, более золотистой у правой ноги и золотисто-оранжевой на правой руке. Тела путтов краснее и темнее тела Андромеды. Вместе с красной в рефлексе правой рукой Персея и красным плащом они создают своеобразную раму вокруг сияющего тела женщины. Но светлое пятно тела Андромеды совсем не единственное светлое пятно картины. Оно уравновешено справа одинаково сильными, чисто белыми пятнами гривы и крыльев Пегаса, так же как золото тканей Андромеды уравновешено сильными рыжими пятнами на голове и корпусе коня. Движение белых и золотистых красок сосредоточено в двух узлах, объединенных сверху героическим созвучием красного и сине-голубого.

Равновесие сильных цветов дороже Рубенсу, чем кульминация цветового развития в одном цвете и в одном месте. И внимание зрителя естественно распределяется, так сказать, по всей «территории» рассказа.

Можно ли говорить о связности цвета, выражающей единство предметной среды, о связности цвета по принципу гаммы в данной картине? Локальный цвет в картине выражен всюду очень ясно. Тела, лица, масть коня, латы типичны по цвету. Ткани, находящиеся в свету, представляют собой сильные контрастные пятна локального цвета. Вместе с тем всюду мы видим и связывающие рефлексы. Сильный красный рефлекс от плаща лежит на руке Персея и более слабый — на затененной левой руке Андромеды. Это ясная связь золотисто-белого с красным. Красноватый рефлекс от правой руки Андромеды и рефлекс от оранжевой ткани лежат на ее теле, аналогичный рефлекс от золотистой ткани — на затененной части левой ноги. Это тоже связь светло-телесных и интенсивно-желтых красок. В светах Рубенс почти не меняет локальный цвет (и это понятно, свет у него, как правило, рассеянный), зато тени и полутени всюду цветные, содержат связывающие рефлексы. Тени просветлены красками предметной среды. Отсюда следует характерное для Рубенса отношение к локальному цвету. Интервалы в переходах от светлого к темному достаточно большие в больших массах, очень плавные внутри этих масс и на краях. Освещенные части предметов плавно уходят в тень. Напротив, интервалы по цветовому тону там, где предметы освещены, очень напряжены. Типичный пример: красная ткань, рядом — синяя ткань, рядом — белая грива Пегаса, рядом — темно-зеленые латы.

Малые цветовые интервалы у краев картины приводят в центральной части к совершенно ясному аккорду сильных локальных красок.

Если закрыть голубое пятно, сразу станет ясной горячая основа гаммы. Белые, оливковые, желтые краски завершаются красной, как своей доминантой. Если, напротив, закрыть красное пятно, ясным станет звонкий и гармоничный контраст желтых с сине-голубым. Цветовой топ сине-голубого выбран как нельзя более точно. По отношению к горячей основе колорита картины он красив, вызывает цветность желтых.

Значит, и прямое сопоставление голубого с красным закономерно. Голубое держится в горячей гамме, занимает место на ее пределе, обогащая ее. Перед нами типичное декоративное действие широкой гаммы. Рубенс верен титциановской идее природной связности цвета в реальной, пластически богатой среде. Но для его живописи титтичен рассеянный свет и, следовательно, ясность локального цвета, светлые рефлексы, светлые цветные тени.

Вместе с тем выразительная функция красок в картине Рубенса очевидна. Завершение игры цвета в сильном аккорде красного, голубого, белого создает впечатление праздничности, героики. Это утверждение красоты человека и человеческой силы.

Та же приподнятость и праздничность выражена в линейном и пластическом строе картины, в той уверенной свободе и красоте, с какой лежит краска. Утверждение о характерном для Рубенса сквозном (и в целом, и в деталях) композиционном принципе круга по меньшей мере упрощено. Но красивый поток складок на тканях, движение форм едины с экспрессивной свободно лежащего легкого мазка. Это элементы одного организма. Картины Рубенса, так же как и картины Титциана, Веронезе и позже Тьеполо, сохраняют свежесть эскизов, повторяя в больших формах красоту живых, быстрых и легких ударов кисти.

И на испанской и на французской почве колористическое наследие Титциана способствовало становлению выдающихся дарований. Можно доказать, что национальные и индивидуальные черты творчества не только не подавлялись пристальным вниманием к природной связности цвета, а, напротив, освобождали художника от рецептурных условностей, откуда бы они ни исходили.

В Киевском музее западного и восточного искусства хранится «Портрет инфанты Маргариты» Веласкеса, художника, чье влияние на цветовой язык нового времени совершенно очевидно. Этот портрет, как мне кажется, не самый яркий пример для характеристики своеобразного видения испанского мастера. И все же своеобразие колористического гения Веласкеса покоряет зрителя, останавливающегося у этого небольшого холста.

Сравните этот портрет с маленьким почти монохромным портретом Декарта кисти Франса Хальса, хранящимся в том же музее и воплотившим совсем другой

темперамент, другое видение и другую среду. Сила характеристики немногими ударами кисти не сочетается в работах Франса Хальса с красотой цвета. Вы не скажете о портрете Декарта «как красиво», вы скажете «как здорово, метко написано и как выразительно». Портрет инфанты Маргариты привлекает и силой характеристики и особой красотой цвета. Великолепно звучит на этом портрете красный бант рядом с почти черным фоном, бледно-золотистыми волосами и болезненно бледным лицом. Надо заметить, что всякий большой колорист находит свое особое качество отдельного цвета. Это качество нельзя свести к трем формальным характеристикам цвета. Зависящее и от сопоставлений и от способа наложения краски, качество это представляет собой синтез всего, что выражено давшим цветом. Красное в этой работе Веласкеса скорее розово-красное (хотя это, наверно, кино-варь), чем алое, как на плаще Персея у Рубенса. Оно не такое тяжелое, как у Рембрандта. Но кладка красного пятна банта даже немного рыхлое, особенно по краям в касаниях с черным, но достаточно сильное для яркого зрительного эффекта. А главное, оно заставляет увидеть болезненно бледный цвет лица инфанты.

Цвет платья инфанты построен путем переплетения розовых, серо-зеленых бледно-фиолетовых красок с вкраплениями золотистого, красного и черного. Кладка краски здесь совсем неплотная, местами предметно неопределенная, недоговоренная, но обеспечивающая достаточный общий эффект, впечатление цветового богатства и цветовой цельности.

Богатые вариации цвета на платье контрастируют с очень слабо моделированной шеей и монохромно моделированным лицом инфанты. Лицо выделяется именно своей монохромностью и в известном смысле «холодной бесцветностью», особенно в сопоставлении с большим и сильным пятном красного банта.

Точно характеризовавший локальный цвет припухлого, болезненного лица не изменен ни светом, ни цветной тенью, ни рефлексами. А в костюме инфанты почти импрессионистическая игра цветных теней и рефлексов — в складках рукавов, на розовых по серо-зеленому полосах корсажа. Очень трудно определить локальные краски серебристого платья инфанты. Богатство цветовой игры на платье усиливается тем, что во многих местах сопоставлены небольшие пятна красок почти одинаковой светлоты: розовое и серое, серое и светло-красное. Близки по светлоте и цвета, на которые разложен общий светло-фиолетовый тон кружевных рукавов. Близость пятен по светлоте обеспечивает цельность общей цветовой массы при подчеркнутой игре рефлексов, для которой так много нововидов дает богатая одежда инфанты. Можно ли считать игру цвета на одежде принцессы преувеличенной? И, да и нет. С одной стороны, рассеянный свет, при котором портрет написан, выделяет общность определенного цвета и делает рефлексы скрытыми, заметными только для опытного глаза. С близкой точки зрения цветовая игра на отдельных кусках портрета кажется не только преувеличенной, но и почти абстрактной, слабо связанной с предметными деталями. У Рубенса каждый рефлекс, каждая цветная тень связаны с точной характеристикой формы предмета и его деталей.

В «Портрете инфанты Маргариты» розовая полоса на корсаже прерывается, переходит в другие цвета. Кружево на рукаве написано настолько свободно, что серое, розовое и желтоватое не связываются прямо с рефлексами, светом и тенями. Отдельные пятна кажутся разложением общего цвета.

Однако, с другой стороны, уже на сравнительно небольшом расстоянии все поразительно цельно, предметные детали угадываются в игре цвета и кажется, что в них задержался, запутался свет. Сделанного оказалось достаточно для эффекта полной жизненности.

Именно эта особенность живописи Веласкеса и привлекла внимание импрессионистов. Привлек лаконизм его живописи, основанный на знании зрительного эффекта от точно выбранных по цвету и форме общих пятен, не разработанных со стороны предметных деталей и не требующих «завершенной» моделировки. Привлекло и знание зрительного эффекта от игры легких цветных мазков, не выражающих прямо предметно обоснованные точные рефлексы, а воплощающих сам принцип порождения общего цвета в игре рефлексов.

Конечно, Веласкеса нельзя назвать мастером, сила которого была в вымысле, в богатстве концепций. Он не был похож в этом отношении ни на своего великого предшественника — гениального колориста, также впитавшего венецианские традиции, — Эль Греко, ни на своего фламандского современника Рубенса, ни на Рембрандта. Но все его творчество доказывает, что хорошо, остро, художественно *видеть* — это также значит создавать мощные образы, представляющие в своем единстве не менее убедительную концепцию жизни, современности. Художников второй половины XIX века во Франции и наших передвижников не привлекала академический концептуализм. Веласкес, так же как Вермеер Дельфтский, открытый во второй половине XIX века, учил видеть, он учил видеть и цвет. И это было развитие тизиановского наследия.

■ ■

VIII

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ И СУРИКОВ.

ЦВЕТОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЛЕНЭРА И КАРТИНА

Александр Иванов 10 июня 1855 года писал: «Одним словом, я, как бы оставляя старый быт искусства, никакого еще не положил твердого камня к новому, и в этом положении делаюсь невольным переходным художником. . .»¹. Хотя эти слова сказаны в связи с поисками нового толкования библейских сюжетов, не содержится ли для нас в определении «переходный художник» общая оценка творчества Иванова?

Исключительно монолитным, хотя и претерпевшим много изменений, было творчество Тициана. Его смелое новаторство естественно, как развитие кроны

мощного дерева. Отдельные цветовые системы отделялись от общего ствола и питались общим для них чувством выразительной гармонии, объединявшей содержательный цвет, пространственно пластическую жизнь цвета и свет. То одно, то другое доминировало. Но интегральная концепция природных цветовых гармоний не нарушалась. Монолитным было развитие колористических систем Веронезе и Тинторетто.

Цветовая концепция Рубенса естественная и цельная, не составляла для художника проблемы. И даже творчество Рембрандта никак нельзя назвать «переходным», то есть результатом борьбы художника с самим собой за новое видение, хотя новаторство Рембрандта и было драматическим по отношению к окружающей его художественной среде. Логика выбранного пути вела Рембрандта к обобщенному языку последних работ.

Ни Тициан, ни Тинторетто, ни Рембрандт, ни Веласкес не стремились быть новаторами, они ими были. Среди художников, произведения которых разбирались выше, «переходным художником» был, может быть, Леонардо да Винчи, но только в том смысле, что его «суждение опережало его произведение». Он знал о цвете и видел больше, чем воплотил в земных картинах. Но нигде произведения Леонардо все же не обнаруживают двойственности, тем более противоречий.

В творчестве Александра Иванова мы встречаемся с противоположным случаем.

Иванов был воспитан Академией художеств и академической средой в аракчеевское и николаевское время (1817—1829). Часто забывают, как сковывает восприятие мира и творческую волю косная школа, способ видеть, подчиненный строго регламентированной системе рисунка, признанным приемам композиции, как мешает самостоятельно усваивать широкие традиции искусства распределение оценок авторитетами.

Преодоление традиционного способа видеть — это борьба не с противником и средой, а борьба с самим собой — труднейшая, трагическая задача.

Александр Ивану пришлось пережить эту борьбу.

Главная работа Иванова — «Явление Христа народу» (Третьяковская галерея) — при несомненной слаженности целого наглядное свидетельство этой многолетней борьбы. Недаром отношение к картине было и до сих пор остается противоречивым². Разноликость картины поражает, когда пытаешься суммировать свои впечатления от последовательных посещений ивановского зала Третьяковской галереи. То картина кажется воплощением иллюзионизма. То, напротив, когда бросается в глаза мощное темно-синее пятно плаща юноши, видишь, как организуются вокруг этого пятна желтые, красно-коричневые, розовые и голубые пятна одежды. Это типичный для живописи Александра Иванова в поздний итальянский период творчества цветовой аккорд (сравните красно-коричневое, желтое, синее в библейских асписах). То заметишь пристальное внимание художника к свету и воздуху, к пленэрному единству в естественном холодном колорите. То поражаешься почти академической трактовке колорита в живописи тел и тканей, цветовой разобщенности предметов. Пространство пейзажа: деревья, горные дали, как теперь принято говорить — иллюзорны, а плотная толпа совсем по другому принципу организует

пространство главного плана — ракурсами, поворотами форм, пространственными ходами, словом, композицией.

Но именно противоречия, заложенные, в частности, и в цветовом строе картины, существенны для нашей темы. Изложенный ниже анализ построен иначе, чем анализы, собранные в предыдущих главах. Нам будут интересовать цветовые открытия, содержащиеся в многочисленных этюдах художника, и их преломление в картине. Для теории колорита такой путь анализа так же возможен, как и анализ завершенных колористических концепций.

В. Стасов не считал А. Иванова колористом³. Это мнение разделяли многие. Но даже беглое знакомство с этюдами художника заставляет пересмотреть оценку Стасова.

Отношение к цвету как важнейшему образному средству живописи, желание цвета, совершенно чуждое академическим традициям, сказалось уже в том, что Иванов искал встречи с творениями великих венецианцев и по достоинству оценил их.

Изучение Тициана, Веронезе, Тинторетто стало для него «откровением колорита». После посещения Венеции в 1834 году померкли академические авторитеты — Гвидо Рени и Доменикино⁴.

Тяготение к венецианцам и их продолжателям характерно для колористов XIX и XX веков. У венецианцев учился цветовому построению картины Сезанн. Веласкес был кумиром для Эдуарда Мане. Венецианцы и Веласкес вдохновляли Сурикова. И каждый из названных художников нового времени открывал новые колористические ценности благодаря стремлению понять сущность традиций Тициана и их дальнейшее развитие, понять то, что мы называли образно дифференцированием и интегрированием цвета. Конечно, Иванов не мог ограничиться подражанием Тициану. Он хотел прежде всего понять принцип и затем увидеть цвет в природе. «Венецианский колорит» в эскизах к картине был лишь обозначением пути. Ведь «откровение колорита», по красивым словам самого художника, было вверено Тициану «отечественной природой»⁵.

И автор «Явления мессии» создает собственное глубокое видение цвета, изучая в этюдах берег моря и горные дали, деревья, каменистую землю.

Для русского искусства Иванов открыл эпоху пленэра. И в этом — новое свидетельство его колористического дара.

Проблема пленэра — это проблема отношения к цвету прежде всего. Открытие пленэра было едва ли не самым радикальным переломом в отношении художников нового времени к цвету. Проблема пленэра заслуживала бы отдельного труда. Я не представляю себе современного видения цвета без понимания пленэра и всего, что с ним связано в истории живописи.

Здесь важно подчеркнуть, что понимание пленэра у Иванова было глубже и разностороннее, чем у французских пленэристов того же времени — Дяза, Руссо и даже Коро. В отдельных этюдах и некоторых акварельных эскизах на библейские темы художник пошел дальше собственно пленэризма, предвосхитив коло-

ристические системы, возникшие позднее. Пленэр обогатил его видение. Но пленэрные опыты никогда не затемняли для него главного титиановского принципа — единства предметного цвета и цветовой среды. Известный натюрморт «Драпировки на круглом столе» (Третьяковская галерея) кажется написанным в XX веке. Мягкость мерцания красок, связанных единством среды, уступила здесь место аккорду предметных цветов, подчеркнутых серыми и черными мазками, связанных внутренне, а не внешне. Такой огромный путь мог совершить лишь человек с могучим даром колориста. И тем не менее «Явление Мессии» воплотило скорее путь цветовых поисков, систему *разных* задач, чем целостный цветовой строй.

Если сравнить «Явление Мессии» с ранними произведениями Иванова, работами К. Брюллова и Ф. Бруни и даже с пейзажами Сильвестра Щедрина и М. Лебедева, сравнить по общему впечатлению, непредвзято и не вникая в отдельные куски живописи, станет совершенно очевидной особенность пейзажной среды в картине Иванова — натуральность ее. Как будто художник откровенно добивался «иллюзии жизни». Конечно, это так и было. Соединимость иллюзорного изображения с идеей и идеалом казалась Иванову аксиомой. Историческая картина была для Иванова рассказом о возвышенном, но реальном событии. Его желание увидеть Палестину не осуществилось, но он возвращался к мысли о поездке в Палестину не один раз.

Натуральны до иллюзии и обнаженная спина старика, и мальчик, выходящий из воды, и фигура Иоанна Крестителя, и фигура раба. Идеальное открывается в природном, естественном.

Но в том-то и дело, что, чем серьезнее ставится задача «подражания природе», — а Иванов ставил перед собой эту задачу с чисто русским напором, — чем глубже становилось изучение природы в этюдах, тем отчетливее вырабатывались система отбора, последовательность и способ восприятия. Страстное стремление познать природные гармонии — лучшее лечение от пассивности восприятия, ведущей к безликому натурализму. Натуралист не видит природы, потому что не видит ее *связей* и не понимает ее изменчивости, заставляющей искать *систему связей*. Натуралист склеивает непрочным клеем чисто внешнюю, бессвязную последовательность наблюдений. Потому-то он предпочитает прочности связей число деталей.

В развитии французской пленэрной живописи XIX века страстный поиск правды цвета привел к революции в способе видения, к осознанию неизбежности новой цветовой концепции (импрессионисты). А эта революция повлекла за собой осознание цветовой системы картины как той системы отбора, посредством которой художник учится видеть природу. Александр Иванов — один, в чуждой его устремлениям среде — прошел путь революционного преобразования видения в единике с природой.

Очень жаль, что наследие Иванова долгое время лежало как бы в стороне от путей русской живописи. Его картина, несмотря на сочувствие Крамского и Репина, не стала программой художественного движения. А этюды художника

и поздние эскизы, в которых действительно воплотилось новаторство, и в частности новаторство цвета, оставались долгое время, да, пожалуй, и сейчас остаются только личным наследием Иванова. Даже в этюдах Поленова к «Грешнице», аналогичных по общей задаче ивановским этюдам, трудно найти отражение цветовых открытий Иванова. Вплоть до Левитана школу русского пейзажа возглавляли такие «неколористы», как Шинкин и Айвазовский, и такие наивные колористы, колористы по чувству, как Саврасов, Васильев.

Цветовой мощью языка своей живописи Суриков и Врубель были лишь в малой степени обязаны Александру Иванову.

Задачи пейзажных этюдов Иванова возникали в процессе работы над главной картиной. Верхнюю часть картины занимает пейзаж с грядой гор и узкой полоской равнины, поросшей впереди деревьями. Те же цепи гор мы находим в двух этюдах «Понтийские болота» (Третьяковская галерея и Русский музей). На этюде Русского музея передний план проработан предметнее и начинается с темных групп деревьев. Этюд Третьяковской галереи кажется более монолитным и принципиальным. Болота расчленены лишь незаметными издали темно-синими точками деревьев, образующих диагональные линии, уводящие глаз в глубину.

Первый вопрос, возникающий перед художником в работе на открытом воздухе, — это вопрос об отношении к предметному цвету. Пейзаж «Понтийские болота» написан в одном цвете с небольшими вариациями цветового тона, которые замечаешь не сразу, и несколько более значительными, но также небольшими вариациями по светлоте.

Весь пейзаж — это светлый, сизо-голубой, плотный, хотя и не эмалево плотный «драгоценный камень», напоминающий опал, с небольшими плавными переживаниями цвета. И вместе с тем пейзаж пространственно очень глубок. Дальняя гряда гор характеризуется более золотистым тоном, она немного светлее передней, более голубой гряды и немного темнее бледно-голубого неба. Переднюю гряду отделяет от равнины плотная полоса мутно-белого тумана, дальнюю гряду — едва заметная голубоватая полоска тумана, поднявшегося выше. Равнина немного темнее гор, но также в целом сизо-голубая (не насыщенно-голубая), на ее плоскостях лежат местами рыжеватые пятна света. Впрочем, рыжими они кажутся только по отношению к голубому (на палитре они выглядели бы почти серыми). Движение цвета к переднему плану дано усилением и укрупнением этих пятен и усилением контраста по отношению к синеватым теневым пятнам. Цветовые и пластические качества замечаются не сразу. Горы постепенно приобретают объем. И на них становятся заметными теплые света и теневые массы. Различия цвета здесь минимальны. Это едва ощутимые (почти пороговые) валеры, рождающиеся, встает сказать, и в восприятии реальных горных далей обычно не сразу. Иванов остановил нарастание различий при взглядыании вдаль в самый первый момент их осознания ради цельности цвета.

Более сильные, теплые валеры своим развитием по направлению к переднему плану намекают на цвет земли.

Но предметный цвет все же нигде не выражен ясно. Его нельзя узнать. Скалистые ли горы или мягкие лесные предгорья, рыжая ли земля или таковы только пятна света, проходящие сквозь туман, и какая именно рыжая — ответы на эти вопросы, собственно говоря, исключены из цветовой концепции пейзажа. Предметный цвет целиком подчинен цвету воздуха, отделяющему от нас дальние предметы. Это аналог импрессионистической концепции.

Художник заставил себя не вглядываться в предметные детали пейзажа (а это не просто), иначе неизбежно возникло бы большее разнообразие предметных красок. Он сохранил цельность восприятия, исходил из основного контраста голубых далей и того, что не вошло в пейзаж, но что в нем предполагается, — теплых и сильных красок непосредственного окружения. Художник поверил первому впечатлению от голубизны светлых далей и держал в уме узкий диапазон изменений цвета и светлоты, общий светлый тон как тот закон, внутри которого в игре теплых и холодных валеров следовало развивать цвета, выявляя главным образом пространственные ценности.

Может быть, теперь скажут: «Это иллюзионизм». Нет, это цветовая метафора пространства, которую нужно точно найти и на которую надо решиться со всей последовательностью художественной мысли.

Такая концепция была чужда пейзажу первой четверти XIX века. У Сильвестра Щедрина серо-голубые дали всюду — лишь маленькие вставки в пятна предметных, хотя и несколько условных, красок скал и близких и далеких. И леонардовские дали, в которых впервые была реализована идея цветовой перспективы, — это, скорее, схема с довольно быстрым переходом к предметному цвету, от цвета одной горы к цвету другой (сравните пейзаж в правом окне на картине «Мадонна Литта»).

Изменение и объединение предметных красок удалением и средой — это первая задача, которую художник увидел в самоотверженном стремлении «сблизить природу». Он понял правду и образную силу цветовой метафоры пространства и повторял задачу в целом ряде этюдов. «Понтийские болота» — одна из них.

Целостное видение цвета, преобразованного в туманных далах рассеянными синими лучами и просвечивающими контрастными оранжеватыми светом (типичная «сопалесценция»), мы встречаем в западной живописи лишь позднее — у Тёрнера, Клода Моне в его лондонских пейзажах, Уистлера.

Как же использовал новую концепцию передачи цвета дальнего плана А. Иванов в своей картине? Последовательное применение цветовой концепции этюда привело бы к нестерпимым противоречиям с главной, фигурной частью картины. Художник усилил силу гор, резко отделил их оранжевым высветлением друг от друга и от равнины. Небо сделал оранжеватым книзу и глубоко синим сверху справа, наконеч, более светлым и желтым слева (со стороны солнца). Тем самым создавалось чередование синих, оранжевых, рыжих пятен, повторяющихся и в фигурной части картины. Художник устранил и игру валеров, намекающих на объем гор. Это, конечно, другой прием — несколько искусственное соединение классической концепции картины и пленэрных открытий. Пространственные ценности цвета

подчиняются и уступают главную роль цветовому разнообразию предметных пятен. Однако общий холодный тон красок открытого пространства, освещенного солнцем и синим небом, — несомненное повествование. Следует вспомнить, что предметно-пространственная среда в эскизах Иванова к картине решена в теплом тоне. Это особенно заметно на «Венецианском эскизе» (Третьяковская галерея). Трактовка деталей на самой картине, напротив, связана с общим холодным колоритом, резко выделившим «Явление Мессии» среди других русских сюжетных картин первой половины XIX века.

Главная группа фигур расположена на каменном склоне, ведущем к воде. Камни опускаются в воду, просвечивая и отражаясь в ней. В пейзажном наследии Иванова мы находим замечательные этюды камней, относящиеся к концу 40-х и началу 50-х годов.

Задача в этих этюдах совсем другая, чем в живописи далеких гор. Пейзажисты того времени обычно создавали «картины» природы, где были и даль, и небо, деревья, земля, словом, уголки природы и панорамы, изображали то, чем обычно любуется человек. Иванов писал камни не ради предметного рассказа. Он изучал разнообразие форм, игру и связи цвета и еще нечто очень важное для живописи — законы формообразования и цветообразования на холсте. Он ставил здесь новую задачу создания формы (вещи) цветом. Принято говорить о точности деталей в этюдах Иванова. Я не знаю, как понимать такую точность. Границы камней часто исчезают в красочной пасте, часто, напротив, подчеркиваются темным контуром. Суммарно написанные куски обнаруживают те же законы формо- и цветообразования, что и «детали». «Рассказы» в этюдах не камни, а стихия камня.

Совершенно неожиданно, с точки зрения обычного понимания пейзажа, Иванов в этюде «Вода и камни под Палаццуоло» (Третьяковская галерея) пишет кусок воды и берега сверху, без дальнего плана и неба, пишет буквально то, что видит под ногами. Этюд завершается сильными красно-коричневыми пятнами наверху под ветками кустарника.

Живопись группы предметов, взятых с близкой точки зрения, часто отличается пестротой, цветовой разобщенностью предметов и их деталей. Целостное восприятие цвета группы близких предметов затруднено. Ясное различие деталей влечет за собой и ясное различие предметных цветов.

Этюды камней Иванова отличаются цветовой монолитностью. Правда, общий серый цвет камней ясно выражен в этюде «Вода и камни под Палаццуоло». Но это общий цвет камней, измененный и объединенный тeneвым рефлексом без детальных различий окраски. Богатая игра слабых частных рефлексов на камнях объединяет, а не дробит цвета. И касания камней с темной водой говорят о цельности восприятия. Более крупные камни вылеплены цветом, мелкие просто прорисованы темным контуром. И хотя цветовая игра в живописи камней богата, она ограничена небольшим цветовым диапазоном по сравнению с диапазоном между серо-голубым общим тоном камней и красно-коричневым пятном верхней части этюда. Как было сказано,

предметные цвета камней объединены в этюдах общим теневым рефлексом и противопоставлены красно-рыжему пятну под ветвями прибрежного кустарника.

Цвет в этом этюде становится богаче по мере разглядывания, порождается общей цветовой средой, развивается из нее. Пробегад взором переплетающиеся цветовые ряды, мы видим нарастание цвета к относительно сильным акцентам — синеватый камень переднего плана, более светлая синеватая масса мелких камней. Темный серо-синий камень справа и голубой камень среди красно-коричневого пятна под кустарником подчинены вариациям цвета теневой массы. Освещенные грани камней у воды содержат вариации контрастных розово-охристых светов.

В дальних планах объединение цвета увидеть нетрудно, трудно его сохранить, не поддавшись искушению детализовки; в живописи близких предметов трудно сохранить эту цельность как закон, организующий детали и планы.

Цельность пленэрного видения в этюдах камней Иванова поражает. В русской пейзажной живописи я не знаю ничего аналогичного.

Другой этюд Третьяковской галереи — «Камни» с небольшим куском неба — представляет собой еще более мощный «рассказ кистью» о стихии камня. Этюд вечерний, общий рефлекс теплее. И так же предметный цвет выступает из темного красочного «мешевца», играя рефlekсами и сохраняя общую цветовую цельность состояния.

Есть картины, в которых цвет сразу дан во всей обнаженной ясности. Время не участвует в его жизни. Смотри хоть час, остается все та же сумма цветовых пятен. Обычно действие цвета в процессе разглядывания такой картины ослабевает. Цвет начинает казаться пустым, легковесным. В других картинах — у колористов особого дарования — цвет живет во времени, расцветает, начинает сиять, когда глаз, вглядываясь, сопоставляет, пробегает парастающие и переплетающиеся цветовые ряды, оценивая общие массы, контрасты, непрерывности и разрывы. Цвет тогда ассоциативно обогащается, становится содержательным и в изобразительном и в эмоциональном отношении. Лучшие этюды камней Иванова принадлежат к этой категории картин. Многие часто проходят мимо них⁶. Но какие глубокое и содержательные цветовые ценности открывает в них внимательный зритель!

В этюдах камней перед художником возникла еще раз задача, лежащая далеко за пределами собственно импрессионистического видения. Объединение цвета, подсказанное ему здесь природой, было созданием предмета и всего «этюда» по общему конструктивному принципу, общим вариациям цвета в лепке предмета и заполнении кадра, тому принципу, который позднее Поль Сезанн «заимствовал» также у венецианцев, увидел в природе и развил аналитически.

Сказалась ли глубокая концепция цвета, открытая Ивановым в часы, когда он, по собственному выражению, стремился «обнять природу», обращаясь к ее непознанным тайнам, в живописи картины? Вода и камни на картине удивляют предметной пестротой, отдельностью. Конечно, этого требовала концепция толпы с цветными одеждами, традиция, как думал Иванов, рафаэлевского классицизма (идеализация).

Аналогичны этюдам камней этюды листвы. К сожалению, цветовая концепция этих этюдов исчезает в цветных воспроизведениях. Цветовой и тональный диапазон в этюдах темной листвы не содержит возможностей для открытого цветового или светлотного контраста. Но развитие цвета небольшими переплетающимися интервалами к самому теплему зеленому пятну и, напротив, к самому холодному, например к просвету синего неба, вызывает скрытую цветность. Удивительно, что сочетание темно-зеленого и синего вовсе не кажется в этюдах листвы Иванова базальным. Напротив, в этом сочетании неконтрастных красок создается большое напряжение, борьба света и густой тени, своеобразный драматизм. Монохромные «зеленые симфонии» в этюдах листвы напоминают монохромные симфонии темных красок в некоторых поздних вещах Тициана⁷.

В пейзажном наследии Иванова мы находим ряд этюдов, разрабатывающих мотив дерева. Это поиски прототипа для той мощной оливы, которая венчает левую часть картины. Этюды листвы должны были подготавливать живопись теневых масс этого гигантского дерева. Тема других этюдов — объединение вершины дерева с небом и синими далами. Этой теме посвящен, несомненно, известный этюд «Ветка» (Третьяковская галерея). Цветовая задача этюда — уже не монохромный поток вариаций, порождающих предметы, а контраст и единство дала, неба и рисующейся на переднем плане ветки. В цвете — это контраст зеленого и синего.

Но разве зеленое и синее образуют контраст? Может быть, задача художника ограничивалась чисто пространственным контрастом и контрастом живых деталей с обобщенной затуманенной далью? Изучение «Ветки» убеждает в том, что Иванов понимал многостороннюю сущность цветового контраста и знал различные приемы его создания на холсте.

Во-первых, в этюде реализуется контраст плотного (связанного с поверхностью предмета) материального цвета и цвета пространственного, дематериализованного. Контраст плотного и пространственного цвета типичен для пленэра. Только в пленэре пространственные цвета настойчиво заявляют о своих особых качествах. И легко понять импрессионистов, подчинявших иногда весь холст мерцанию неплотных, пропиааемых, неопределенно локализованных в пространстве переплетений цвета. Контраст плотного и пространственного цвета — своеобразная и вовсе не легкая задача.

Ведь в живописи, пользующейся традиционными материалами, мы не обладаем пространственными цветами. Краски всегда связаны с поверхностью картины, материальны. Иванов нашел средства для убедительной реализации пространственного цвета в этюде. Он использовал контрастный характер наложения краски. Дальнюю гору он пишет не только суммарно, но и смазанно. Едва заметными переходами цвета он создает впечатление появления и исчезновения на ней деталей. По кобальтово-синему тону местами положены красные или оранжевые пятна, положены не сплошь, неплотно, чтобы дать возможность глазу углубиться в синюю даль, отнять у него опоры для точной пространственной локализации. Таким образом, синий цвет изображает не только даль. Он, кажется, содержит цвет тени,

уже захватившей склоп долины. Он податлив, мы входим в него, и гора уходит все дальше. В противоположность этому ветка при всей легкости наложения краски и несмотря на просвечивающие местами края листьев кажется не только полной живых и ясных деталей, она материальна, пространственно разобрана и всюду обнаруживает цвета, плотно слившиеся с предметами.

Во-вторых, пространственный контраст подчеркивается собственно цветовым контрастом, вылетенным в сопоставление зеленого и синего. Ветка освещена справа солнцем, близким к горизонту. Желтые и оранжевые света на отдельных листьях и сучьях подчеркивают синеву дали и преобразуют зеленые и оливковые краски листья в охристые, загорающие в горячих акцентах. Собственно говоря, оранжевых и желтых пятен на ветке немного: гирлянда охристо-оранжевых листьев посередине ветки, разбросанные оранжево-желтые и желтые пятна — на ее правой стороне, обращенной к солнцу, и небольшой, самый оранжевый блик, — среди темно-зеленой массы листьев как раз против контура синей горы. Охристые и оранжевые цвета на сучьях вылетают в игру горячих акцентов. Цвет листьев не лишен в целом предметной характеристики. Но игра теплого оранжевого света вызывает в массе зелени и сучьев контраст по отношению к холодному тону синей горы. Синее в свою очередь глубже и насыщеннее непосредственно под веткой, немного темнее и зеленее книзу, а местами, особенно заметно справа, перекрыто, как было сказано, глухими красными и оранжевыми пятнами. Существенно, что цветовая связь ветки и дали создается контрастом синего и оранжевого, а не повторением зеленого в синей массе горы и голубых теней в «ярко-зеленой» ветке, как думает М. В. Алпатов⁸. Ветка вообще не ярко-зеленая. Некоторые группы листьев написаны почти нейтральным серо-фиолетовым цветом, преобладают оливковые варианты зеленого. Темно-зеленые не столько характеризуют цвет листьев, сколько выделяют оранжевые и желтые акценты, которые и создают благодаря точности их распределения (логике цветовых парастаний) цветовую характеристику ветки: живое, теплое, близкое по контрасту с холодным, отступающим назад. Цветовая связь посредством контраста — более мощный и строгий прием, чем взаимные цветовые повторы и отголоски. Посмотрите на этюд свежим глазом. Что может быть интенсивнее синевы горы за веткой? Где еще в пейзажной живописи первой половины XIX века можно найти такое сознательное усиление цветового контраста?

Здесь не говорилось о контрасте между красками ветки и неба. В живописи неба и раньше умели создавать пространственные цвета, контрастирующие с красками земли. Даже само прочтение зрителем неба на картине как неба сообщает светло-голубым, светло-оранжевым, розовым в плавных переходах пространственный характер.

В большой картине контраст синей дали и реющей освещенной ветки был, конечно, невозможен. Крона дерева на картине строит второй, а не первый план. Она мягко сливается с небом и далами. Свет на тонко, хотя и несколько неданочно, проработанной листве лежит без акцентов, в виде общего охристо-оливкового тона. Нельзя было соединить с этим, скорее, вялым общим тоном и цветовое

напряжение упомянутых выше этюдов зеленой листвы. Гуща тени выглядит на картине много более нейтральной по цвету, чем на любом из этих этюдов. Она выполняет функцию фона.

Получалось так, что открытия Иванова в пейзажных этюдах часто противоречили концепции картины. Фигурная композиция была задумана в другом строе. Почти нигде цвета фигур и одежда не заключают тех ценностей (преобразование светом, тенью, воздухом), которые открывались глазу художника во время живописи на открытом воздухе.

Правда, на открытом воздухе, в тени и на солнце Иванов писал и отдельные фигуры и целые фигурные группы для своей картины. Наибольший интерес с этой точки зрения представляют этюды для погруженной в тень центральной группы второго плана. Этюд, включенный сейчас в экспозицию Третьяковской галереи, повторяет расположение фигур картины. Теневая группа контрастирует с находящейся впереди и освещенной солнцем спиной старика и лежащими на земле белыми тканями. В этюде «Семь мальчиков» (Русский музей) расположение фигур лишь отчасти связано с расположением их на картине. Но совершенно очевидно, что решалась в этих двух этюдах одна и та же задача: сопоставление белого, телесного, синего и красного в тени и тела, обрамленного белой тканью, на солнце. Возможно, что этюд «Семь мальчиков» был написан на открытом воздухе, а этюд Третьяковской галереи — в мастерской. Художника интересовала степень обобщения предметных красок цветом тени в связи с контрастом яркого света и тени. Белое, помещенное в тени и на солнце, трактуется художником не только как естественная мера тонального (светлотного) диапазона. Белое в тени написано голубым или серо-голубым цветом. Предметные цвета подчиняются цвету тени, развертываясь лишь в его узком цветовом диапазоне. Они воспринимаются как красный, синий или белый по отношению друг к другу. Господствует общая цветная тень, несущая рефлекс неба и контрастная к пятнам прямого солнечного света. Цветные тени мы видим, конечно, не только на открытом воздухе. Эффекты цветных теней создаются любыми двумя цветными источниками света; небом и солнцем, свечой и светом из окна. Они почти исчезают при рассеянном свете под открытым небом. В серый день их можно заметить, только приучив глаз к восприятию цвета тени — источнику цветового богатства пленарной живописи.

Были ли Иванов первым художником, связавшим разные предметные краски общей цветной тенью? М. В. Алпатов думает, что Иванов был первым, писавшим фигуры на ярком солнце и в тени⁹. Цветная тень объединяет краски предметов и в интерьере. Именно это объединение красок общим рефлексом среды составляло завоевание голландской школы XVII века. Позднее в русской живописи очень глубоко понимал связь красок посредством цветного рефлекса среды в живописи интерьера Федотов («Анкор, еще анкор!», Третьяковская галерея). Но контраст цветной тени и сильного света на открытом воздухе — это проблема второй половины XIX века. Опыт ее решения мы находим впервые в этюдах А. Иванова. Большая картина содержит лишь часть этого опыта. Академическая лепка обнаженной

спины старика и академическое решение других фигур первого плана создают впечатление рассеянного света. Благодаря этому темная группа в центре картины не так ясно объединяется цветом тени. Все же это, кажется, единственная группа картины, где пленэрное видение ворвалось в академическое решение разноцветной толпы.

Академическая традиция, еще прочно державшаяся в России в первой половине XIX века, трактовала толпу как красочное зрелище. Богатство цвета создавалось богатством окраски тканей и отношений цвета тканей к цвету тела. Выбором тканей определялось в лучших образцах и эмоциональное звучание цветовых аккордов картины (трагическое созвучие густых красных и синих пятен, чистота и холод белых, нежность розовых и т. п.). Впрочем, эмоциональная сторона цветовых созвучий чаще всего уступала место простой нарядности и разнообразию цвета. Объединение красок достигалось коричневатым или более нейтральным общим тоном телей, мягкой погруженностью предметов в темную среду и распределением акцентов нейтрального света. Предметные краски одежд, тела, атрибутов — вот в чем была, собственно, основа игры цвета.

Следовало этому принципу в цветовом решении толпы большой картины и Александр Иванов. Если исключить центральное синее темное пятно, подсказанное художнику наблюдениями, возникшими в живописи на открытом воздухе, и рассматривать только фигуры переднего плана и толпу, спускающуюся с горы, мы увидим типичное распределение цветных тканей среди холодных белых пятен и светлых, более теплых пятен инкарната. Слева направо мы читаем такие цвета одежд: изумрудно-зеленый, оливково-коричневый со вставками синего, лимонно-желтый и розовый, светло-охристый (фигура Иоанна Крестителя). Затем, расчленив толпу, идет общий синий тон темной группы. Наконец, мы видим красно-коричневый и зеленый (на переднем плане), голубой и красно-коричневый и т. д. Картина содержит все цвета спектра в несколько холодном варианте.

Ставил ли художник, выбирая цвета одежд, эмоциональные и другие чисто содержательные задачи? На этот вопрос скорее всего надо ответить отрицательно, хотя в центральном куске цветовая связь была задумана и как связь по содержанию. Синяя темная группа не только подчеркивает светлую, выдержанную в охристых красках фигуру Иоанна, но и связывается с расположенной выше фигурой Христа. Христос — в традиционной синей тунике, надетой поверх красного хитона. Таким образом, там, где освещенная толпа расступается, прерывается тенью, глаз зрителя начинает движение от синих одежд стоящего юноши вдаль к синему пятну фигуры Христа. В остальном краски тканей отделяют фигуры толпы одну от другой, сообщая каждой свою цветовую характеристику. Художник задумал показать в картине варианты отклика персонажей толпы на указующий жест Иоанна Крестителя¹⁰. Расцветкой тканей, типом лица и фигуры, возрастом он подчеркивал индивидуальные различия. Но такие цвета, как голубовато-зеленый цвет одежды левой стоящей фигуры (так называемого Сомневающегося), кажутся даже нарушающими общую более сдержанную настроенность цвета.

Александр Иванов писал также и этюды тканей, использованные затем в картине.

Этим этюдам нельзя отказать в красоте живописи, хотя задача изучения природы решается в них чаще всего более традиционно. Таков, например, «Этюд зеленой полосатой ткани» (Третьяковская галерея) для такой же ткани, лежащей в центре на переднем плане картины.

Известный этюд «Драпировки, лежащие на круглом столе» из коллекции Третьяковской галереи не связан прямо с живописью какой-нибудь части картины и носит совсем другой характер. Задача этого этюда была и свободнее и глубже.

На столе, написанном тонко и свободно положенным светлым серо-коричневым тоном, лежат пастозно, решительно написанные цветные ткани: темно-синяя, на ней оранжевая, лимонно-желтая и розовато-фиолетовая. Сзади слева с белой подставки падает белая ткань. Она отделяется от основной группы тканей полосой насыщенного зеленого цвета. Сзади справа, на столе, лежат еще две небольшие белые тряпки. Аккорд красок соединяет все характерные насыщенные цвета палитры, кроме красного: розово-фиолетовый, ультрамариновый, синий, глубокий зеленый, чуть более теплый, чем изумрудная зелень, лимонно-желтый и оранжевый. По цветовому кругу эти цвета находятся на приблизительно равных интервалах. Но сопоставлены они так, что возникают подчеркивающие цветовую силу этюда почти идеальные контрастные пары — розово-фиолетовое и зеленое, оранжевое и синее. Добавим сюда еще одно контрастное сопоставление: насыщенные краски и нейтральное белое. Большие интервалы между указанными цветами не заполнены переходами. Взаимные рефлексы отсутствуют — даже рефлексы на белом. По черной репродукции легко судить, что и светлотные интервалы между пятнами тканей значительны и почти не смягчены связывающими тенями.

И тем не менее цвета на этом этюде взаимно необходимы. Попробуем определить, что увидел в этой группе тканей А. Иванов в качестве основы для гармонии, и бы сказал, безусловной гармонии.

Конечно, оранжевый контрастен по отношению к синему. Конечно, розово-фиолетовый контрастен по отношению к темно-зеленому. Конечно, лимонно-желтое сияет рядом с темным синим, белое и другие нейтральные краски окружения усиливают хроматические контрасты, а контраст — это почти всегда связь. Конечно, важно и то, что пятна цвета невелики, сжаты и занимают ограниченное место среди нейтрального окружения. Но связь цветов лежит глубже. Перед нами вовсе не открытые, декоративно броские, но пустые цвета, а сложные цветовые структуры, в которых локальный цвет служит лишь основой для малозаметных на первый взгляд, но очень важных вариаций.

Пятна тканей только кажутся положенными просто и однородно. Помимо смело намеченного (теплым и холодным серым цветом) рисунка складок и теневых границ пятна содержат достаточное развитие цвета, создающее впечатление пространственной и материальной определенности тканей. Синяя тряпка плоско лежит на столе, правая ее часть гуще и темнее по цвету. Белая падает складками с подставки

и растекается по столу; несмотря на относительную светлоту, белая ткань точно определяет дальний план пространственного развития.

Цветовая гармония существует в этюде как гармония пятен, изображающих драпировки, а не как гармония неопределенно реющих или только окрашивающих плоскость холста цветов. На научном языке цвета, составляющие здесь гармонию, называются, как говорилось выше, поверхностными, опредмеченными, определяющими окрашенную поверхность предмета, в противоположность свободным неопредмеченным пятнам. Связи между опредмеченными цветами более прочны, чем связи между пятнами свободного цвета, и вместе с тем в этюде Иванова — это не внешние связи посредством светотени, взаимных рефлексов или общего цветового тона. Впечатление внутренней связи данных цветов возникает вследствие их полноценной изобразительной опредмеченности, вследствие срастания различных качеств цвета (пространственных качеств, тяжести и, наконец, эмоциональных качеств: все цвета, кроме белых, «сияют»).

Такой натюрморт мог бы послужить школой для тех современных наших художников, которые широко и, к сожалению, чаще всего слишком легко пользуются локальным цветом. У них содержательность цвета подменяется голой броскостью плакатных красок. Вместе с содержательностью цвета исчезает возможность более глубоких, предметно и эмоционально определенных гармоний, которыми мы наслаждаемся в лучших образцах живописи локальным цветом, в том числе и в русской иконе.

Возможно, что Александр Иванов, если бы ему понадобилось завершить натюрморт как студию для какой-нибудь картины, в процессе прописки установил бы и характер тканей и внешние светотеневые связи. Для нас этот этюд — закончен ли он или нет — предполагает ясную мысль: содержательная, изобразительно и эмоционально определенная гармония красок может быть достигнута до создания полноты внешних изобразительных связей на основе небольших вариаций локального цвета, суммарного, но точного рисунка и попутного использования контрастов в плотности и тяжести пасты.

Гениальность Иванова как колориста очевидна, может быть, именно потому, что в незавершенных, с традиционной точки зрения, этюдах художника мы уже видим глубокие основы гармонии, связи внутренние, а не только внешние.

По-веласкесовски просто, красиво и содержательно по цвету написан, возможно, тоже незавершенный портрет женщины с желтыми серьгами и желтым ожерельем (Третьяковская галерея). В другом плане, но так же просто написан этюд «Море и камни» (Третьяковская галерея). Ясность цветовых и тональных отношений этюда — это вместе с тем ясность пространства и основных плоскостей. Эта ясность сразу вызывает ощущение спокойного моря у прибрежной полосы неса, по которой вы идете. В русской и мировой пейзажной живописи нелегко найти что-либо подобное по простоте, ясности и содержательному благородству очень скромных цветовых отношений.

Александр Иванов создавал новое видение, преодолевая традиционность цветовых решений академической школы своего времени. Следующее за ним поколение русских колористов — Суриков, Врубель, Серов, Левитан — опиралось в своем творчестве на прочную традицию нового понимания цвета, возникшего вместе с возродившимся интересом к природе, пространству, свету, воздуху. Усилившееся стремление познать природу заставило по-новому оценить наследие венецианцев, «открыло» забытого Вермеера Дельфтского, обострило интерес к Веласкесу и Шардену. В разных странах и условиях у разных художников стремление к познанию природы принимало разные формы — от реализма Курбе до импрессионизма и до сезанновских цветовых реконструкций природы.

Русские колористы последней четверти XIX и начала XX века, испытывая прямо или косвенно влияние импрессионизма, шли в целом по тому же пути, по которому шел А. Иванов. Они никогда не теряли ясности восприятия предметного цвета, никогда не приносили «материальные» ценности видимого в жертву «световым» ценностям. Их подход к цветовым гармониям природы был *синтетическим*.

Задача этих глав книги, как мы уже говорили, не история колорита в живописи, а характеристика посредством понятий, установленных в теоретических главах, различных цветовых построений. Очень интересно было бы описать эмоционально напряженную концепцию цвета в живописи Врубеля и объективно ясную концепцию цвета в портретах и пейзажах Валентина Серова, в картинах Ренина. Однако естественнее завершить книгу исключительным по своей органичности пониманием цвета, воплощенным в лучших картинах В. И. Сурикова.

О колорите суриковских картин написано много верного. Такие картины, как «Боярыня Морозова», справедливо называли цветовыми симфониями¹¹. Ниже мы остановимся именно на этой выдающейся картине, полагая, что ее неповторимое цветовое своеобразие читатель хорошо помнит. В данной связи будут выделены лишь отдельные, важные для нас и недостаточно точно освещенные или вовсе не освещенные вопросы цветового строя знаменитой картины.

То, к чему стремился Александр Иванов, создавая в этюдах язык для перевода красок природы на эпическое повествование в картине, и что он использовал лишь отчасти, реализовано в «Боярыне Морозовой» до конца. Действие вынесено на пленэр не только формально, по мизансцене, но и по трактовке цвета. Все предметные краски преобразованы в краски ясного морозного утра. В картине нет просто красных, просто синих или желтых. Есть красные, синие, золотисто-желтые, содержащие также серебро морозного утра на утонувшей под рыхлым снегом московской улице.

Преобразованы не только предметные краски пейзажа, но и наиболее консервативные, изученные в свое время в множестве академических штудий, реализованные в тысячах картин краски лиц, тела и одежды. Предметные краски преобразованы, но не растворены в отблесках от розоватого неба и голубоватого снега

и не скрыты пеленой густого сплого морозного тумана. Предметные краски, особенно в одеждах и четких узорах расшитых одежд, были дороги художнику. Узорный платок старухи, стоящей правее стрельца, шитье на белом платке Урусовой, шитье на одежде молодой боярышни слева выделены, открыты взору, приглашают любоваться красотой древних русских цветных узоров. Даже орнамент на церкви, икона радуют красотой предметных красок. Лица — бледные, нежно-розовые, красные, посиневшие от холода. И в них — ясная предметная характеристика. Но вместе с тем все предметные краски преобразованы, изменены по одному принципу, серебрятся игрой холодных розоватых светов и сизых теней, типичных для морозного утра. Решительно взят, пожалуй, даже подчеркнут и светлотный компонент предметных красок. Черные краски почти не высветлены рассеянным светом неба, белые почти не тронуты полутенями. Мягкие полутени гаснут в рыхлой поверхности снега, немного сильнее звучат лишь в колеях. Белый платок княгини Урусовой почти лишен полутеней. Тональный контраст тошны и снега крепко связывает цветные пятна одежд. Это важный прием цветового объединения, подсказанный красками русской зимы. Не потому ли чувство тона и прочность тональных отношений отличают живопись многих русских живописцев не только XIX, но и XX века, что глаз наш в течение почти полугода впитывает краски зимы, подчиненные в целом тональному контрасту?

Крымовские «Зимние крыши» — это изучение колористических связей посредством тона, продолжение суриковских пейзажей заснеженной Москвы. Я понимаю, почему простейший тональный контраст белого снега и отставленного крыла вороны так запомнился Сурикову — сделался «зерном образа». И для меня в тональных связях снега с силуэтами фигур, деревьев, домов заключены своего рода предчувствия содержательного развития различных образных замыслов. Тональный контраст в картине Сурикова взят, однако, лишь настолько сильно, насколько можно было, чтобы не потерять общего принципа преобразования предметных красок как таковых в предметные краски, содержащие серебро морозного утра. Синтетический подход к цветовому богатству паленра был типичен для русской живописи того времени. Это положение надо выделить прежде всего.

В описании цветового строя картины справедливо называют аккорд черного, красного и белого, дополнительный контраст желтого и синего¹². Но этот ли аккорд как таковой составляет основу цветовой гармонии картины? Чередование и открытые контрасты сильных пятен цвета типичны для многих композиций первой половины XIX века, типичны и для главной картины А. Иванова.

Суриков чередует среди пятен белого (слева направо) синее, черное, охристое, красное, снова черное, красное, коричневое, золотисто-желтое, синее. В центре картины действительно организуется окруженный пятнами красного цвета контраст черного и белого (цветовая характеристика монашеского одеяния и лица героини). Синие и желтые краски отступают к краям картины как обрамление главной темы. Бесспорно, трезвучие — красное, черное, белое, — трезвучие трагическое. Но звучание синих и желтых пятен не ограничивается синими и желтыми тканями,

синими и золотыми куболами церкви, золотом иконы, синеватыми силуэтами стен. Розоватые и желтые света вместе с контрастными синеватыми тенями и полутенями содержатся во всех предметных красках.

И прежде всего они смягчают трагическую силу контраста черных и красных. Выше нам пришлось говорить о неповторимом качестве красного цвета в поздних работах Рембрандта. Эта неповторимость, конечно, следствие содержательности цвета, его ассоциативного ореола. Суриковское красное — совсем иного и также неповторимого качества. Вспомним трагическое красное у Шуссена — это снова другой цвет. Алое в «Персее и Андромеде» Рубенса рядом с сине-голубым звучит уже не трагически, а празднично. Особенности красного цвета в картине Сурикова определяются целиком и тем, что красное пятно изображает сукно и бархат. Красный бархат в «Венере с зеркалом» Тициана звучит совершенно иначе, чем на шубке княгини Урусовой в картине Сурикова. У Тициана — это глубокий по тону пурпур. Красное на картине Сурикова в целом холоднее, холоднее не только в розоватых светах (например, на плече стрельца), но и в полутенях и тенях. Кое-где поверх красного лежат небольшие синие пятна. Нигде, даже в складках, красное не переходит в горячий пурпур. В теплых преобладает нейтрализующее соединение коричневого и фиолетового. Суриков достиг и в красном цвете того, что мы называем образно легким серебрением, типичным для морозного зимнего утра. Очень заметно серебрение на полушубке бегущего мальчика и стоящего дальше подростка, на дереве саней, на дуге и сбруе лошади, на черной одежде боярыни Морозовой, на узорной одежде старухи и на синей шубке девушки в желтом платке. Нет, это не частные рефлекссы, вызванные соседством цветных предметов. Это типичное пленарное объединение красок общим рассеянным светом, общим рефлексом среды. Основа цветового строя картины, таким образом, скорее в светлых розово-желтых, желтых и голубых, темно-синих, чем в красных красках, которые, кстати сказать, нигде не поддержаны зелеными и нигде прямо не противопоставлены синим.

Серебрение, связывающее все предметные краски картины и заставляющее зрителя вспоминать колорит картины, скорее, как голубой, сизый или синий с белорозовым и желтым, чем как красно-черно-белый, очень важно для ее содержания и эмоционального тона. Серебрение смягчает трагическое трезвучие — красное, черное, белое — и превращает трагедию в эпос, создавая повествовательное отдаление события. И в композиции картины выражена не кульминация события, а развертывающееся действие. Исторический тон рассказа — «Это было там и тогда» — уменьшает значение главной фигуры и увеличивает значение волнующейся толпы. Пленарное видение, понимание колорита русской зимы и московской средневековой улицы было необходимо для изображения народной драмы в духе массовых сцен, в пушкинском понимании их.

Серебрение создается чередованием розоватого света и контрастных голубых, сизых, иногда зеленоватых, редко фиолетовых теней. Это чередование особенно наглядно в живописи снега.

О живописи снега в «Боярыне Морозовой» писали не раз. В пей видели даже импрессионистическое разложение цвета. Это положение, однако, неверно. Мозаика рефлексов на снегу предметно обоснована, как, впрочем, она предметно обоснована и в живописи классиков импрессионизма. Оптическое разложение цвета, как принцип обогащения цветового пятна, было постулировано лишь пуантилистами, добивавшимися этим путем светлой звонкости цвета. Пуантилистическое разложение цвета относится к пятну на холсте. Это способ подачи цвета. Импрессионистов и Сурикова интересовала объективно существующая игра света и тени, особенно ясная на белых предметах в пленэре. Хотя живопись снега у Сурикова соткана из отдельных, рыхлых мазков разного цвета, она лишь внешне напоминает оптическое разложение цвета, декларированное постимпрессионистами и вошедшее в моду у некоторых русских художников много позднее. Мягкий свет падает слева, и мы видим розоватую глубину колеи, ее желтоватый край, обращенный к свету, затем голубоватый отвал снега, переходящий снова в розоватую поверхность. Чередование волн света и тени прерывается глубокими следами валенок, повторяющимися в более темных вариантах ту же цветовую логику распределения света и тени. Более темные сизые тени, контрастные по отношению к розовому, падают на снег от фигур и предметов. Освещение небом всегда двойное. Солнечная сторона неба в зимнее утро розовая, оранжеватая, противоположная — более темная, голубоватая. Двойное освещение порождает цветные тени. Они всюду на картине Сурикова соединяются с предметными красками одежд. Цветные тени — это не только результат рефлексов от неба, но и результат контраста. «Снег,— по словам Сурикова,— весь пропитан светом. Весь в рефлексах». Но Суриков видит рефлексы не сглаженно, а так, как должен видеть тонко настроенный глаз, видит преувеличенно по законам контраста. Белый цвет снега всюду преобразован в цветную мозаику, подчиненную, однако, законам света и контраста, а не абстрактным представлениям о необходимости разложения цвета. Очевидно, внимательное изучение красок пленэра и в особенности освещенных и затененных белых предметов неизбежно ведет к той правде цветовой игры, которую мы находим также и у классиков импрессионизма. Есть много общего в наблюдениях Клода Моне над игрой света и тени в каменном кружеве Руанского собора и наблюдениями Сурикова над игрой света в более холодной и мягкой массе взрытого колеями снега. Конечно, в картине Сурикова свет не «главный герой», каким он был для импрессионистов. Но рассеянный зимний свет в ней достаточно важный герой или, лучше сказать, истолкователь смысла картины.

Мощный пласт культуры цвета, который был поднят в результате не скованного рефлексомими полноценного освоения пленэра и который естественно связывается с именами импрессионистов, Суриков открыл для русской живописи независимо от импрессионистов. В этом — прямое доказательство правды «импрессионистического» видения цвета и прямое доказательство содержательного обогащения, которое «импрессионистическая культура цвета» способна внести в сюжетную картину.

Понимание единства содержательного предметного цвета и световой игры, изменяющей его, с исключительной яркостью реализовано в правом нижнем углу картины — в живописи фигуры юродивого (которого, как известно, Суриков заставлял позировать на снегу) и в живописи оловянной гарелки.

Историческое повествование требовало глубокой сценической площадки. Это понимали и А. Иванов и Суриков. Тесноту толпы, почти не дающей саням протиснуться, надо было подчинить глубокому пространству. Помимо сильной перспективы саней в картине ясно работают цветовые средства построения глубины. Синева лежит не только на дальних строениях, весь дальний план толпы объединен общим сизым тоном, резко нивелирующим предметные цвета. Такова дальняя часть толпы, которую мы видим над головой боярыни Морозовой и левее стрельца, раздвигающего сомкнувшуюся толпу. В том же тоне написаны головы зрителей, высунувшиеся из-за забора слева. Пространство строится и чисто композиционными приемами, последовательно примененными в правой части толпы, опирающейся на белую диагональ снега и саней. Ряд фигур, начиная с юродивого и странника, повернут в профиль, лица и жесты обращены к боярыне. Часть действующих лиц (княгиня Урусова, стрелец рядом с ней) направлена вдоль улицы. Они уходят. Часть фигур и лиц дана в фас, повернута к зрителю: старуха в узорном платке, монашенка, выглядывающая из-за спины девушки в желтом платке, молодая горожанка в черной шапке, касающаяся рукой щеки. Движение взора, рассматривающего толпу, следуя направлению движения саней, периодически задерживается на фронтальных фигурах и лицах. Пространство строится ступенями, расчленяющими слитную массу толпы. Словом, пространство строится и предметно, плоскостями, а не только фактом диагонали и перспективного изменения фигур.

До сих пор система плоскостей и ракурсов как прием построения пространства мало изучалась искусствоведами. А между тем с этим приемом связана известная монументализация образа, затрагивающая и цветовое построение. Обратим внимание на старуху в узорном платке. Ее фигура слабо моделирована. Цвет ткани и краски узоров остаются почти неизменными на всем силуэте, так же как и цвет лица. В то же время профильная фигура юродивого сильно моделирована, построена как цветная мозаика, вызванная игрой света и тени. Вместе с тем и фигура старухи объемна. Для пластики предмета часто достаточно цветовых переходов на краях силуэта и в касаниях с другими предметами. Такой прием подчеркивает силуэт и сообщает форме монументальность. Форма кажется больше. Полная светотеневая моделировка сжимает форму. Прием соединения больших цветовых интервалов между отдельными предметами с малыми интервалами, расположенными лишь на краях силуэта, применен Суриковым многократно. Он естественно возникает там, где светлотный контраст создает четкие силуэты: синяя шубка и золотой платок, черная одежда молодой монашенки и белое лицо.

Именно этим приемом решены фигура и лицо героини. Несмотря на сильный ракурс фигуры боярыни, создающий большую плоскость, обращенную к небу, светлая синеватая одежда, поверх которой наброшена черная шуба, на меховой

оторочке и на левом рукаве выражены слабо. Основная масса черного цвета — пола шубы, поднятая рука, клобук — образует резкий силуэт, в котором смягчены шпелетым ореолом лишь касания с белым снегом, спинкой саней и т. д. Рука и правая нога шубы образуют мощную резкую вертикаль, сразу привлекающую внимание зрителя картины, — вертикаль, разделяющую толпу на две части и утверждающую вертикальные границы плоскости картины. Лицо боярыни дано в профиль. И хотя линия лица сильнее, вся профильная часть лица объединена в одну плоскость. Только выделенная тенью скула подчеркивает глубину глазницы. На относительно черном платке и клобуке лицо выглядит общим белым пятном. Оно не только выразительно, но и монументально. Оно кажется больше благодаря силуэтному приему. Белое на черном всегда кажется больше.

Следует заметить, что силуэтный прием нигде не доведен Суриковым до такой в последнее время оголенности. Он сотрудничает всюду с полной пластикой, создающей пространственные ходы. (Сравните контраст приемов: голова боярыни и голова возницы.)

Иногда утверждают, что плетерная разработка цвета, цветовая пластика и выражение в ней световоздушной среды противоречат монументальности образа. Если не связывать монументальность с простой декоративностью, а думать о монументальном образе, невозможно отказаться от пластики. Ведь даже египетский цветной или нацарапанный фриз несет в себе скрытую пластику (неизбежное ассоциативное следствие убедительного предметного изображения).

Живопись Сурикова, так же как живопись Александра Иванова, наглядно доказывает возможность монументального образного строя, использующего не только законы линейной перспективы, но и законы цветовой пластики, достигнутые в плетерной живописи второй половины XIX века.

Стремление к монументальным решениям в станковой живописи советских художников, ярко проявившееся в последние годы, естественно. Неестественно, однако, что поиски монументальности почти всегда проходят мимо наследия Александра Иванова, Сурикова и Врубеля.

По цветовой концепции «Боярыня Морозова» — наиболее яркое произведение Сурикова. Однако и в «Утре стрелецкой казни» и в «Покорении Сибири Ермаком» реализованы сходные особенности: синтетический подход к предметному цвету и его изменениям, четкие тональные контрасты и связанная с ними «силуэтная пластика», вызывающая впечатление монументальности. Наконец, тяготение к узору, узору силуэтов и узорочью в архитектуре и тканях. Возможно, что в этом общие черты (не обязательно присутствующие все вместе) русского колоризма вообще.

Особенно важно, однако, завоевание Суриковым единства картинного, композиционного принципа и богатства плетерного видения цвета. Это можно было бы назвать *завоеванием плетера для картины и одновременно опытом создания многоголосых цветовых симфоний или ораторий.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Меня не удивляет, когда зарубежный критик, не замечая развития изобразительного языка в нашем искусстве, называет его однообразным, застывшим.

Такого критика не интересует не только изобразительный язык нашей живописи, но и вообще живопись как язык.

Все словесные языки имеют между собой общее — все они взаимно переводимы, ибо аналогичными сигналами — словами — говорят об одном и том же мире. В этом смысле все языки однообразны, все застыли в своем развитии. И вместе

с тем все языки своеобразны, неповторимы, подвижны и до конца не переводимы один на другой. Но для того чтобы увидеть своеобразие данного языка, надо его хорошо понимать, сделать его своим. Для того чтобы узнать язык поэта, надо полюбить и повторить про себя его стихи.

И живопись надо стараться понять как язык и полюбить как особый язык, не переводимый целиком на слова, но так же, как и слова, говорящий о мыслях, чувствах и представлениях человека. Тогда в связях формы и смысла откроется и бесконечное богатство содержания и богатство изобразительной формы. Изобразительный язык — не сумма бросающихся в глаза внешних признаков, таких, например, как вытянутые пропорции, вихреобразный мазок, жесткая контурность или плоская размазанность, преобладание голубых или преобладание розовых красок, малая или полная деформация. Внешние формы становятся элементами языка живописи только благодаря тому, что они выражают чувства, мысли, представления.

Если не полюбить цветовой язык венецианцев, вероятно, и чувственная красота теплых красок Тициана, и серебристая гармония холстов Веронезе, и мощные цветовые аккорды Тинторетто покажутся однообразными. Тициан предстанет как художник, одинаково видевший все семьдесят лет своей творческой жизни. Рембрант и Рубенс будут казаться представителями одной и той же школы. Впрочем, слава этих художников заставляет многих гонителей изобразительности с чувством благоговения изучать их холсты. Трудно переоценить то, как передаваемая из уст в уста слава имени мастера повышает восприимчивость к его произведениям.

Меня огорчает оценка наших друзей, товарищей по искусству, советских литераторов, музыкантов, архитекторов. Некоторые из них называют наши выставки однообразными, почерки — одинаковыми, художественный язык — застывшим.

Конечно, такие оценки огорчают прежде всего потому, что говорят о нашей успокоенности и о действительных недостатках. Но они огорчают и по иной причине. Довольно обычны случаи, когда те же «критики» нашего искусства создают шумную рекламу весьма посредственному художественному явлению, не замечая примитивности и затасканности его языка. Смотреть это «явление» идут с заранее восторженными глазами. А действительное новаторство и действительно глубокие, искренние, содержательные и эстетически богатые произведения не замечают, ибо заранее настраивают себя и других на беглое, холодное, незаинтересованное восприятие наших выставок.

Как сильно изменился язык советской живописи за последние годы, ясно любому непредубежденному зрителю. Если исключить имена немногих советских мастеров, для которых цвет всегда был мощным орудием выражения, и сопоставить залы Третьяковской галереи, демонстрирующие советскую живопись за 1938—1958 годы с экспозицией последних выставок в Манеже, станет очевидным скачкообразный переход от пассивности цветовых решений к активности и даже броскости цвета. Цвет утверждается как важнейшее средство воздействия не только в натюрморте и пейзаже, но и в многофигурных композициях и в портрете. Даже такие художники, как В. А. Серов, живописи которого сильный цвет был вовсе

чужд, идут на известное усиление цвета. Ленинградцы Загонец, Кабачек, Моиссенко, Левитин, москвичи Коржев, Новиков, Никич, В. Попков, Богаевская, художник Гландин — и не они одни — строят образ в расчете на выразительность или броскость цвета.

Я уже не говорю о художниках Армении, где в школе Сарьяна многие восприняли его светлый цветовой язык, о Салахове, Абдуллаеве, о художниках прибалтийских республик, о художниках Грузии. Со стороны цвета наши последние выставки производят скорее впечатление пестроты, чем бесцветности. С картины как будто сняли музейный битумный налет, заменявший собой цветовые связи, способности гармонизации. Вместе с тем мы видим меньше картин, слепо следующих в цветовом решении привычной рецептуре. Художники стали восприимчивее к неисчерпаемому разнообразию цветовых гармоний действительности и к разным явлениям искусства.

Можно сказать образно, что раньше краски на наших выставках часто молчали, не увеличивали силу воздействия сюжета, теперь же они говорят громко, впрочем, иногда даже стараются перекричать друг друга, разрушая гармонию отсутствием меры.

На выставках чаще стали появляться картины и этюды, в которых использована броская, насыщенная палитра. Появилась живопись, выдержанная в локальных цветах. Появились открытый цвет, плоская плакатная раскраска и своеобразная, ничем не сдерживаемая игра кисти. Тяжелая пастозная нагрузка несмешанных («тюбиковых») красок и легкое однослойное их наложение, сохраняющее пятна незакрытого грунта, — не редкие явления в практике советских художников за последние годы.

Как надо оценивать эти явления? Стремление использовать цвет как активную силу в построении образа естественно и необходимо. Без активного отношения к цвету живопись не существует. И снятие битумного налета так же важно для ее развития, как важно освобождение глаза художника от рецептур. Нельзя возражать ни против использования открытого цвета, ни против живописи в локальных цветах, суммарно пользующейся или вовсе не пользующейся светотеневыми связями.

Но освобождение от рецептов колорита, так же как и снятие битумного налета, еще не решает главной задачи, которую должен решать в живописи цвет. Образная сила цвета заключается не в броскости отдельного цвета, не в его насыщенности или открытости и не в силе отдельного контраста или броскости наложения краски, и в *связях* цветов между собой и в их *связях с образом*, в подчинении цветового решения всей образной структуре, начиная с глубочайших слоев содержания и кончая самыми внешними элементами формы.

Если эта плита должна принести пользу практике, а в этом одна из ее задач, то главным образом тем, что она по-новому ставит перед художником вопрос о цвете, подчеркивая не идею абстрактных гармоний, гармоний пятен цвета как таковых, а идею *связей цвета с другими сторонами образа*, выделяя не свобод-

ный цвет, а цвет ассоциативно обогащенный, цвет изображающий и выражающий. Именно с этой точки зрения в заключение надо выделить ряд вопросов.

Все цветовые гармонии, существовавшие и существующие в произведениях искусства, заимствованы в конце концов у природы. Но заимствование у природы не может быть не чем иным, как выбором, подчиненным определенной задаче. Сама природа представляет, в сущности, неограниченные возможности для такого выбора. Причем возможность выбора относится не только к самим цветам, но и к способам их гармонизации. Принцип гармонизации, использованный на картине, зависит от творческой задачи.

Здесь уместно разъяснить один термин, маскирующий симпатии и антипатии художников. Натуралистическую живопись иногда определяют как живопись «чисто оптическую», натуралистический подход к изображению — как «оптический» или «фотографический» подход в противоположность подходу композиционному. В оптическом подходе к действительности (фотографизме) обвиняют также импрессионизм. Надо отказаться от подобной терминологии. Достаточно ясно представить себе сложность нервных связей, лежащих в основе человеческой оптики и в особенности ее подвижность, зависимость от движений, действий и общего состояния человека, чтобы отказаться от термина «оптический» как синонима термина «фотографический». Противопоставление натуралистического подхода образному подходу скорее аналогично противопоставлению дурной оптики хорошей оптике, точно решающей нужную задачу. И, конечно, оценить сложность человеческой оптики, не так просто объединить натурализм и импрессионизм, как будто бы близкие явления, отдающие дань бездушному фотографизму. Человеческая оптика может быть хорошей, но разной в зависимости от задачи. В так называемом композиционном подходе художник ищет в первую очередь сюжетные связи и расположение предметов в пространстве и кадре иногда в ущерб цветовой композиции. Но можно и самую немую в сюжетном отношении композицию заставить говорить громко посредством мощного цветового решения.

Человеческая оптика бесконечно далека от фотографической. Даже вне изобразительной задачи она всегда настроена для выбора, чувствительна то к одному, то к другому. Эмоции, мысли, действия решительным образом влияют на то, что и как мы видим. Образ вещи, в том числе и ее цветовой образ формируются в непрерывном физическом и духовном движении человека. Мгновенный цветной снимок для нашего восприятия — фикция. Задача запечатления выразительного мгновения, которую, в частности, приписывают импрессионизму, даже просто как задача памяти, предполагает взволнованность, значит, сложную настройку человеческой оптики и систему отбора, реализующую понимание красоты мгновения. Натуралистический подход характеризуется, напротив, равнодушием и связанной с равнодушием неясностью задач, склеиванием последовательных впечатлений, не подчиненных никакой системе или подчиненных привычной рецептуре. Даже в обычной практике зрение работает по принципу отбора.

Необходимость выбора основы для цветовых гармоний вытекает затем из общей задачи *изображения* цветом. В теоретических главах этой книги подробно разработан вопрос о неизбежном различии между красками природы и красками картины. Задача цветного изображения есть всегда и непременно — даже при отсутствии чисто творческих задач — задача переложения, во-первых, бесконечного множества цветовых явлений на ограниченный словарь палитры, во-вторых, задача переложения объемно-пространственной жизни цвета на систему пятен, заключающих ограниченный кусок плоскости.

Если художник знает, кроме того, не только то, что он хочет изобразить, но и что он хочет сказать своей картиной, он еще острее чувствует необходимость выбора. Решение одних только изобразительных задач притупляет это чувство. Рождается распространенная иллюзия возможности точного повторения красок природы. Необходимость выбора затемняется стремлением к внешнему сходству. Выбор происходит, конечно, и в этом случае, но выбор, лишенный образного смысла. Натуралистическое изображение может быть как угодно детальным, но это, в сущности, только изображение. Если зритель бывает удовлетворен мелочностью внешнего сходства — и в этом его нельзя винить, — то художник, не решающий иных задач, кроме названных, терлет власть над чувствами зрителя. Зрителю остается в награду за внимание только чувство удивления ловкости и трудолюбию художника. Как это мало по сравнению с тем, что может дать искусство, что оно должно дать!

Я глубоко убежден, что художник обязан подчинить каждую свою работу — даже этюдную — творческой задаче. Задача может не быть формулированной в словах, она может быть сквозной для ряда работ, она может рождаться безмолвно в характерной взволнованности. Изобразительное умение само по себе очень быстро становится источником ремесленности.

Именно ремесленники — а, к сожалению, их много и среди преподавателей живописи — исповедуют убеждение о возможности повторения красок природы посредством тех рецептов, которые они рекомендуют. Правилами заменяют творческое решение. Между тем неизбежное различие двух цветовых рядов — изображенного и изображающего — активизирует духовные силы человека, открывает простор для выражения также и с помощью цвета творческих идей. Существовало много попыток создать систему правил для цветового построения картины. Все эти попытки, часто полезные для их авторов, скоро становились мертвыми рецептами, ибо задачи, для которых были созданы правила, менялись.

Остаются лишь три самых общих закона — закон увиденности цвета, закон подчинения цвета содержательной задаче образа и закон единства (цельности) системы переложения красок природы.

Итак, существуют разные типы цветового построения картины, претендующие на решение задачи сходства природных явлений и красок картины. Как же в таком случае решается вопрос о реализме цвета? Разве понятие реализма не предполагает одной-единственной зрительной правды, в частности правдивости цвета? Ответ на эти вопросы содержится в трех только что сформулированных общих

законах. Разъясним это утверждение. Во-первых, нельзя говорить о правдивости отдельного цвета или отдельного цветового отношения. Ахроматическое изображение так же правдиво, как полноцветное. Изображение только черным и белым так же правдиво, как и отмывка, располагающая множеством светотеневых ступеней.

Крымковская тональная система правдива, хотя и жертвует насыщенными цветами и шириной светлотного диапазона. Но правдива и система, жертвующая общим тоном ради цветовой радости насыщенных красок природы. Правдивы и другие системы. Все дело в том, чтобы жертва (а жертва неизбежна в силу самого принципа переложения) компенсировалась *ясностью* сходства, *попадашем* в тех сторонах наряда природы, которые составляют основу данной системы!

Образное мышление сходно в этом отношении с теоретическим. Надо преодолеть эмпирический подход к цвету, от чего-то отвлечься, отойти, чтобы вернее попасть. Именно такое точное попадание в цель, которую художник выбрал в цветовом наряде действительности, мы называем увиденностью цвета. Точное попадание кажется зрителю открытием и принимается им как правда цвета.

Во-вторых, термин «реализм» имеет отношение, строго говоря, лишь к образу в целом. Сюрреалисты часто пользуются рисунком и цветом, заимствованным из арсенала средств реалистического искусства. Но сюрреалист связывает изображенные таким образом предметы противоестественными связями, чтобы подчеркнуть «реализмом» рисунка и цвета бредовую бессмысленность образа в целом. Цвет создает образ лишь вместе с другими образными средствами. Сам по себе он не может быть ни правдивым, ни ложным. Если выбрана героическая тема, а цвет вялый, цветовое построение лишено контрастов, пусть даже оно решено в соответствии с самыми тонкими правилами, зритель почувствует пустоту или фальшь цвета. Все дело в том, чтобы выбор цвета и система его наложения были оправданы жизнеспособностью (реализмом) образа в целом.

В-третьих, в цветовом построении картины участвует не свободный цвет, а цвет изображающий. Характер цветового решения вытекает также из тех изобразительных задач, которые ставит художник. Например, решение глубокого пространства, использующее обычно средства линейной перспективы, несовместимо со способом построения цвета, который мы называем узором однородных пятен цвета. Характер цветовых связей диктуется всей структурой образа, решением пространства, пластикой, характером рисунка. С ними гармонирует и способ нанесения краски. В реалистическом искусстве цветовое построение не может существовать независимо от изобразительных задач.

В анализе отдельных образцов цветового решения подчеркнуты как связи цвета и способов его гармонизации с содержанием, так и в особенности связь отдельных изобразительных средств с цветом в единстве образной структуры. Мне кажется, что это новое и важное направление работы в теории колорита. Вместо цветоведческих рецептов и других рецептов, имеющих наукообразную видимость, вниманию художника предлагается сложная культура цвета, подчиненная разным закономерностям в зависимости от эпохи и художественной задачи.

Современное советское искусство ищет, экспериментирует, испытывает неудачи и побеждает, воодушевленное мечтой о монументальном образе. Эта мечта, конечно, следствие величия идей, которые призван осуществлять советский народ. Величие идей и дел должно найти свое воплощение в монументальных вечных образах.

Монументальность образа — это мера художественного обобщения. Ее ошибочно связывают с обобщенностью и даже лаконичностью формы как таковой, хотя обобщенность не есть категория формы, а категория, говорящая об охвате содержания. Обобщенная форма, если взять ее безотносительно к тому, чего она форма, может быть лишь более или менее *бедной* по своему составу, то есть лишенной того-то и того-то (например, пластики или, если говорить специально о цвете, таких его качеств, как светоносность, тяжесть, пространственный план, богатство валеров). Ее обобщенность в этом смысле еще не делает ее обобщающей формой, еще не несет в себе никакого художественного обобщения.

Часто такая «обобщенность» есть только мода, внешний наряд «модерна» в самом плохом смысле этого слова. К сожалению, пустота формы (и в том числе цвета), прикрываемая словами «обобщенность» и «лаконизм», принималась частью нашей интеллигенции за признак новаторства и так называемого «современного стиля». В модном явлении труднее увидеть внутреннюю пустоту.

Обобщенность не то же самое, что лаконизм, а лаконизм вовсе не равнозначен обеднению арсенала средств. Что касается цвета, то монументальность образа у нас связывали в последние годы с обеднением палитры, упрощением цветового построения и в первую очередь с обеднением изобразительной нагрузки цвета. Прежде всего сторонники цветового лаконизма жертвуют теми вариациями, которые вносят в цвет предмета состояние, среда, свет — словом, оголяют предметный цвет, полагая, что характерность предметного цвета искажается его дроблением и затемняется влиянием среды. Затем, естественно, следует ослабление пластики — монохромная растушевка на локальном цвете. Наконец, используют лишь пятна открытого цвета, несколько цветов, в которых предметный смысл имеют только конфигурации пятна и жесткая контурная обводка. К сожалению, в большинстве опытов такого рода художники не шли дальше модного приема.

Я не думаю, что сами по себе подобные способы цветового построения противоречат принципам социалистического реализма. Я не думаю, тем более, что мы не способны любоваться искусством прошлого, для которого характерны аналогичные приемы. Нас пленяет народный примитив, выполненный в чисто предметных цветах, нас волнует цветовое совершенство иконы, где природные цветовые связи скрыты в эмоциональном подтексте. В своей заслуживающей серьезного внимания книге «Изображение и слово» Н. А. Дмитриева напрасно приписывает мне узкую точку зрения на проблему цвета в картине. В этом можно было бы упрекнуть саму Н. А. Дмитриеву, когда она выделяет цветовой лаконизм как признак современности. Я возражал и возражаю против заимствования внешних признаков того или иного цветового строя без внутренней потребности в нем — словом, против моды на тот или иной прием, против модерна. Я возражаю и про-

тив объединения разных типов цветового строя по чисто внешним признакам, независимо от изобразительного значения цвета и связей его с образом (содержанием). Я возражаю против рецептов на будущее нашего искусства.

Сами по себе большое пятно однородного цвета и узор таких пятен несколько не больше связаны с обобщенностью, монументальностью и современностью образа, чем самая тонкая валерная филиация цвета. Однородные пятна цвета могут создавать монументальные символические образы, как в нашей фреске и иконе их лучшего времени, но могут изображать нечто субъективное, случайное, узкое.

Если в синем пятне туники на рублевской «Троице» концентрируется светлая эмоциональная настроенность иконы, то синие и розовые пятна тканей в натюрморте Матисса «Голубая ваза с цветами на синей скатерти» (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) воспринимаются как красиво подобранный букет красок, и только. Если цвет икарнага на той же иконе — цвет иконных ликов — выражает идею воплощения духовных сил, не содержит никакой индивидуальной характеристики, то зеленое пятно под подбородком в этюде Матисса «Испанка с бубном» (Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) изображает цветную тень — это утрированный эффект случайного состояния. В самом по себе однородном пятне цвета, сдержанного или открытого, нет никакого обобщения, ни даже его залогов. Пятно цвета значит не то, что оно значит само по себе, а то, что мы познаем через его посредство в данном изображении.

Наш глаз воспитан не только природой, но и искусством. Современный зритель принимает цветную тень как средство изображения, понимает и любит вызванные игрой рефлексов градации цвета. И если советский художник создаст монументальные образы посредством больших пятен однородного цвета, охваченных мощным контуром, то это, наверное, будет совсем иной цветовой строй, чем цветовой строй иконы или цветовой строй декоративных натюрмортов Матисса, новый строй цвета, отвечающий новому строю идей, новым силам жизни.

Попытки создания нового цветового строя в станковой живописи и монументальных росписях можно видеть в творчестве А. Дейнеки и его учеников, в творчестве Салахова, Смолиных. Трудность в таком направлении работы — это трудность перехода от лаконизма цвета, равнозначного его обеднению, к лаконизму, равнозначному обобщенности и содержательности.

Но монументальность образа вовсе не предполагает обязательного использования приемов монументальных настенных росписей. Пытаясь похоронить изобразительное искусство, абстракционист только доказывает свое бессилие, неспособность поднять изображение выше уровня пошлой натуралистической копии. Наши противники станковой живописи, пытаясь похоронить ее, вероятно, доказывают этим лишь бессилие своего живописного языка. Высокая обобщенность образа — его монументальность, обобщенность, в которой типическое перерастает в символическое, — вовсе не обязательно связана с построением большими пятнами локального цвета. Высокая обобщенность, как показывает история живописи, возможна при самых разных подходах к цвету.

Тициан в конце своего творческого пути создавал монументальные, даже символические образы, выразившие величие внутреннего мира человека. Он сохранил при этом глубокое понимание природных цветовых гармоний и, в сущности, отказался от нарядного противопоставления масс цвета, которым еще пользовался в средний период своего творчества, переведя всю систему цвета на язык мерцающих валеров. Рембрандт и Веласкес — каждый по-своему — пришли к обобщенности цветового языка. Но это также была обобщенность, основанная на глубоком понимании природных цветовых связей. Иногда это был лаконизм цвета, иногда, напротив, в таких, например, холстах, как «Семейный портрет» Рембрандта (Брауншвейг, музей), сложнейшее нагромождение красок.

В монументальных концепциях Врубеля подчеркнутая мозаика небольших пятен цвета дробит и создает предметы, связывая их между собой в общем орнаментальном и эмоциональном единстве кадра.

Путь к обобщенности цвета лежит через постижение богатства цветовых связей и, следовательно, богатство выбора. Этому учит вся история живописи. В воспитательном отношении проповедь лаконизма как цели не может привести ничего, кроме вреда. Лаконизм доступен лишь мудрости. Он возникает естественно, как итог образного познания или как его первое наивное предчувствие. Лаконизм и его мера всегда индивидуальны. Истинный (содержательный) лаконизм не может быть ни результатом моды, ни плодом теории.

Главной задачей советской живописи остается картина, посвященная современной или исторической теме большого идейного содержания. Конкретность среды и действия, портретность как необходимые признаки такой картины, естественно, требуют и отвечающего им способа цветового построения. В этой книге сознательно подчеркнуты традиции великих венецианцев, становление цветового реализма в европейской живописи, выделены имена Рембрандта, Рубенса, Веласкеса, наконец, заключительная глава посвящена созданию монументальной исторической картины Александром Ивановым и В. И. Суриковым.

Мне кажется, что наследие этих двух великих мастеров, особенно наследие А. Иванова, использовано в советской живописи недостаточно, а главное — неглубоко. Мы помним примеры прямого подражания колориту «Боярыни Морозовой». Но требуется вовсе не подражание, а понимание органической правды цветового построения картины, принципа, меняющего свое конкретное проявление в новых условиях, в руках художника советской эпохи. Нужна культура цвета в станковой живописи, опирающаяся на все лучшее в мировой художественной культуре.

Если этот труд поможет художникам и зрителям увидеть новые вопросы, если содержащийся в нем анализ колористических образцов прошлого поможет обогатить культуру видения цвета и культуру цвета на картине, практическая задача труда будет выполнена.

ПРИМЕЧАНИЯ

К ПРЕДИСЛОВИЮ

- ¹ См.: К. С. Станиславский, Работа актера над собой, М., 1938, стр. 14.
- ² Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, М.—Л., 1935, стр. 84, 85.
- ³ Там же, стр. 88.
- ⁴ Г. М. Шегаль, Колорит в живописи, М., 1957.
- ⁵ К. Ф. Юон, О живописи, М.—Л., 1937.
- ⁶ Б. В. Погансон, Молодым художникам о живописи, М., 1960.
- ⁷ Специфические вопросы использования цвета в живописи в большинстве трудов по цветоведению не затрагиваются вообще. Главная практическая цель цветоведения состоит в измерении параметров *отдельного цвета*, измерении, обеспечивающем возможность

точного воспроизведения цвета. Весь круг вопросов современного цветоведения можно найти, например, в книге: P. S. Booth, *Les couleurs et leur perception visuelle*, Eindhoven, 1949. Современное цветоведение широко использует в связи с задачами измерения и законами смещения цветов математический аппарат, опираясь в характеристике качества цвета на данные физики и экспериментальные поправки психологии цветоощущения. По этим вопросам можно рекомендовать простое изложение приемов цветоизмерения в книге: H. A. G. G. Farbmessung, Berlin, 1956. Несомненно, круг вопросов, охватываемых цветоведением, расширится со временем и приблизится к задачам теории колорита. Это предполагает, однако, знание взаимодействия цветов между собой в пространстве и на плоскости и их взаимодействия с образом предмета, вообще — знание сложнейших систем, в которых живет, меняется и обогащается ощущение отдельного цвета. Ни физиология мозга, ни психология, не специально теория цветового зрения еще не приблизились к этим вопросам.

И все же основные цветоведческие понятия обязательны для любого научного разговора о цвете. Многие данные цветоведения и психологии цветового зрения полезны художнику. У нас вышло несколько книг по цветоведению и теории цветового зрения. Перечислим некоторые: Л. Рихтера, *Основы учения о цветах*. Для художников и деятелей художественной промышленности. Перевод и дополнения Н. Т. Федорова, М.—Л., 1931; Н. Д. Нюберг, *Курс цветоведения для учащихся втузов, художников и деятелей художественной промышленности*, М.—Л., 1932; Н. Т. Федоров, *Общее цветоведение*, М., 1939; С. В. Кравков, *Цветовое зрение*, М., 1951. Здесь не перечислены практические пособия для учебных занятий и промышленности.

⁸ A. Sjöblom, *Die Koloristische Entwicklung in der niederländischen Malerei des 15 und 16 Jahrhunderts*, 1928; H. Jantzen, *Farbenwahl und Farbengebung in der holländischen Malerei des XVII Jahrhunderts*, Perachim, 1912.

⁹ E. Bergken, *Untersuchungen der Farbengebung in der venezianischen Malerei*, Perachim, 1914.

¹⁰ Th. Hetzer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, Frankfurt a/M., 1935.

¹¹ F. Kruse, *Die Farben Rembrandts*, Stockholm, 1912.

¹² В зарубежной литературе последних десятилетий были и попытки построения теории колорита. Однако беспомощность этих попыток бросается в глаза. Либо они далеки от художественной практики и стремятся вывести теорию колорита в отвлечении от живописи из правил цветоведения, элементарных законов цветоощущения и перелагаемых по традиции, непроверенных в строгих экспериментах представлений об эмоциональной деятельности цвета. Либо авторы в туманных метафорах выражают свое художественное кредо и свои чувства, связанные с цветом, цветовыми гармониями, цветовыми контрастами. Первая тенденция типична для курсов цветоведения, затрагивающих вопросы эстетики цвета. Примерами могут служить вышедшая в ГДР книга: O. Zwinißner, *Farbige Raumgestaltung*, Leipzig, 1952; вероятно, полезная для архитектора, и книга: A. Klein, *Farbe in der Malerei*, Würzburg, 1944, в которой, правда, сделана попытка, не выходя существенно за пределы цветоведческой точки зрения, обосновать «выбор цветов» (*Farbenwahl*) и «способ подачи цвета» (*Farbengebung*) на картине. Крайним примером второй тенденции могут служить совершенно субъективные рассуждения о цвете В. Кандинского (*W. Kandinski, Über das Geistige in der Malerei*, München, 1933).

¹³ Цит. по кн.: H. Guerlin, *L'Art enseigné par les maîtres. La couleur*, Paris, s/a, p. 51—52. В издании «Мастера искусства об искусстве» (т. III, М.—Л., 1939, стр. 383) это место переведено несколько иначе.

¹⁴ *Дневник Делакруа*, т. II, М., 1961, стр. 229.

¹⁵ «Мастера искусства об искусстве» т. IV, М.—Л., 1937, стр. 423.

¹⁶ Цит. по кн.: Н. Guerin, L'Art enseigné par les maîtres. La couleur, p. 14.

¹⁷ Цит. по кн.: Н. Guerin, L'Art enseigné par les maîtres. La couleur, p. 14.

¹⁸ «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 189.

¹⁹ Дневник Делакруа, т. I, стр. 293.

I

Эпиграф к главе представляет собой литературный перевод цитаты из книги Хогарта «The analysis of beauty».

В русском издании книги (В. Хогарт, Анализ красоты, М.—Л., 1958, стр. 218) это место гласит: «... непонимание искусного и сложного метода, каким природа соединяет краски, делает цвет в искусстве живописи загадкой для всех веков».

¹ Ср.: P. S. Вонша, Les couleurs et leur perception visuelle.

² Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 151.

³ Там же, стр. 147.

⁴ Там же, стр. 140.

⁵ Понятие «локальный цвет» (couleur locale, Ortsfarbe) в искусствоведческой литературе и высказываниях художников очень неустойчиво, в его изменениях отразилось изменение художественных направлений. Первоначально (понятие возникло, по-видимому, в XVIII веке) оно означало предметный цвет, цвет как характерный признак данного предмета. См., например: Roger de Piles (De coloris, Paris, 1775); «Колорит предполагает две вещи — локальный цвет и светотень...», «Локальный цвет — это природный цвет каждого объекта» (цит. по кн.: Н. Guerin, L'Art enseigné par les maîtres, La couleur, p. 177). Задачей художника считалось найти и точно передать локальный цвет каждого предмета. Поскольку в академической традиции XVIII и начала XIX века живопись была ограничена стенами мастерской, художники, лишённые мощного колористического дара, не замечали или игнорировали изменения предметного цвета под влиянием удаления, общего рефлекса среды и соседства изображаемого предмета с другими предметами. Для художников этой традиции было характерно сохранение локального цвета в светах и полутенях. Даже в тенях на предмете часто сохранялся его цветовой тон. Это была живопись, основанная на локальном цвете, хотя цветовое пятно, изображавшее предмет, и не было однородным. Оно было в зависимости от светлоты данного места на предмете более или менее сильно изменено переходами освещающей светотени. Лишь колористы выдвинули в ту пору, как заметно, даже в условиях мастерской, общий рефлекс может менять цвет предмета, как влияют на его цвет соседние предметы. Делакруа, изучавший с этой точки зрения живопись Рубенса, Тициана, Веронезе, считал, что важно прежде всего установить локальный цвет предмета, *изменённый общим рефлексом*. Кроме того, локальный цвет и у самого Делакруа, и у плеэристов середины XIX века, и у великих венецианцев оставался лишь основой в живописи предмета и сохранил однородность только в полумалевке. Цвет предмета в окончательном итоге распался на оттенки. Единство создавалось ясной системой отношений (система больших различий и контрастов между разными предметами и система малых, связанных различий в характеристике каждого предмета). В наше время под живописью локальным цветом часто понимают живопись, в которой предмет характеризуется однородным цветовым пятном, иногда лишь слегка изменённым разной плотностью кладки. Локальный цвет может в таком понимании и не передавать предметного цвета как характерного признака предмета. Он может диктоваться

символическими задачами, эмоциональным строем образа, канонизированной традицией. Так трактовался цвет в русской иконе. Художники XX века, использовавшие, как им казалось, в своих холстах иконный цветовой строй, также допускают в локальном пятне значительные отступления от природного цвета предметов. (Ср. «Купанье красного коня» Петрова-Водкина в Третьяковской галерее.) Однако в живописи художников XX века локальное пятно часто содержит качества, которые научила нас видеть пленэрная живопись (общий рефлекс, цветная тень, контрастное преувеличение). Мне кажется, в частности, что красный конь в картине Петрова-Водкина освещен рефлексом вечернего неба, что в «Танде» Матисса (Эрмитаж) подчеркнут цветовой контраст цвета травы и загорелого тела. Локальный цвет в иконе и локальный цвет в современной живописи выражают разное видение.

Говоря о локальном цвете, надо ясно представлять себе, о чем именно идет речь. Поэтому мы употребляем ниже слова «локальный цвет» лишь в контексте, не вызывающем сомнения. Напротив, термин «предметный» цвет принят в науке и ясно определен. Противопоставление предметного цвета и цвета излучения видел еще Леонардо, оно было точно установлено Ньютоном. Определив цвета и их суммы как цвета лучей, Ньютон, естественно, был вынужден поставить вопрос, как же его теория может объяснить цвет предметов (И. Ньютон, Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света, ч. III—«О постоянных цветах естественных тел...». Перевод С. И. Вавилова, М., 1954).

Гёте в своем учении о цвете также говорил «о цветах предметов», в частности, в отличие от «окорита места», связанного с «планом», то есть удаленностью.

⁶ Ср.: Дневник Делакруа, т. II, стр. 332.

⁷ Читателю, который заинтересовался бы этим вопросом, можно рекомендовать статью П. А. Шеварева «О константности цвета» («Исследования по психологии восприятия», изд. АН СССР, 1948). Сводку точек зрения и экспериментов по этому вопросу читатель найдет в книге: Р. Вудворте, Экспериментальная психология. Перевод под ред. Г. К. Гуртового и М. Г. Ярошевского, М., 1950.

Вкратце сущность вопроса состоит в следующем. Если бы предметный цвет был «памятным цветом», испытуемый не мог бы сравнивать предметные цвета незнакомых ему серых выкрасок при разной их освещенности. Однако испытуемый может решить задачу вполне удовлетворительно. В одном из подобных экспериментов одна серия из 48 разных серых выкрасок была показана в глубине комнаты, а другая, тождественная ей, но в беспорядочном расположении — у окна при рассеянном дневном свете. Освещенность дальней серии была в 20 раз меньше освещенности серии, помещенной у окна. Одна из выкрасок у окна принималась за эталон, и экспериментатор выяснял, какая из выкрасок удаленной серии кажется испытуемому одинаковой по светлоте с эталоном. Испытуемые — взрослые и дети — хорошо подравнивали цвета выкрасок по предметному цвету (по предметной светлоте), несмотря на то, что отраженный световой поток от дальних выкрасок был в 20 раз слабее (эксперимент Барзлефа). О памяти на цвет какой-нибудь данной выкраски здесь не могло быть и речи. В других экспериментах, в зависимости от условий восприятия и установки испытуемого, цвета подравнивались иногда по предметному цвету, иногда по цвету излучения. Чаще же всего решение испытуемого обнаруживало компромисс между тем и другим.

Проблема восприятия предметного цвета вызвала к жизни теорию так называемой константности цвета. Под константностью цвета понимают *выликую* неизменность цвета предмета, несмотря на изменение освещенности (как странно звучит это для художника!). Если ограничиться черно-белым рядом цветов, константность цвета можно определить так. Способность предмета отражать определенную часть падающего светового потока называют его *альбедо* (от *albus* — белое). Идеально белое отражает и рассеивает весь

падающий на него световой поток. Альbedo идеально белого равно таким образом единице. Альbedo черного приближается к нулю. Яркость отраженного от предмета светового потока, однако, зависит как от альbedo, так и от освещенности. Как известно, именно яркость отраженного света служит раздражителем, действующим на глаз. Что же мы видим, раздражитель или альbedo? Авторы теории константности первоначально думали, что мы видим альbedo. Эта точка зрения пользуется широким признанием и сейчас (ср.: Н. Агелс, *Farbmetrik*, S. 8.—«Цвета не зависят от освещения в широкой зоне изменений освещения»). Эксперименты показали, однако, что испытуемые видят чаще всего нечто среднее между альbedo и раздражителем. Однако эксперименты показали также, что результат зависит от условий восприятия и от задачи, которую ставят перед испытуемым. При одной инструкции испытуемый может довольно хорошо увидеть альbedo, при другой — раздражитель. Конечно, и условия восприятия толкают на решение одной из двух задач, как, например, в описанном выше эксперименте Барзлефа. Очевидно, эксперименты на константность ставят под сомнение «теорию константности», иллюстрируя типичную бимодальность, частный случай принципа целесообразной избирательности нашего восприятия. Человек действительно видит то, что он сейчас хочет увидеть, узнать в природе или в соответствии со своей привычкой видеть это. Восприятие цвета поэтому столь же константно, сколь и аконстантно, смотря по задаче. Критику теории константности можно найти в моей книге «Восприятие предмета и рисунка», М., 1950, а также в моей статье «О константности величины и формы» (см. названный выше сборник «Исследования по психологии восприятия»).

⁸ Дневник Делакруа, т. II, стр. 226.

⁹ Там же, стр. 226 и 224.

¹⁰ О цветовой перспективе см. изложение теории «мутных сред» (прим. 2 к главе III).

¹¹ М. Минарт, Свет и цвет в природе. Перевод под редакцией Т. А. Лейкила, М., 1959.

¹² См.: К. Моклер, Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера. Перевод под редакцией Ф. П. Рерберга, М., 1909.

¹³ См.: П. Синьяк, От Эж Делакруа к неоимпрессионизму. Перевод Ив. Дудина, М., 1913.

Высказывания Сера о цвете повторяют некоторые общие положения книги Шевреля (E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérée d'après cette loi...*, Paris, 1839).

¹⁴ Некоторые редкие цветовые явления, связанные с волновой природой света, описаны и объяснены в указанной книге Минарта.

¹⁵ С физической точки зрения, цвет предмета — это отношение между освещением, полученным предметом, и отраженным от предмета светом. Таким образом, отражая разный свет при общем освещении, предметы обнаруживают свой цвет по отношению друг к другу (окружению). Резкое местное освещение другим светом только одного предмета делает цвет этого предмета неузнаваемым. Ср.: Р. Вудворте, Экспериментальная психология, стр. 202 и сл.

¹⁶ Р. Вудворте, Экспериментальная психология, стр. 216, 217 (эксперименты Гельба и Ганемана со скрытым освещением).

¹⁷ Дневник Делакруа, т. II, стр. 25.

¹⁸ См.: Дневник Делакруа, т. I, стр. 259.

¹⁹ Точнее, яркость — физическое понятие, взятое с поправкой на разную чувствительность нормального глаза к разным лучам спектра. Поправки сведены в утвержденную Международным осветительным комитетом кривую «видности» разных лучей спектра (см.: Г. С. Ландсберг, Оптика, М., 1954, стр. 48).

Художнику полезно помнить следующие количественные понятия физической оптики:

1. *Сила света.* Под силой света понимают величину светового потока, приходящуюся на единицу телесного угла. Источник света предполагается точечный. Сила света измеряется в свечах (*св*).

2. *Яркость* (прямого или отраженного) излучения. Если источник света не точечный, говорят о яркости излучения (или поверхностной яркости). Яркость измеряется в стильбах (*сб*). Для художественной практики важно именно понятие яркости, а не силы света.

3. *Освещенность.* Освещенностью называется величина светового потока, падающего на единицу поверхности. Освещенность измеряется в люксах (*лкс*) или фотах (*ф*) (1 ф равен $10\,000 \text{ лкс}$).

Так же, как и яркость, освещенность — важное для теории живописи понятие оптики.

Освещенность обратно пропорциональна квадрату расстояния до источника света. Освещенность солнцем предметов, находящихся по отношению к солнечному лучу под одним углом, равна, так как в ограниченном пространстве данного пейзажа предметы находятся практически на одном расстоянии от солнца. Напротив, освещенность предметов в комнате убывает чрезвычайно быстро по мере удаления от окна или лампы. Поразительно, с какой силой, ясностью и свободой пользовались это явление уже в XVII веке голландские живописцы Рембрандт, Вермеер, Остаде.

Вместе с тем освещенность прямо пропорциональна косинусу угла, составленного падающим лучом и нормалью к поверхности предмета.

Следует иметь в виду, что, даже зная яркость излучателя, подсчитать освещенность данного предмета не просто, так как приходится суммировать световой поток, падающий на освещенную площадку от разных точек источника света, учитывая как интенсивность излучения по данному направлению, так и расстояние от площадки до данной точки излучателя и, наконец, угол падения светового потока на площадку. Как принято говорить в физике, освещенность — есть величина «интегральная».

Большая часть предметов не излучает, а лишь отражает световой поток. Яркость отраженного от предмета светового потока принято измерять не в стильбах, а в апостильбах (*асб*). Апостильб — это яркость идеально рассеивающего белого отражателя, на котором создана освещенность в 1 лкс . Итак, 1 апостильб — это 1 лкс на белом.

Художник может усомниться в полезности изложенных выше количественных понятий для его практики, основанной на живом и эмоциональном восприятии действительности. Мы и не думаем, что, занимаясь живописью, следует прибегать к подсчетам и измерениям. Художник доверяет своему зрению и образному мышлению.

Однако проверка величин освещенности и яркости не лишена интереса и для художника. Иногда она даже необходима. Теоретизирующие художники нередко оправдывают свои цветовые рецепты ссылкой на «оптические законы», облакая усвоенное понаслышке в мнимонаучную форму. Такие рецепты следует опровергать несложными объективными измерениями, показывающими, что явления природы *чрезвычайно разнообразны и не укладываются в привычные рецепты*. Рецепт — это уже язык, манера и в этом смысле — условность.

Полезно иметь в виду, что глаз человека реагирует на яркость излучения, а не на количество световой энергии. Величина эффекта от действия света на глаз (интенсивность ощущения света) не зависит от времени действия света. После того как глаз приспособился к свету, мы сохраняем относительно постоянное впечатление яркости, называемое в науке светлотой.

²⁰ Это давнее, житейское представление о различии между светом и цветом держалось очень долго. Со времени Аристотеля и до начала XIX века продолжались попытки объяснения цветов из взаимодействия двух основных стихий — света и тьмы (ср.: W. Goethe, Zur Farbenlehre, Historischer Theil. Sämmtliche Werke, B. 29, Stuttgart, 1851).

²¹ «Светосила» — особенно неудачное выражение. В физике понятие «сила света» применяют, как было указано в прим. 19 только к точечным источникам света (звездам и т. д.).

В фототехнике светосилой называют освещенность изображения на пленке. Во избежание путаницы в данной связи лучше не пользоваться понятием «светосила». Неудачно и выражение «тон», неудачно и неудобно своей многозначностью. Сохраняя его местами, мы всюду имеем в виду светлоту цвета, одно из трех основных качеств ощущения цвета, физической основой которого служит яркость излучения с поправкой на влияние среды, отделяющей предмет от глаза. «Тон» не следует путать с «цветовым тоном». Пользуясь в этой книге словом «тон» без прилагательного «цветовой», мы всюду имеем в виду светлоту цвета.

²² Понятие «альbedo» разъяснено в прим. 7 к этой главе.

²³ Цит. по кн.: «Н. П. Крымов — художник и педагог», М., 1960, стр. 20 (статья «О живописи»).

²⁴ Там же, стр. 57 (воспоминания С. П. Викторова), стр. 68 (воспоминания А. О. Гиневского).

²⁵ См.: там же, стр. 77 (воспоминания Ф. П. Глебова).

²⁶ Как получены эти цифры? Освещенность прямым солнечным светом в летний день в средней полосе около 150 000 лкс. Яркость освещенной поверхности зависит кроме освещенности от альbedo. Принимая альbedo белой гладкой, но не блестящей ткани или бумаги за 0,8, мы получаем максимальную яркость объекта изображения около 120 000 асб. Освещенная прямым солнечным светом черная ткань (альbedo 0,015) будет иметь яркость 2250 асб (почти в 60 раз меньше). Однако яркость тени, падающей на эту ткань от предметов в солнечный день (то есть предметов, освещенных только небом), еще по крайней мере в 10 раз меньше, и еще много меньше яркость глубоких теней в листве деревьев, окнах домов и т. п. Значит, разница яркостей в летнем солнечном пейзаже огромна. Белое, освещенное солнцем, в сотни раз ярче глубоких теней в гуще листвы! Полная луна в зените создает освещенность примерно в 600 000 раз меньшую, чем солнце. Даже яркость белого платья, освещенного полной луной, всего около 0,2 асб, а яркость освещенного черного составляет тысячные доли апотильба.

В то же время яркость чистых белил, положенных на белый грунт при рассеянном свете мастерской или выставочного зала с освещенностью на картине в 50 лкс, не превышает 400 асб, яркость же нитя черной краски при тех же условиях не меньше 6,5 асб. В природе яркость меняется в миллионы раз, а на хорошо освещенной картине — всего в десятки раз!

Однако, ограничившись таким сопоставлением, мы сделали бы грубую ошибку. Видимая светлота — это интенсивность ощущения. По закону Вебера, интенсивность ощущения пропорциональна логарифму раздражения. Мы видим вовсе не так много ступеней светлоты в указанном огромном диапазоне яркостей. Закон Вебера признан теперь действительным лишь в ограниченной области средних яркостей. Поэтому для оценки диапазона видимых светлот, составляющих предмет изображения художника, следует подсчитать число минимальных (пороговых) ступеней различия на всем соответствующем диапазоне яркостей природы. (Мы не так тонко различаем светлоты в диапазоне очень больших и очень малых яркостей.) Автор книги произвел подсчет минимальных ступеней различения по данным опытов Штейнгарта (1936 год), приведенным в книге С. В. Кравкова «Глаз и его работа», М.—Л., 1950. Опыты производились на предварительно темно-адаптированном (то есть наиболее чувствительном) глазе, смотревшем перед появлением раздражителя на яркость испытательного поля только в течение 1—5 минут. Регистрировалась величина раздражителя, впервые отличного по яркости от яркости поля (см.: С. В. Кравков, Глаз и его работа, стр. 202—203). Диапазон яркостей в опытах Штейнгарта от 90 000 асб до 0,05 асб, то есть немного меньше диапазона, установленного нами в начале этого примечания. Число минимальных сту-

пейшей различия во всем диапазоне около 600, а в диапазоне яркостей на нормально освещенной поверхности — около 180, то есть приблизительно в 4 раза меньше. Однако и этого различия достаточно для обоснования нашего положения. Разные (иногда много большие, иногда много меньшие, иногда высокие по светлоте, иногда низкие) диапазоны художнику приходится перелагать на язык красок, располагая в целом одним и тем же максимальным диапазоном светлот. (Иногда по другим подсчетам принимают различие не в 4, а в 6 и даже 8 раз, мы взяли минимальную цифру.)

²⁷ См.: Н. Helmholtz, Vorträge und Reden. Optisches über Malerei, Berlin, 1884.

²⁸ В. Скурин, Тональные отношения в живописи. — «Художник», 1960, № 9.

²⁹ «Н. П. Крымов — художник и педагог», стр. 103 (воспоминания Д. Н. Домогацкого).

II

Эпиграф взят из трудов В. Гёте о цвете (Nachträge zur Farbenlehre. Sämmtliche Werke, B. 30, Stuttgart, 1851).

¹ Афористическая форма высказывания М. Дени содержит в себе преувеличение. Вместо слов «картина, прежде чем изобразить...» следовало бы сказать просто «картина, изображающая». Позже М. Дени выступает с критикой субъективного произвола в живописи.

Он пишет, например, так: «Под предлогом, что они только художники, ученики Матисса довольствуются схематическими композициями и пятнами, возможно более далекими от изображения чего-либо конкретного». В итоге возникают «разрыв между коллективом и «я»...», разрыв между познающим «я» и объектом, то есть природой» (M. Denis, Nouvelle théorie sur l'art moderne, Paris, 1914—1921, p. 37).

² W. Goethe, Zur Farbenlehre, B. 28, S. 14.

³ Там же.

⁴ Абсолютно черного цвета в природе нет. Цвет черной краски — вовсе не абсолютно черный цвет, помимо этого, цвет черной краски редко бывает лишен ясного цветового тона, который можно усилить сопоставлениями, пользуясь таким образом черной краской как средством создания хроматического цвета. Абсолютно черный цвет может быть создан только искусственно. Это — цвет дыры в полом шаре, рассчитанной так, что ни один из лучей, попавших внутрь шара, не выходит наружу после многократного отражения от стенок внутри шара. Практически мы знаем, что относительно очень темное пятно краски, выпадающее из строя картины, «дырявит холст».

⁵ Особенности спектра насыщенных цветов, в частности светло-насыщенных и темно-насыщенных, входящих в группу так называемых оптимальных цветов, легче объяснить, связывая уменьшение насыщенности цвета с количеством ахроматической подмеси. В курсах цветоведения понятие «насыщенность» вслед за Оствальдом иногда вовсе игнорируется, вместо него вводятся понятия: «степень зачернения» (Schwarzverhüllung) и «степень разбеленности» (Weissverhüllung). Насыщенный цвет в таком толковании — цвет с наименьшей ахроматической подмесью. Представим себе вещество, отражающее лишь очень узкий участок спектра. При обычном освещении и окружении цвет этого вещества не будет казаться насыщенным (хотя он близок к спектральному). Ведь участок отражения узкий, вещество отражает мало света, и цвет его кажется зачерненным. Расширение участка полного отражения снимает зачерненность. Однако по законам смешения цветов (см. ниже текст главы) наступает все увеличивающаяся разбеленность. Наконец, если участок полного отражения охватывает все цвета между двумя дополнительными (см. ниже текст главы), зачернение снято полностью, однако

налицо значительная разбеленность. Очевидно, можно найти такие цвета, когда насыщенность будет наибольшей при заданной темноте цвета (ср. хороший темный ультрамарин), и такие, когда насыщенность будет наибольшей при значительной светлоте (светлый синий кобальт) (см: H. A g e n s, Farbm e t r i k, S. 20 и далее). Для художественной практики знание спектров отражения темно-насыщенных и светло-насыщенных цветов едва ли нужно. Но надо знать, что когда художник говорит о «спектральных» или «чистых», или «ярких» красках на своей палитре, он имеет в виду вовсе не спектральные цвета как таковые, а лишь цвета, близкие к ним по зрительному эффекту.

- ⁶ В цветовом круге Ньютона нет отдельно пурпурных цветов, хотя он знал, как они получаются. Цветовой круг Ньютона распадается на семь секторов, размеры которых приведены в соответствие с длинами участков полного солнечного спектра, созданного преломлением в стеклянной призме. Границы этих участков определялись субъективно по оценке ассистента, «глаза которого были разборчивее в отношении различных цветов». Почему Ньютон разбил круг именно на семь секторов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой (bleu), индиго, фиолетовый? Ньютон выбрал семь цветов потому, что верил в пифагорейское представление о единичных числовых законах мировых гармоний. Семь цветов спектра он сопоставлял с семью тонами музыкальной гаммы. Поперечные линии, разделяющие названные цвета (по оценке ассистента), делили спектр «тем же способом, как и в музыкальной хорде...», то есть «... в отношениях: $8/9$, $5/6$, $3/4$, $2/3$, $3/5$, $9/16$, $1/2$ » (И. Ньютон, Оптика, стр. 97 и далее). Поэтому и секторов в ньютоновском круге семь, потому они и не равны между собой.

Дуги секторов ньютоновского цветового круга пропорциональны числам: $1/9$, $1/16$, $1/10$, $1/9$, $1/16$, $1/16$, $1/9$ (там же, стр. 116).

Позднее аналогия между цветами и тонами музыкальной гаммы возникала не раз и всякий раз без серьезных оснований. Переводчик «Оптики» Ньютона в примечании 63 (стр. 396) с сожалением отмечает в отношении аналогии между цветами и тонами гаммы, что она приводила Ньютона «к принципиальному отрицанию возможности различной дисперсии для различных тел», хотя отдельные эксперименты Ньютона указывали на такое различие.

Чтобы покончить с этим вопросом, укажем следующее. Данный цветовой тон, по экспериментам самого Ньютона, может быть вызван суммой излучений (целым спектром излучений). Ясно, что защищать указанную аналогию, учитывая современное представление о сложных спектрах большинства существующих в природе цветов, очень трудно. Одновременное звучание двух или многих музыкальных тонов никогда не производит впечатления простого тона музыкальной гаммы. Слуховой анализатор не переводит ничего аналогичного переводу зрительным анализатором *разной* световой информации в *одни и те же* цвета.

- ⁷ Ясности позиций Ньютона в вопросе о субъективности и объективности цвета могли бы позавидовать многие философы. Приведем его слова: «И если иногда я говорю о свете или лучах как окрашенных или имеющих цвета, то не следует понимать, что я говорю философски и точно, я выражаюсь грубо в соответствии с теми представлениями, которые может получить простой народ, видя эти опыты», «... в синих лучах нет ничего иного, кроме предрасположения распространять то или иное движение в чувствительце, в последнем же появляются ощущения этих движений в форме цветов» («Оптика», стр. 95, 96).
- ⁸ Цветовой круг (в современном представлении) можно найти в руководствах по цветоведению.

При описании цветового круга был сознательно опущен вопрос об основных цветах. Количество и выбор основных цветов зависят от того содержания, которое вкладывается в понятие «основной цвет».

Художники привыкли считать основными цветами три цвета — красный, *желтый* и синий. Эти три цвета соответствуют трем *краскам*, из которых можно получить путем смешения наибольшее число цветов, близких к насыщенным, а также почти все мало-насыщенные цвета. Для практических правил смешения красок эта триада вполне пригодна. Она принята, в частности, в цветной печати.

В научном цветоведении называют в качестве основных цветов тоже *три* цвета — красный, *зеленый* и синий. Эти три цвета отвечают трем цветоощущающим аппаратам, заложенным в сетчатке глаза. Надо, впрочем, иметь в виду, что даже монохроматическое излучение действует на два или даже на все три цветоощущающих аппарата — красноощущающий, зеленоощущающий и синееощущающий. Триада — красный, зеленый, синий — лежит в основе исчисления цветов, начало которому положил Ньютон. Для практики живописца она не нужна. Однако нельзя не видеть ее значения для светотехнических расчетов.

Наконец, основными, или главными, цветами называют *четыре* цвета — красный, желтый, зеленый и синий. Основанием для их выбора служит следующий факт. Четыре названных цвета совершенно непохожи друг на друга, в то время как все остальные цвета напоминают какой-нибудь из четырех основных. В европейских языках только эти хроматические цвета обозначаются словами, корни которых уходят далеко в глубь времени. Все остальные цвета называются или составными словами, как «желто-зеленый», «сине-зеленый», или словами, явно происходящими от слов, обозначающих конкретные предметы, как оранжевый (от orange — апельсин), фиестапшковый, лимонно-желтый и т. п. (ср.: Ф. Н. Шемякин, К вопросу об отношении слова и наглядного образа (цвет и его название), «Известия Академии педагогических наук», М., 1960, № 113).

⁹ Законы смешения цветов были выведены из ньютоновских положений Грассманом в 1853 году и позднее доказаны экспериментально. Современную формулировку законов Грассмана см. в кн.: Н. Агенз, *Farbmetrik*, S. 11.

¹⁰ См.: С. В. Кравков, *Цветовое зрение*, стр. 84, 85.

¹¹ Там же, стр. 35, 36.

¹² E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs...*, Paris, 1839.

¹³ Н. Синьяк, *От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму*, стр. 16.

¹⁴ *Дневник Делакруа*, т. II, стр. 228.

¹⁵ T. See man, *Die Lehre von der Harmonie der Farben*, 1881.

¹⁶ Уже Гёте определяет «тоновую картину», картину «в тоне» — или, как чаще говорят, «в гамме» — как картину, использующую ограниченную область цветового круга. Определение гаммы как «эллиптической области внутри цветового круга» можно найти в новейших психологических работах.

¹⁷ Так называемое явление Векольда-Брюкке. Подробнее см.: С. В. Кравков, *Цветовое зрение*, стр. 80, 81.

¹⁸ Так называемое явление Эбиса (см.: там же, стр. 82).

¹⁹ Явление Пуркиньё (ср.: С. В. Кравков, *Глаз и его работа*, стр. 124).

²⁰ W. Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Theil*, В. 28, S. 34.

²¹ Там же, стр. 35.

²² Там же, стр. 39.

²³ Там же, стр. 40.

²⁴ W. Goethe, *Nachträge zur Farbenlehre*, В. 30, S. 16.

²⁵ Леонардо да Винчи, *Избранные произведения*, т. II, стр. 145.

²⁶ Ср.: С. В. Кравков, *Глаз и его работа*, стр. 58.

²⁷ Ряд превосходных случаев последовательного контраста описан Гёте. Гёте обладал способностью видеть необычайно яркие положительные и отрицательные последовательные образы. Вот один из случаев, о котором рассказывает Гёте. «Когда однажды вечером

в зашел в гостиницу, ко мне подошла хорошенькая девушка. У нее было ослепительно белое лицо и черные волосы, она носила алый корсаж. В сумтных сумерках я пристально смотрел на нее. Когда она отошла, в увидел на противоположной белой стене черное лицо, окруженное ярким сиянием, и ясно очерченную фигуру в платье великочелюстного цвета «морской волны» («Zur Farbenlehre», В. 28, S. 32). Мне не удавалось наблюдать последовательный контраст в аналогичных условиях. Легче всего наблюдать аналогичное явление с закрытыми глазами или на темном экране после длительного смотрения на источник света.

Гёте описывает также явление контрастной каймы (ореола) вокруг предмета и на границе тени. Об этом явлении см.: М. Минерт, Свет и цвет в природе, стр. 176, 177.

²⁵ Ср.: С. В. Кравков, Глаз и его работа, стр. 73, 74.

²⁶ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 145, 589.

²⁷ С. В. Кравков, Цветовое зрение, стр. 82 и далее.

²⁸ Краткая информация о работах Ланда содержится в журнале «Америка», № 50 (Франсис Белло, Новое в теории цветового зрения).

²⁹ Bracketon, Du dessin et de la couleur (цит. по кн.: H. Guerlin, L'Art enseigné par les maîtres. La couleur, p. 51).

³⁰ Ср.: С. В. Кравков, Цветовое зрение, стр. 79; Глаз и его работа, стр. 251. У кривой различительной чувствительности три или четыре максимума — в области голубых лучей, оранжево-желтых, оранжево-красных (?) и сине-фиолетовых.

³¹ Дневник Делакура, т. I, стр. 126.

³² Ср.: С. В. Кравков, Глаз и его работа, стр. 252, 253.

³³ Ср.: там же, стр. 202, 203.

³⁴ Ср.: Р. Вулвортс, Экспериментальная психология, стр. 202, 203.

³⁵ Говоря так, мы становимся на точку зрения современного пленриста. Леонардо же — в манере решать связь интерьера и пленра — был последователем и точен.

³⁶ Ср.: С. В. Кравков, Глаз и его работа, стр. 210, 211.

III

Эпиграф к главе III взят из работы К. Маркса «Экономическо-философские рукописи 1844 года» (цит. по кн.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», М., 1957, стр. 141).

¹ Художнику это кажется понятным, так как художник смешивает краски. Но Гёте все же неправ. Он говорит о смешении синего и желтого цветов. Цвет же — в современном понимании — есть ощущение, вызванное простым или сложным излучением. В действительности сумма простого (монокроматического) желтого луча (585 нм) и простого синего луча (44 нм) не может создать ощущение зеленого цвета. Будучи отброшенными на экран, желтый и синий лучи создают в сумме либо белый, либо — в зависимости от сравнительных яркостей — желтоватый, соответственно синеватый цвет.

Как и в ряде других случаев, наблюдаемое явление Гёте считал законом природы и соединял явления в чисто умозрительную систему (типичная позиция натурфилософа, смешивающего феноменологическую точку зрения с теоретической).

² Происхождение теории цвета связано у Гёте с разнородными наблюдениями и традиционным метафизическим представлением о стихии света и тьмы. Особенно важный для него круг наблюдений — это наблюдения над цветовыми эффектами при прохождении света через «мутную среду».

Изложим здесь современное представление о «мутных средах». Закон мутных сред лежит в основе цветовой перспективы, он проявляется и в многослойной живописи при

просвечивании одного слоя через другой. Типичную мутную среду представляет собой опал. Вот почему эффект мутной среды иногда называют словом «опалесценция». Это образное название сразу подскажет художнику, о каких цветовых явлениях идет речь.

Мутная среда содержит сравнительно крупные частицы: капельки воды (туман), частицы газа (дым), пыль; взвесь пигмента в жидкости также иногда создает мутную среду. Мутная среда рассеивает лучи света. Сильнее рассеиваются сине-фиолетовые лучи. Проходят через мутную среду (если она недостаточно плотна и пропускает свет) желто-красные лучи. Вот почему диск солнца сквозь туман или дым кажется рыжим. Чем плотнее или толще слой мутной среды, тем краснее проходящий через нее свет, особенно неяркий свет (красная луна у горизонта, красные фонари вдали). Яркие белые предметы (освещенные стены домов, например) заметно желтеют, затем розовеют по мере удаления. Это — естественная цветовая перспектива для проходящего света.

Гёте говорит в этой связи о прохождении света через тьму, создающем желтый цвет, и затем о нарастании или сгущении желтого цвета при увеличении слоя тьмы в оранжевый и, наконец, красный. Во всех этих случаях свет побеждает тьму: солнце сквозь туман!

Рассеянный свет — синий и фиолетовый — становится заметным, когда мы смотрим по свету или сбоку. Туман по свету сизо-голубой. Дали приобретают синеватый тон, затем голубой. Это естественная цветовая перспектива для рассеянного света. Матовое стекло голубоватого цвета. Тонкий мазок белого поверх другого цвета придает ему синеватый, холодный «опаловый» оттенок.

Гёте говорит в этой связи о прохождении тьмы через слой рассеянного света и о нарастании или сгущении синего цвета до фиолетового (если тьма побеждает).

Не принимая ньютоновской гипотезы о сложном составе солнечного луча, Гёте, естественно, не мог бы стать на точку зрения теории мутных сред, разработанной теперь в физической оптике. (Более подробно о теории мутных сред см.: Г. С. Ландсберг, Оптика, стр. 483 и сл.; соответствующие природные явления см.: М. Минерт, Свет и цвет в природе, стр. 292 и сл.)

С точки зрения современной физической оптики теория Гёте ошибочна. Но она все же не так наивна. Она считается с теми ассоциативными ореолами, которые сопровождают восприятие конкретного цвета. Она указывает на новый план исследования — психологический (см.: М. Борн, Размышления о теории цвета, «Искусство обозрения», 1963, № 6).

В нашем жизненном опыте синее связано с холодным небом, ночными красками и тьмой, желтое — с дневными красками, теплом и светом. Деление цветов на теплые и холодные — отсюда. Отсюда — эмоциональное действие цвета. В той многомерной цветовой системе, которую наука разработает когда-нибудь для искусства, гётевская схема найдет достойное место. Однако сам Гёте дополняет свою основную схему наблюдениями над смещением красок. Синее плюс желтое дает, по его утверждению, зеленое. Так возникает цветовая система, внешне напоминающая ньютоновскую (цветовой круг, в котором на противоположных радиусах расположены дополнительные цвета, а в центре их нейтральная (серая) смесь), но по существу покоящаяся не на принципе суммирования цветов.

Интересно, что «противоположные» цвета Ньютона совпадают с гётевскими «дополнительными» цветами и отличаются от дополнительных цветов по данным современной науки. Вероятно, это объясняется тем, что Ньютон поневоле испытывал смеси цветных порошков, а не сумми лучей (тогда еще не было хороших оптических смесителей), Гёте же сознательно испытывал смеси красок. Современная наука в вопросе о дополнительности цветов испытывает *суммы излучений*.

Пары противоположных
цветов по ньютонову
спектру бругу:

1. Желтый — фиолетовый
2. Оранжевый — синий
3. Красный — голубой
4. Пурпурный — зеленый

(аналогично построил цветовой круг Гёте)

Пары дополнительных
цветов по современным
данным:

1. Желто-зеленый — фиолетовый
2. Желтый — синий
3. Оранжевый — голубой
4. Красный — голубовато-зеленый

(см. треугольник смешения цветов)

- ³ См.: Р. Вудварте, Экспериментальная психология, стр. 137.
- ⁴ См.: Р. Вудварте, стр. 232 и сл.
- ⁵ См.: Р. Вудварте, стр. 137.
- ⁶ W. Goethe, Zur Farbenlehre, B. 28, S. 196.
- ⁷ Там же, стр. 197.
- ⁸ Там же, стр. 197, 198.
- ⁹ Там же, стр. 201.
- ¹⁰ Там же, стр. 203, 206.
- ¹¹ (См.: там же, стр. 203 («желтое требует красного, синее требует оранжевого, пурпурное требует зеленого»)).
- ¹² См.: там же, стр. 207.
- ¹³ См.: O. Zwirner, Farbige Raumgestaltung, Leipzig, 1932.
- ¹⁴ См. подробнее: Н. Н. Волков, Восприятие предмета и рисунка, М., 1950, стр. 385 и сл. Его же «Восприятие плоских линейных систем», «Вопросы физиологической оптики», М., 1948, № 6.
- ¹⁵ Для «Прометея» Скрябин создал цветовую партитуру. Но и другие симфонические произведения Скрябина нередко вызывают в сознании слушателя мир света и красок.
- ¹⁶ См.: W. Kandinski, Über das Geistige in der Malerei, München, 1933.
- ¹⁷ W. Goethe, Zur Farbenlehre, B. 28, S. 190.
- ¹⁸ (См.: Н. Н. Волков, Книжница лирического стихотворения — «Искусство», 1928, № 3—4.

IV

- ¹ Сейчас делаются попытки объяснить так называемую обратную перспективу двуглазием. Центральная перспектива строится, как известно, для единой точки зрения. Но было бы ошибкой думать, что центральная перспектива действительна лишь для монокулярного зрения. Изучение сложения образов, получаемых правым и левым глазом, заставило ученых принять положение о едином «дикулярном» глазе для бинокулярного зрения (см. С. В. Кравков, Глаз и его работа, стр. 414, 415). Большие основания считать, что отступления от центральной перспективы связаны с перемещением точки зрения и привычкой глаза видеть действительные величины и формы, а не их перспективные изменения. Игнорирование перспективных сокращений приводит к необходимости связывать пространственную композицию другими средствами, смотреть на неизбежное при этом искажение реальных форм. Никакой единой системы «обратной перспективы» не было. Ее нельзя обосновать и сейчас. Первооткрывателем «прямой» перспективы в итальянском ренессансе Возрождения шаг за шагом преодолевали неувязки, неизбежные при значительных отступлениях от ее законов. Художники Возрождения (в том числе и Джотто) на практике вырабатывали теорию перспективы.

Я не думаю, конечно, что для пространственной композиции достаточно применения законов перспективы. И я не думаю, что выразительная пространственная композиция невозможна вне строгой центральной перспективы. О применении законов перспективы в пейзаже без архитектуры можно говорить лишь очень ограниченно. А как убедительно может быть построено пространство в таком пейзаже! Кроме того, надо заметить, что объем на геометрических рисунках, построенных по методу параллельных проекций, читается совершенно ясно. Вопрос здесь в системе. Обычный геометрический рисунок куба правильно читается в своей системе и читается искаженным, будучи помещен в рисунок интерьера, построенный по правилам центральной перспективы (см.: Н. Н. Волков, Восприятие предмета и рисунка, стр. 421—422).

² Ср.: В. Н. Лазарев, Происхождение итальянского Возрождения, т. I, М., 1936.

³ См. главу III, стр. 80 и сл.

⁴ «Белый цвет, не выделяющийся ни падающего света, ни какого-либо сорта света отраженного, является тем, который прежде других целиком теряет в тени свой собственный природный цвет» (Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 148).

⁵ Ср.: Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, Петроград, 1915.

⁶ См. прим. 5 к главе II.

⁷ Полезно вспомнить, что цветовой контраст сильнее выражен в сочетании плоских пятен и значительно уменьшается лепкой формы, предполагающей переходные цвета. Вот почему красочные пятна иконы так особенно звучны.

⁸ Эту мысль развивают многие искусствоведы Запада в своих работах и монографиях, посвященных современным художникам (ср.: А. Вентури, Художники нового времени, М., 1936).

V

Эпиграф к главе V взят из трактата «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» (Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 64).

¹ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 147.

² См.: Paul Valéry, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, в издании «Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci», Paris, 1930.

³ Мы говорим «связанных с его именем» потому, что принадлежность этих картин кисти Леонардо долгое время оспаривалась. Веские доказательства авторства Леонардо собран и систематизировал проф. М. А. Гукковский (см. его книги: «Мадонна Литта», Л.—М., 1939; «Леонардо да Винчи», Л.—М., 1958).

Для наших целей вопрос об авторстве этих картин не имеет существенного значения. Обе говорят о принадлежности их гениальному мастеру, будь то сам Леонардо или его ближайший ученик.

⁴ Пространственность, создаваемую цветовой перспективой, сейчас путают с иллюзорностью. Ни элементы цветовой перспективы есть и у Джотто, и у Мазаччо, и у Пьеро делла Франческа. Цветовая перспектива — это средство утверждения глубины на плоскости посредством цвета. Есть художники, утверждающие трехмерное пространство только посредством сопоставления объектов или силуэтов при сохранении локального цвета (сейчас это у нас модно). Я вижу в такой тенденции лишь уменьшение значения цвета как средства живописи, обеднение цвета со стороны его пространственной подержательности (пространственной части ассоциативного древа).

⁵ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 154.

- ⁶ Я слышал мнение специалиста по реставрации, что теплые оттенки на тканях одежды маловыны и других предметов могут быть следами лака и что расчистка смыла бы их. Непонятно, однако, почему распределение теплых и холодных тав логично в картине. Случайность? Хотелось бы сохранить эту «случайность».
- ⁷ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 155.
- ⁸ Дневник Делакруа, т. II, стр. 354.

VI

Эпиграф к главе VI взят из путевых заметок Александра Иванова, помещенных в IV томе издания «Мастера искусства об искусстве», М.—Л., 1937, стр. 123.

- ¹ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, стр. 84.
- ² Там же, стр. 85.
- ³ История колорита Тициана посвящена книга: Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankfurt a/M., 1935. В ней мы находим много верных наблюдений. Но периодизация Гетдера, разбивающая творчество Тициана на периоды по десятилетиям его творчества, слава ли приемлема.
- ⁴ Ср.: Дневник Делакруа, т. II, стр. 239.
- ⁵ Слепое подражание узкой палитре без умения вызвать богатство оттенков велет к той безнадежной «битумной» живописи, которой было так много на наших недавних выставках.

VII

Эпиграфы к главе VII взяты из дневника Делакруа. Первый относится к традициям Возрождения, полностью отрывок гласит:

«О языческой якобы материализации искусства, к которой привели в эпоху Возрождения поиски красоты. Надо было бы сказать,— поправляет Делакруа,— не поиски красоты, но поиски жизненности и выразительности. Я, конечно, ставлю Рубенса и Рембрандта в первый ряд, однако они отступают на задний план мастеров готики не в смысле красоты» (Дневник, т. II, стр. 352, 353). К именам Рубенса и Рембрандта можно присоединить в этом смысле, конечно, и Тинторетто и Креспи, Эль Греко и Веласкеса и многих других.

Второй эпиграф см.: Дневник, т. I, стр. 294.

- ¹ Ср.: J. Kruse, Die Farben Rembrandts, Stockholm, 1912.
- ² R. Seiffert-Wattenberg, Rembrandt Harmensz van Rijn, München, 1936.
- ³ Золотистые лучи солнечного света по традиции упоминаются многими искусствоведами, разбирающими эту картину.
- Ср.: В. М. Невежина, Рембрандт, М.—Л., 1935, стр. 42 («... тот, кого ожидают, не появляется, а только предвещается золотистыми струями света, дождем зябущегося из-за занавеса»).
- ⁴ В этой связи хочется напомнить слова Делакруа: «Этот род эмоций, связанных с живописью, в известной мере является осязаемым: поэзия и музыка не могут породить их. Вы наслаждаетесь реальным изображением предметов, как будто вы их действительно видели...» (Дневник, т. I, стр. 397).
- ⁵ Ср.: J. Kruse, Die Farben Rembrandts.
- ⁶ Дневник Делакруа, т. II, стр. 278.

VIII

- ¹ «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 143—144.
- ² Ср. разноречивые высказывания Стасова 1873 и 1875 годов (приведены в кн. М. В. Аллатов, Александр Иванов, т. I, М., 1966, стр. 412).
- ³ Ср. Н. Машковцев, «Аполлон», 1916, № 6—7.
- ⁴ «Мастера искусства об искусстве», т. IV, стр. 122—126.
- ⁵ Там же, стр. 123.
- ⁶ Особенно поучительно сравнение нескольких почти одинаковых этюдов, как эти.
- ⁷ Совершенно естественно, что неподготовленного зрителя интересует больше всего сюжетная сторона картины, затем передача света, предметных деталей, при этом скрыто действуют и цвет и другие средства живописи. Но внимание к средствам живописи, понимание вклада средств в содержание обогащают восприятие и понимание картины. Поэтому рассматривание этюдов А. Иванова, подобных этюдам камней или листьев, может быть хорошим введением в обогащенное восприятие его живописи.
- ⁸ Ср. М. В. Аллатов, Александр Иванов, т. II, стр. 80, 81. Мне кажется, Аллатов ошибочно связывает этот этюд с «полянским этюдом». Долина, так же как правый склон дальней горы, захвачена тенью. И распределение света на ветке говорит, что лучи света падают не отвесно, а наклонно. Это еще жаркий час под вечер. Зелень ветки далека по тону от пышущей зелени. На сине-фиолетовой горе — не зеленые, а рыжие пятна.
- ⁹ М. В. Аллатов, Александр Иванов, т. II, стр. 126.
- ¹⁰ Ср. там же, т. I, стр. 242—244.
- ¹¹ Ср. С. Н. Дружинин, Картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», М., 1960, стр. 19.
- ¹² См. там же, стр. 19.



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Св. Георгий. Икона новгородской школы XIV века. Ленинград, Русский музей.
2. К. Моне. Руанский собор в полдень. 1894. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
3. И. Левитан. Март. 1895. Москва, Третьяковская галерея.
4. К. Боро. Замок Пьерфон. 1860-е годы. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
5. Н. Крымов. Речка. 1926. Москва, Третьяковская галерея.
6. Ван-Гог. Красные виноградники в Арле. 1888. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

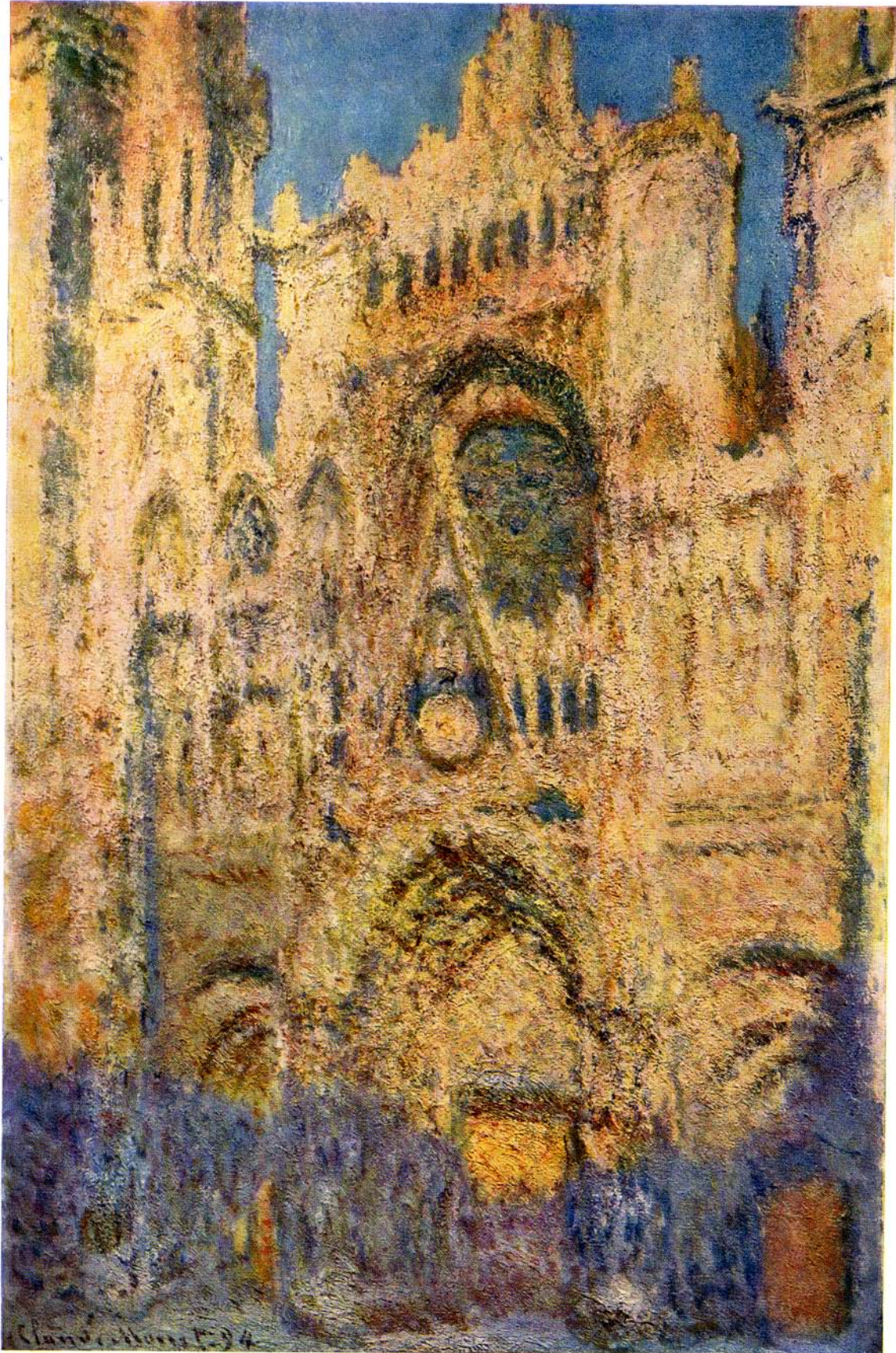
7. И. Левитан. Сумерки. Стога. 1899. Москва, Третьяковская галерея.
 8. М. Врубель. Сирень. 1901. Москва, Третьяковская галерея.
 9. В. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888. Москва, Третьяковская галерея.
 10. Андрей Рублев. Троица. 1422—1427. Москва, Третьяковская галерея.
 11. Троица. Икона новгородской школы XV века. Ленинград, Русский музей.
 12. Троица. Икона псковской школы первой половины XIV века. Деталь. Москва, Успенский собор в Кремле.
 13. А. Матиссе. Красные рыбы. 1911. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
 14. Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. Ок. 1490. Ленинград, Эрмитаж.
 15. Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа. 1470-е годы. Ленинград, Эрмитаж.
 16. Джорджоне. Юдифь. Ок. 1500—1502. Ленинград, Эрмитаж.
 17. Тициан. Кающаяся Магдалина. 1560-е годы. Ленинград, Эрмитаж.
 18. Тициан. Кающаяся Магдалина. Деталь.
 19. Тициан. Св. Себастьян. Ок. 1570. Ленинград, Эрмитаж.
 20. Тициан. Св. Себастьян. Деталь.
 21. Веронезе. Оплывание. Между 1576 и 1582 годами. Ленинград, Эрмитаж.
 22. Веронезе. Оплывание. Деталь.
 23. Рембрандт. Данаэ. 1636. Ленинград, Эрмитаж.
 24. Рембрандт. Данаэ. Деталь.
 25. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ок. 1668—1669. Ленинград, Эрмитаж.
 26. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Деталь.
 27. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Деталь.
 28. Рубенс. Персей и Андромеда. 1620—1621. Ленинград, Эрмитаж.
 29. Рубенс. Снятие с креста. Эскиз. Между 1611 и 1615 годами. Ленинград, Эрмитаж.
 30. Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. Ок. 1639—1660. Киевский государственный музей западного и восточного искусства.
 31. Веласкес. Портрет инфанты Маргариты. Деталь.
 32. А. Иванов. Ветка. Конец 1840-х годов. Москва, Третьяковская галерея.
 33. А. Иванов. Понтийские болота. 1838. Москва, Третьяковская галерея.
 34. А. Иванов. Вода и камни под Палаццо-Уоло. Начало 1850-х годов. Москва, Третьяковская галерея.
 35. А. Иванов. Дранировки, лежащие на круглом столе. Конец 1840-х годов. Москва, Третьяковская галерея.
 36. В. Суриков. Боярыня Морозова. 1881. Москва, Третьяковская галерея.
 37. В. Суриков. Боярыня Морозова. Деталь.
 38. В. Суриков. Боярыня Морозова. Деталь.
 39. В. Суриков. Боярыня Морозова. Деталь.
- На суперобложке (слева): Ян Вермеер Дельфтский. Кружевница. 1664. Париж. Лувр.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



ΙΙ

ΣΤΑΦΗΝΟΣ

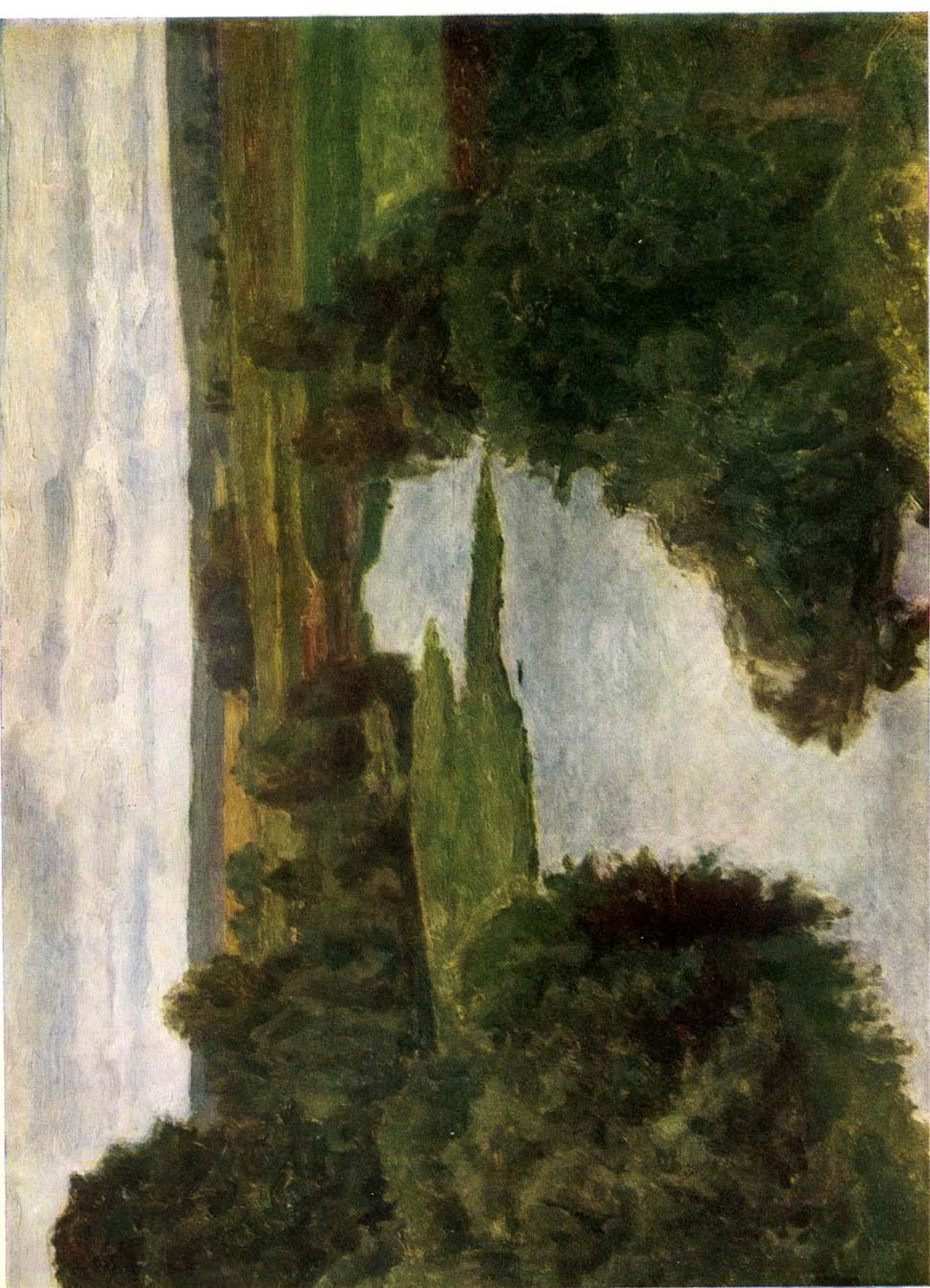


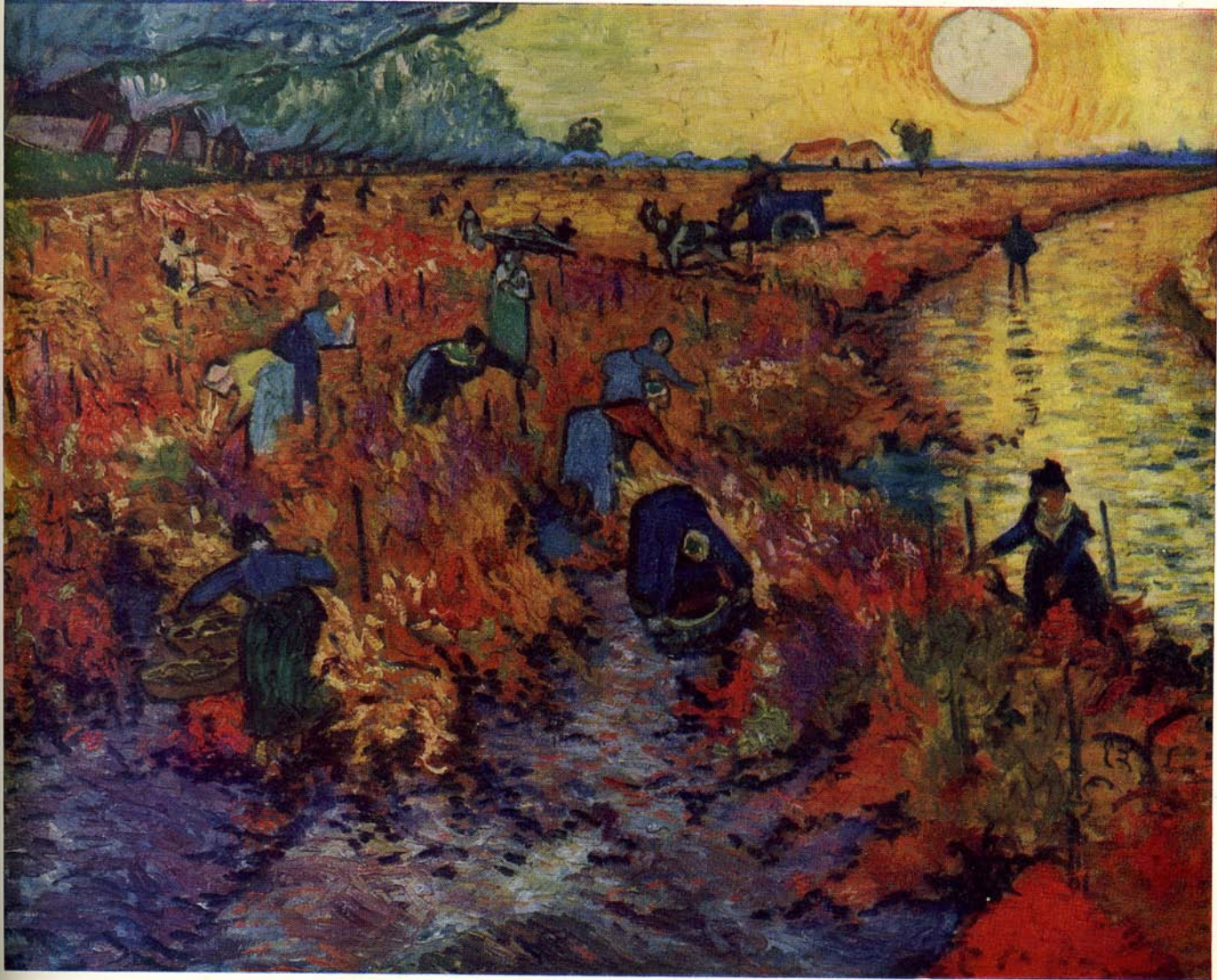
Claude Monet 94





COROT











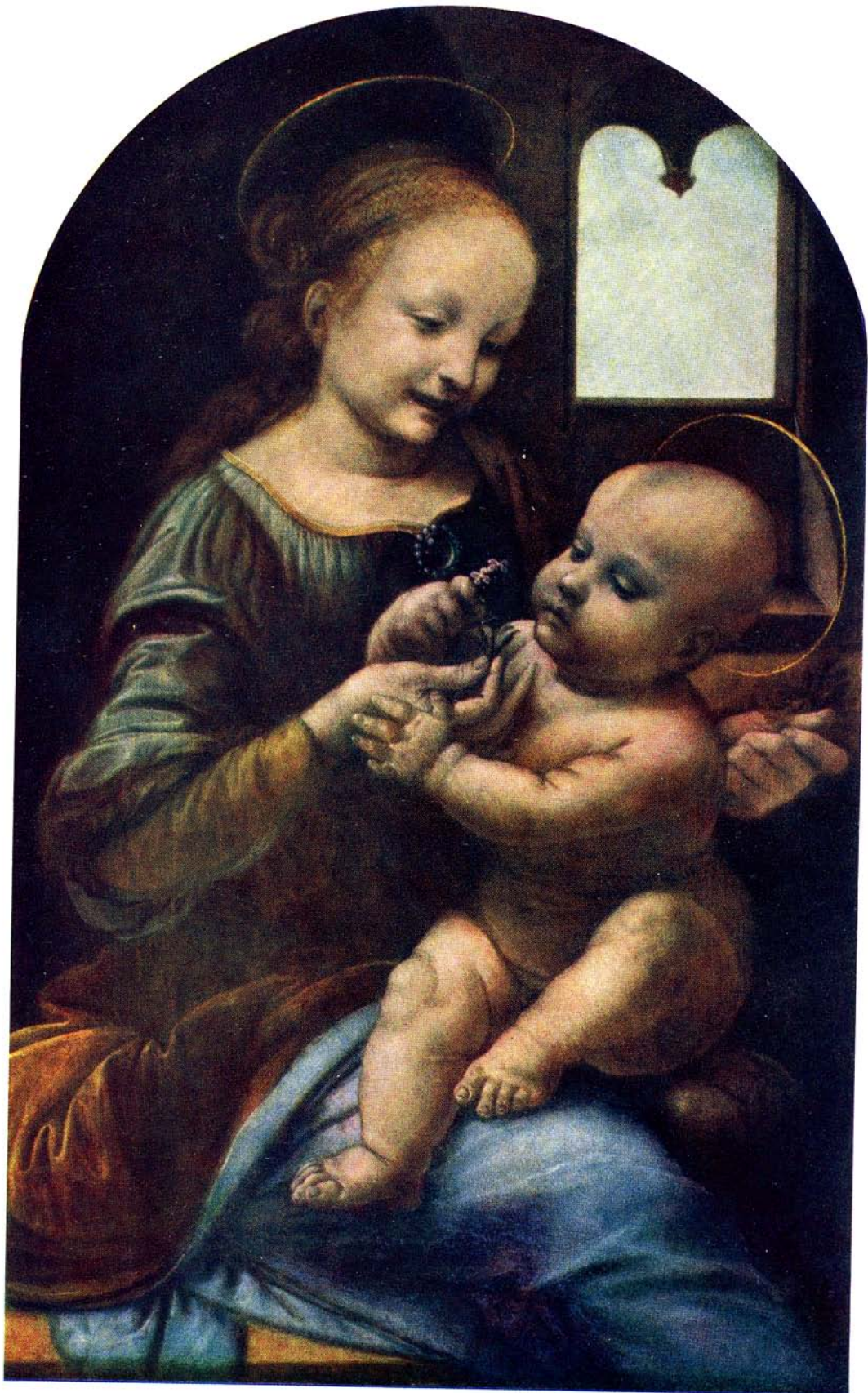




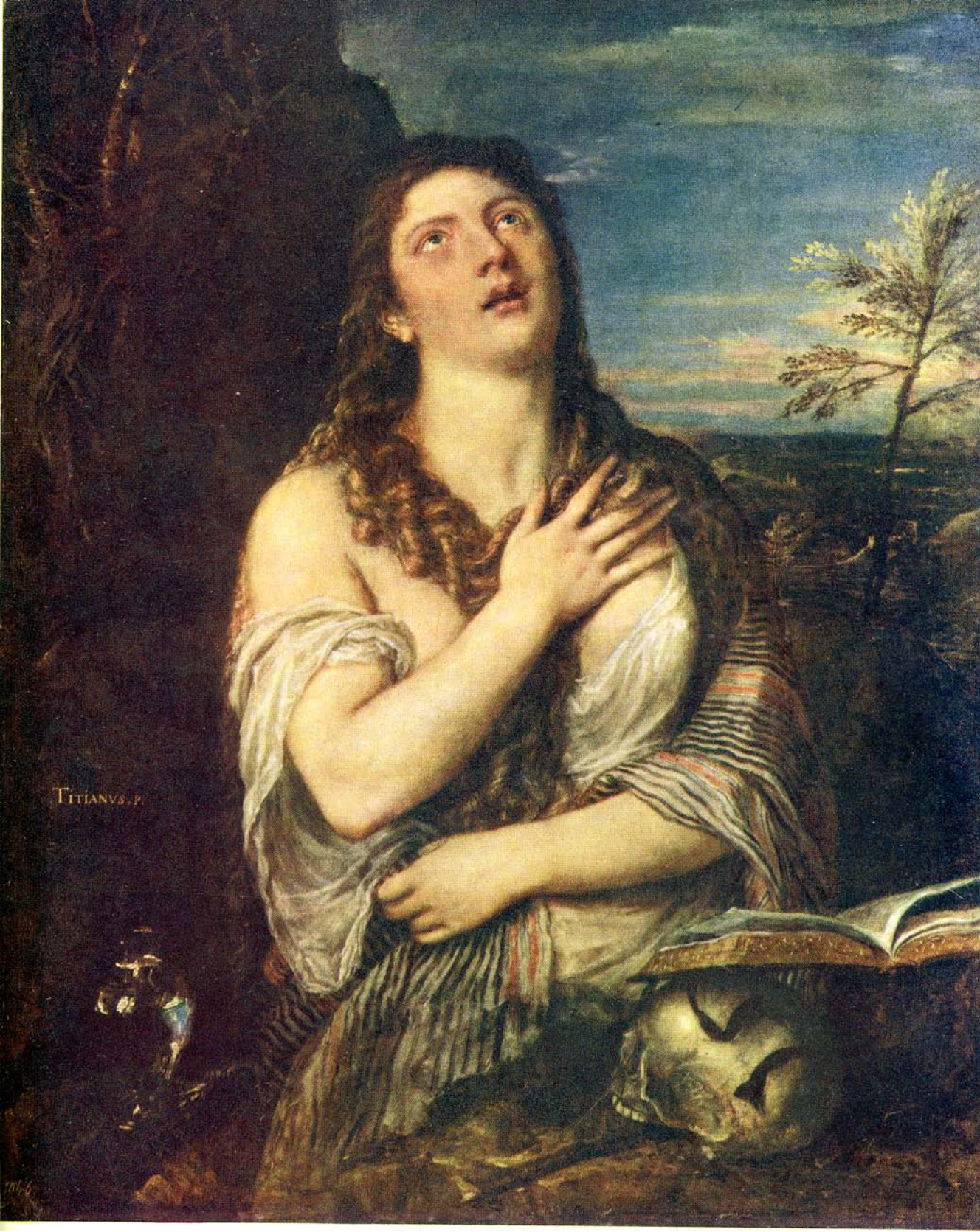




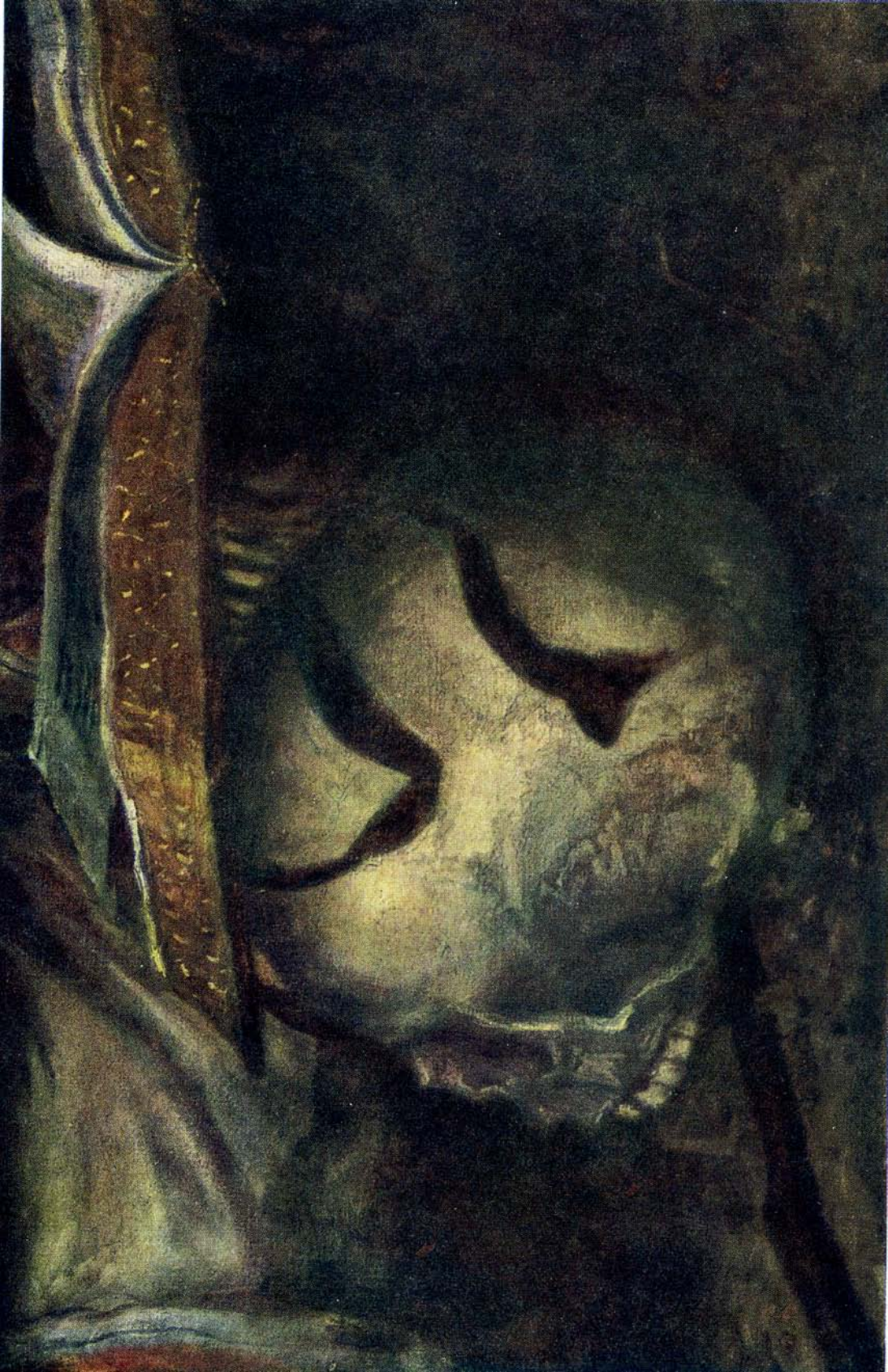


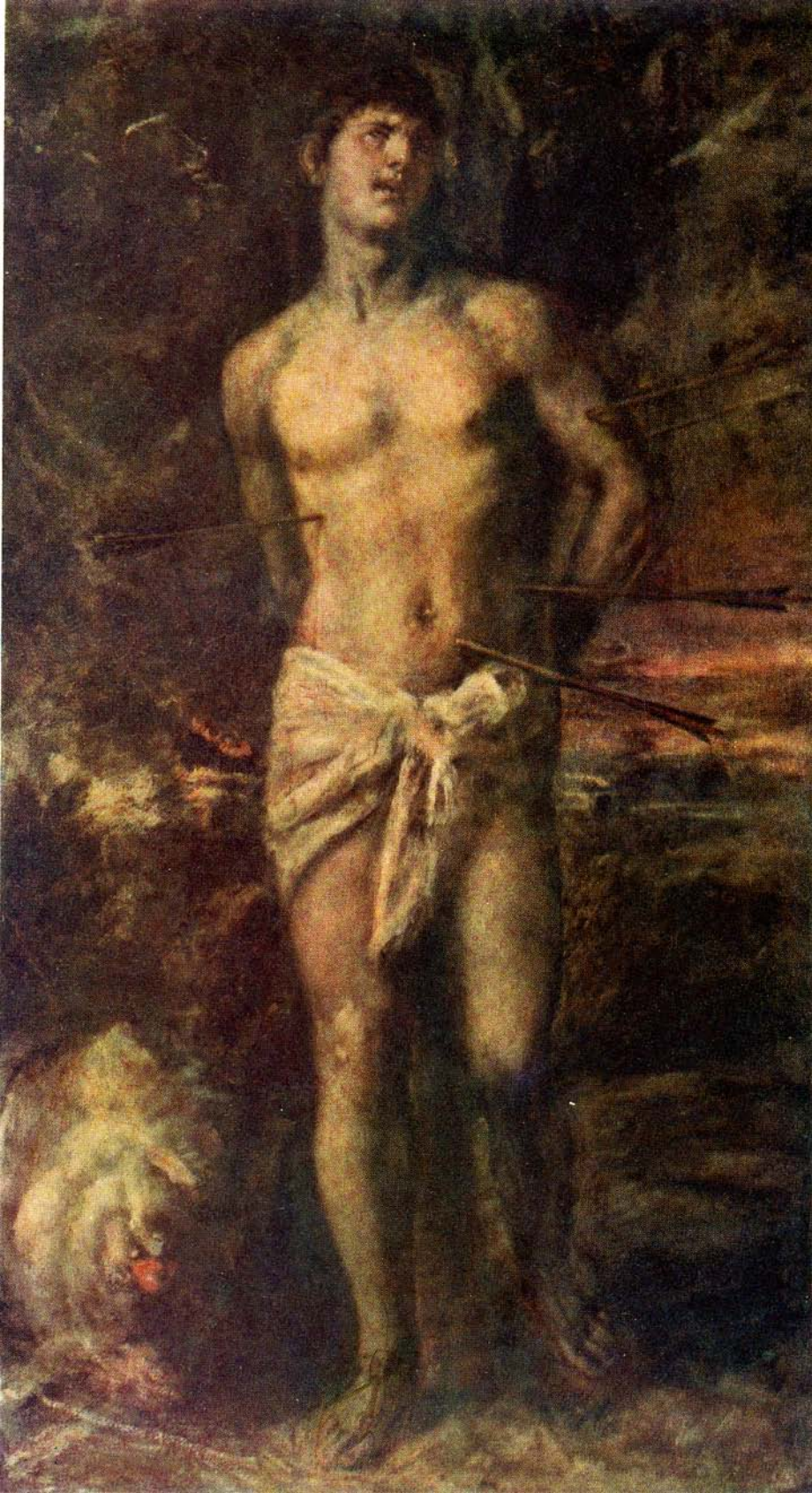


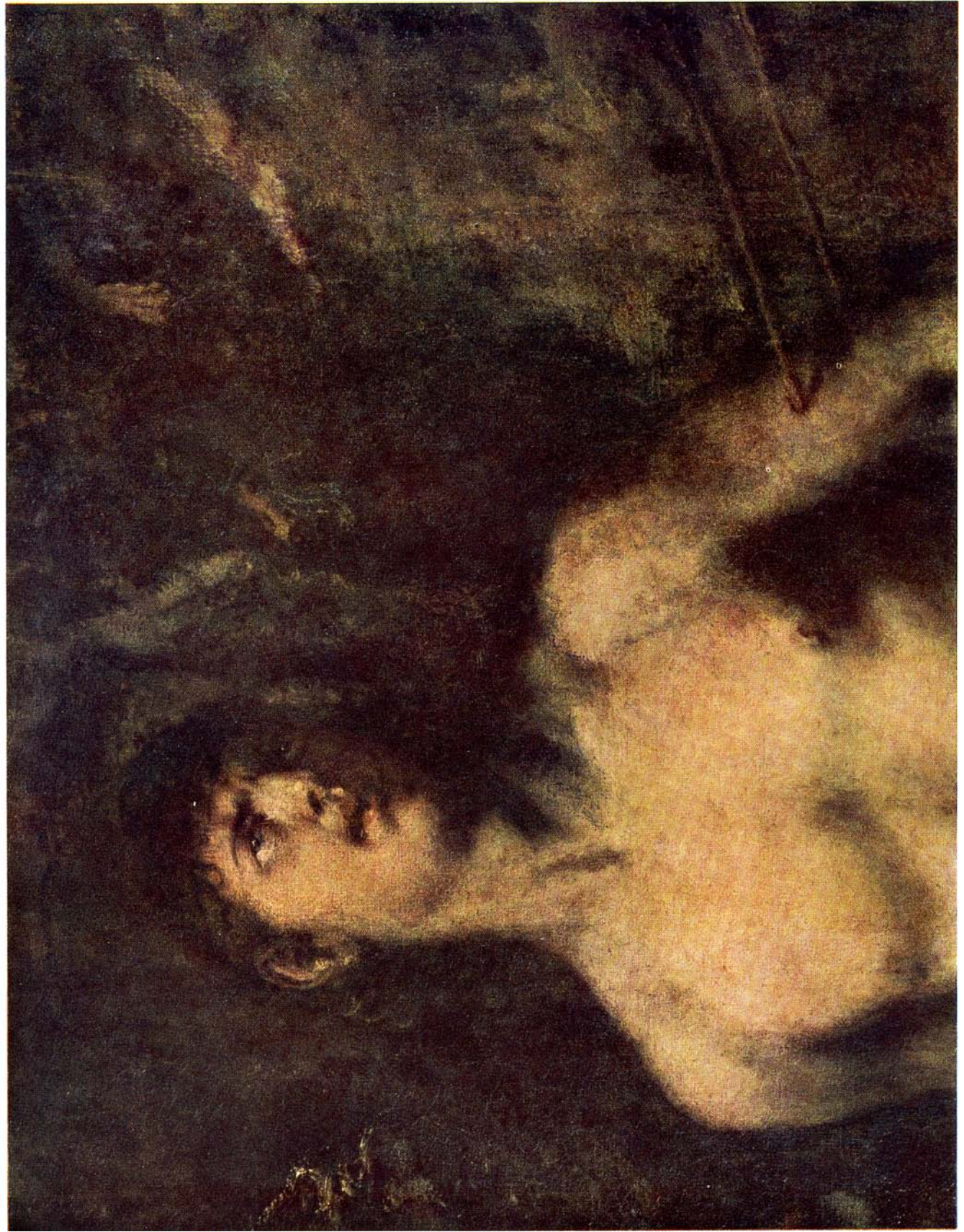




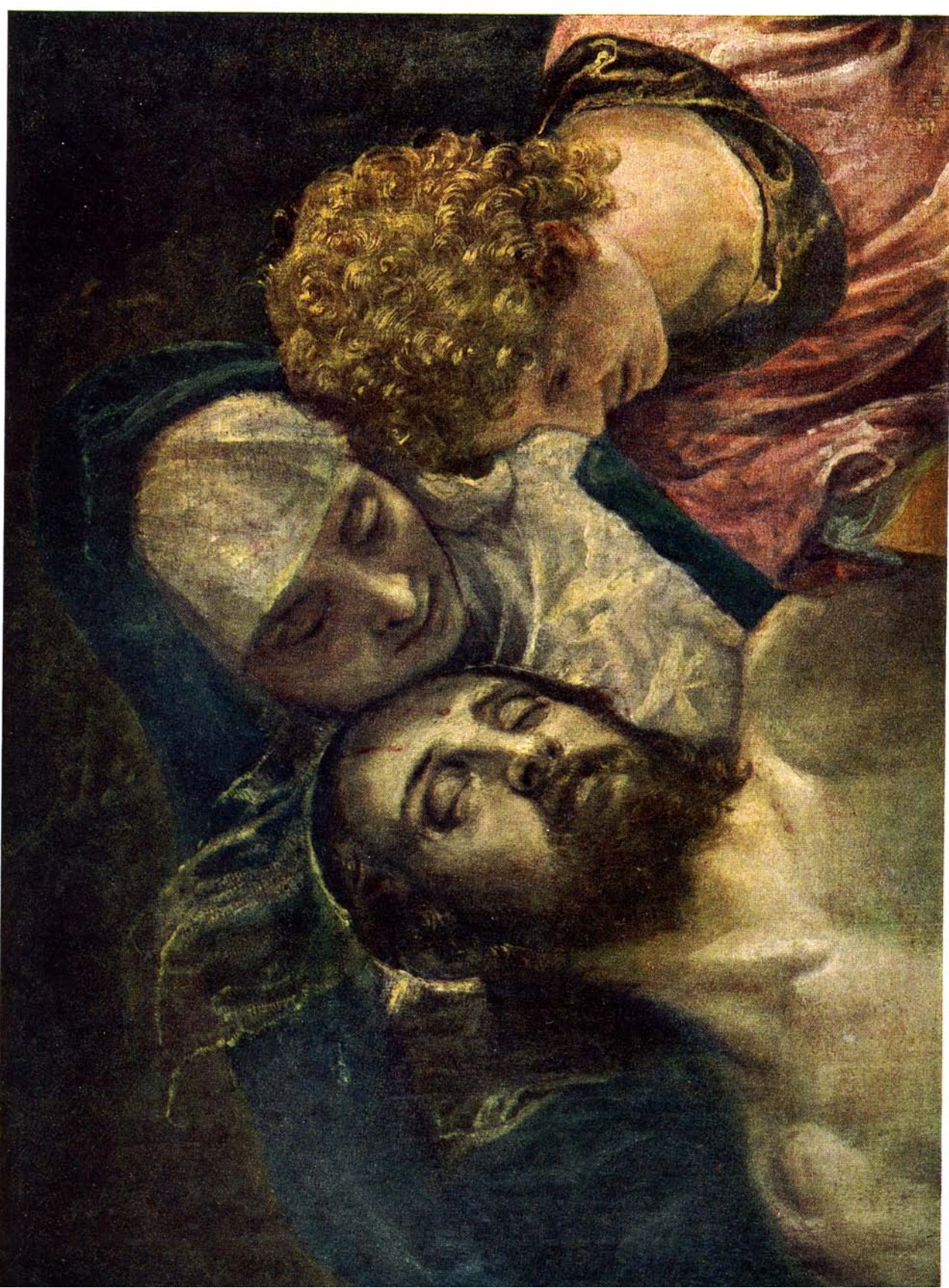
TITIANVS. P.



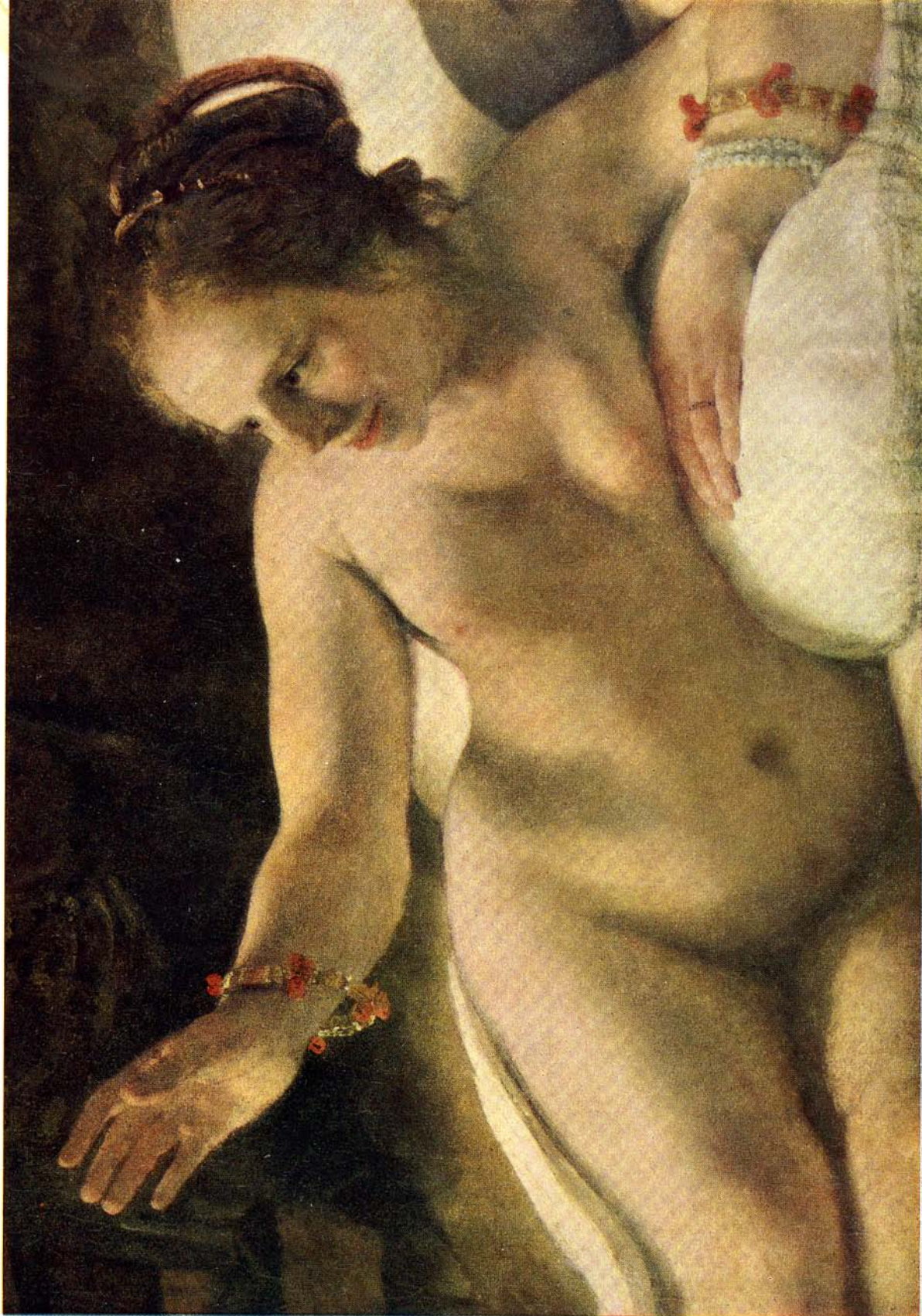




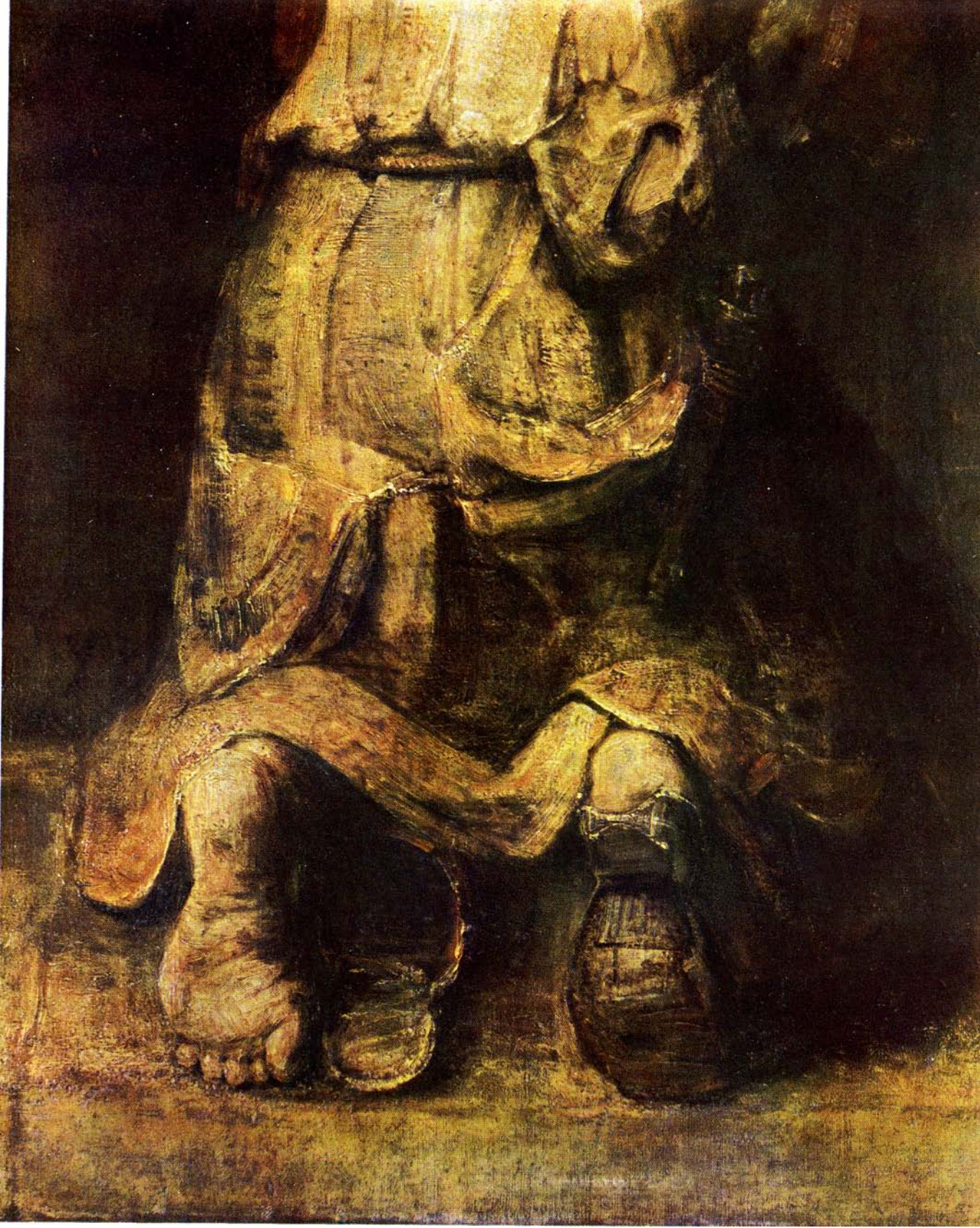




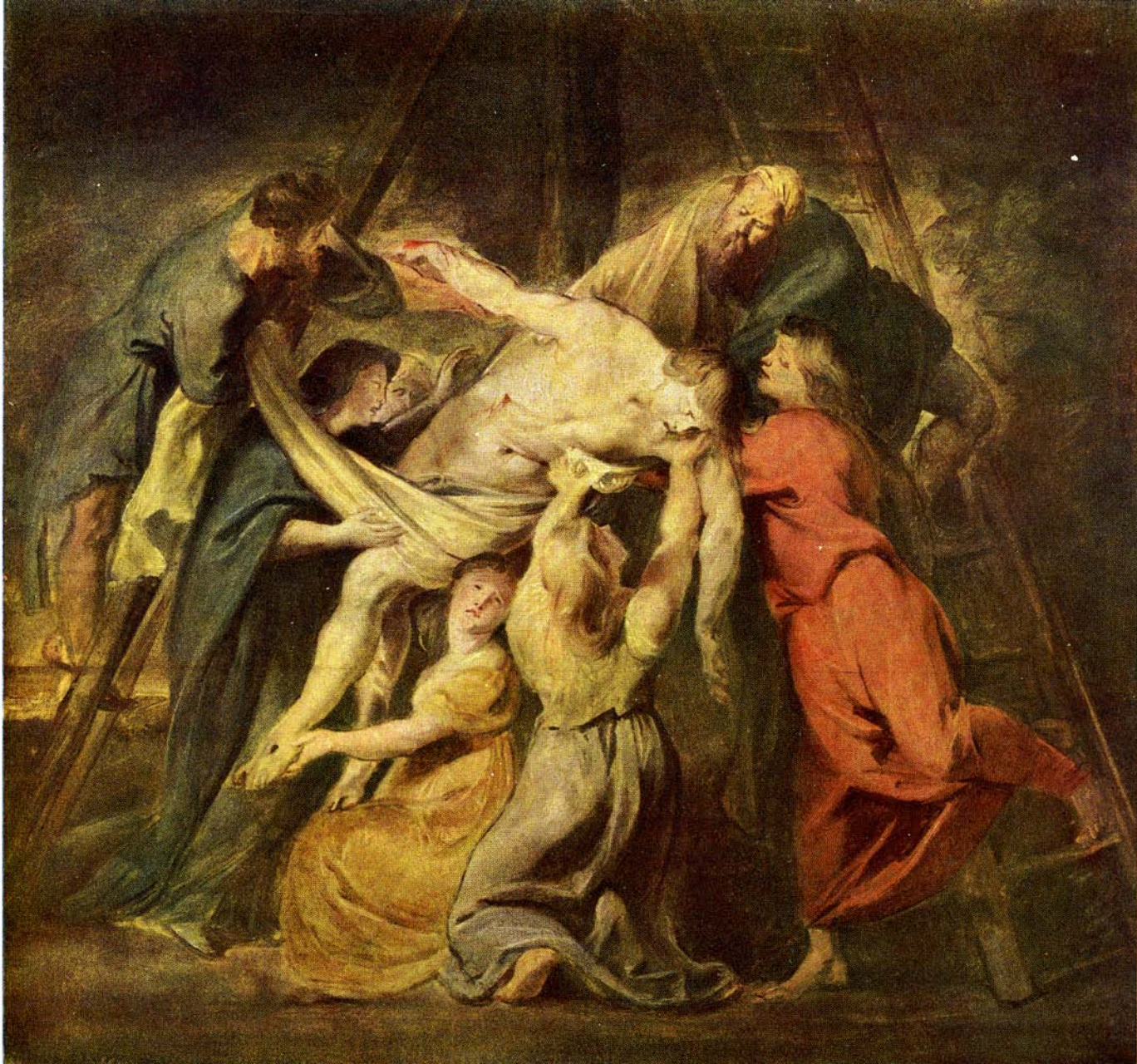




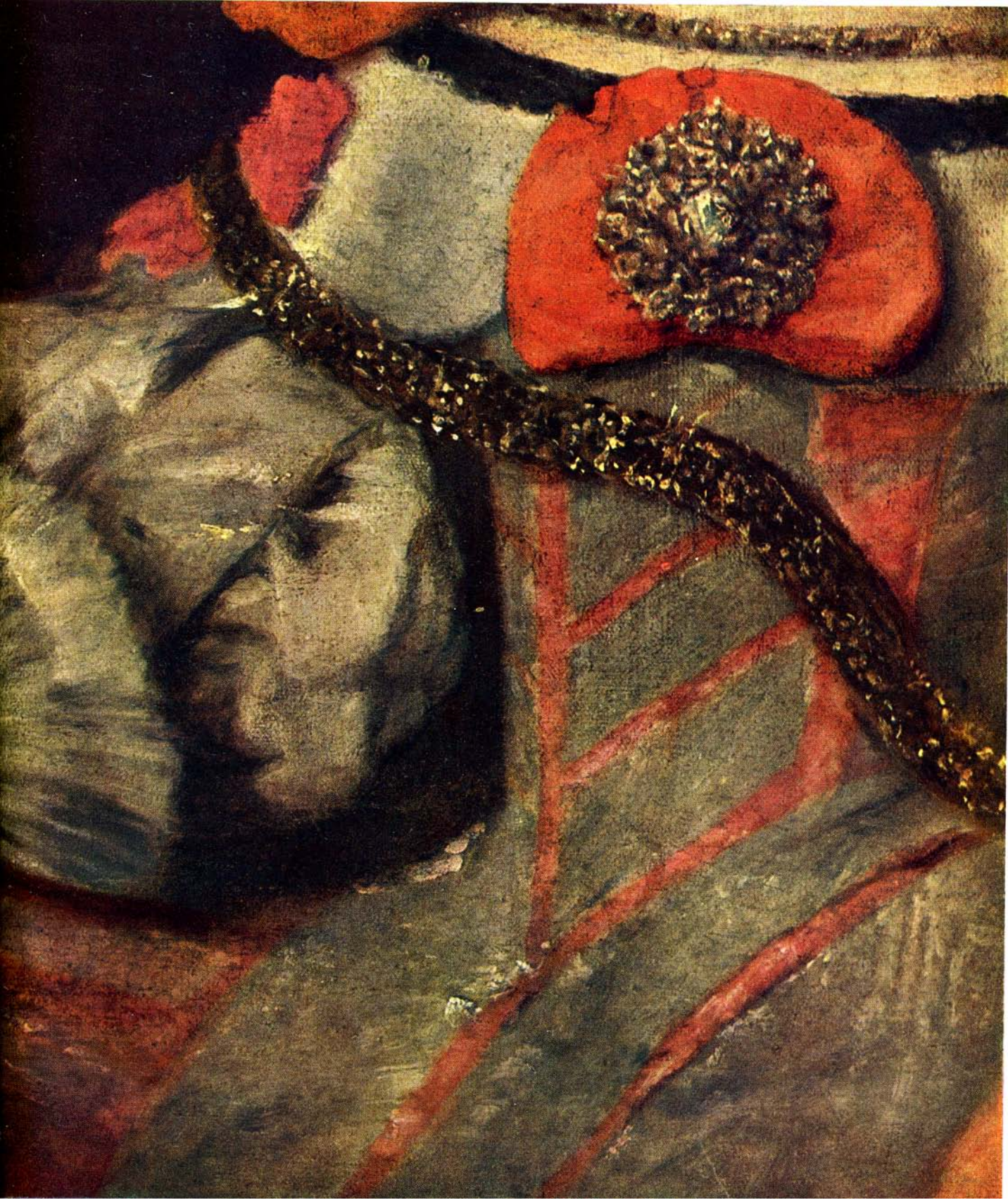








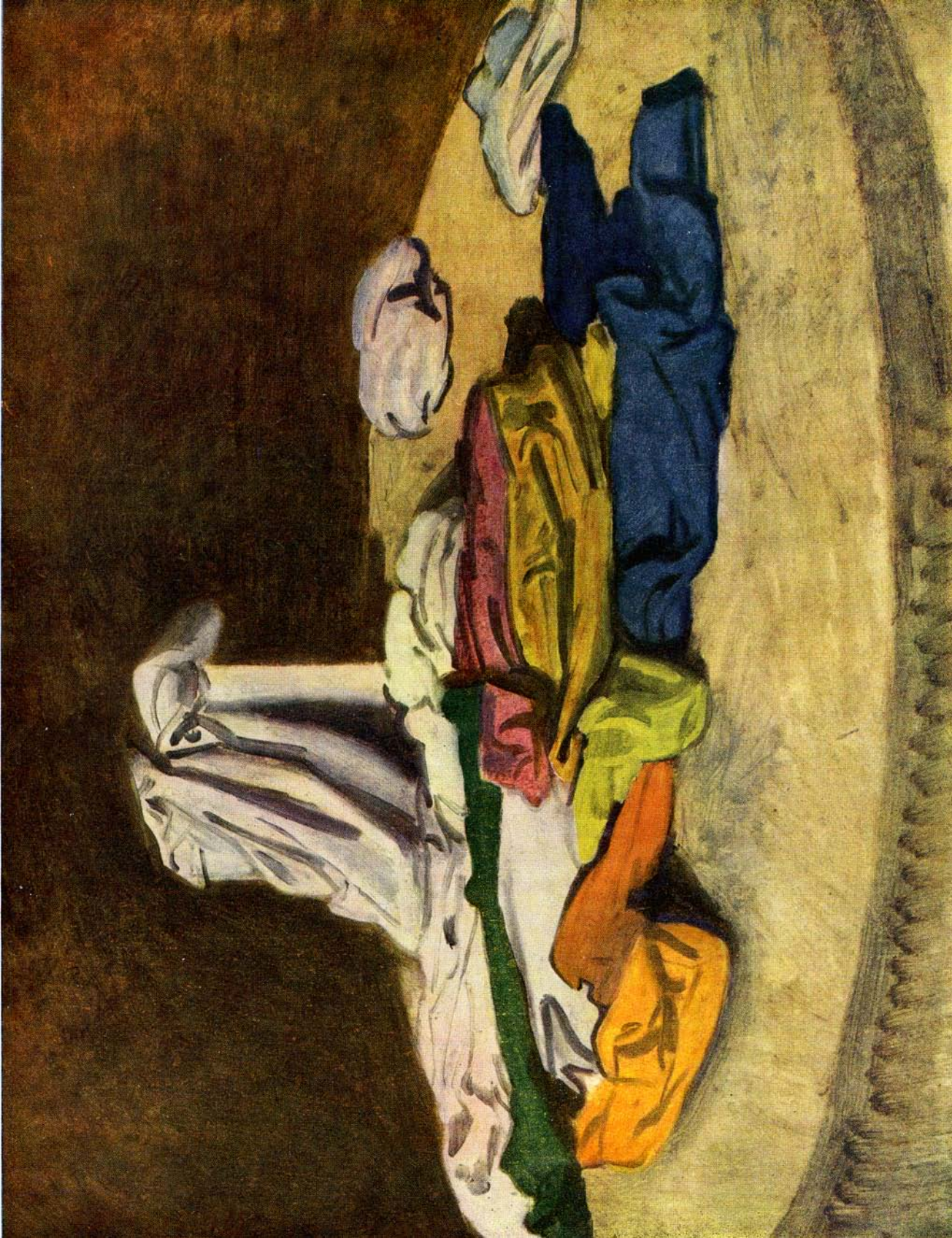




















B. Cypriotti