



СЕЗАННЪ

(Четвертое измѣреніе въ живописи.)

Ильѣ Машкову.

Чтобы говорить о четвертомъ измѣреніи въ живописи, намъ необходимо бѣглый взглядъ на главныя стороны исторіи развитія живописи, а чтобы говорить вообще о живописи, необходимо разобратъся въ основахъ ея, въ элементарныхъ понятіяхъ о краскѣ, формѣ и т. п.

Живопись—это такая же наука, какъ, на примѣръ, математика и въ ней все также обосновано, логично, какъ и въ математикѣ: живопись имѣетъ законы и по законамъ она развивалась.

Разсматривая солнечный спектръ, мы замѣтимъ почти полный рядъ всѣхъ цвѣтовъ, при чемъ одни цвѣта явно преобладаютъ надъ другими. Эти преобладающіе цвѣта: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, и фіолетовый, съ давнихъ поръ считаются основными цвѣтами.

По образцу солнечнаго спектра приготовляются и краски для живописи, хотя нужно замѣтить, что въ краскахъ для живописи есть много красокъ и не основныхъ, второстепенныхъ, приготовляющихся по образцу ихъ изобрѣтателя, таковой краской на примѣръ, является краска Ванъ Дикъ-коричневый, названная по имени фламандскаго художника XVII вѣка-Ванъ-Дейка, тоже самое, можно было-бы сказать о краскѣ Поль-Веронезъ (зеленая краска), однако, какъ первая, такъ и вторая краски безусловно находятся въ спектрѣ.

Въ живописи имѣется три основныхъ краски: красная, синяя и желтая, отъ смѣшенія которыхъ съ помощью бѣлой, а иногда и безъ этой краски, какъ въ акварели, гдѣ бѣлую краску замѣняетъ бумага, можно получить всевозможныя краски. Такъ на примѣръ, краски синяя и красная, даютъ фіолетовую краску, при чемъ, взявъ большую часть красной краски, мы получимъ фіолетовую съ краснымъ оттѣнкомъ-то, что въ общежитіи принято считать малиновымъ цвѣтомъ и наоборотъ.

При смѣшеніи красокъ, намъ невольно приходится соприкасаться съ понятіемъ и объ оттѣнкѣ краски: такъ прибавляя въ зеленую краску небольшое количество желтой мы получимъ зеленую краску съ оттѣнкомъ желтой.

Такиимъ образомъ оттѣнкомъ краски слѣдуетъ признать ощущение посторонней краски при явномъ перевѣсѣ ощущенія преобладающей краски.

Если мы возьмемъ любую краску, хотя-бы красную и будемъ постепенно разбавлять ее бѣлой краской, то получимъ замѣтный переходъ отъ краснаго къ бѣлому-рядъ тоновъ этой краски. Этотъ переходъ зависитъ отъ степени насыщенности данной краски на данномъ мѣстѣ.

Такимъ образомъ, тонъ есть степень насыщенности краски.

Цвѣтъ какъ ощущеніе, подчиняется своимъ фізіологическимъ и психологическимъ законамъ. Слабое освѣщеніе, напримѣръ, лунное, вызываетъ ощущеніе почти безъ цвѣтового; воспріятіе одного, какого-либо цвѣта, создаетъ ощущеніе другого цвѣта, рѣзко отличнаго отъ перваго. Этотъ другой цвѣтъ называется „дополнительнымъ“ первому

Взаимно-дополнительными цвѣтами будутъ:

ОСНОВНЫЕ:

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ:

Красный	Зелено-голубой
Оранжевый	Голубой
Желтый	Синій
Желто-зеленый	Фіолетовый
Зеленый	Пурпурный.

Смѣшивая дополнительные цвѣтовые лучи, мы замѣтимъ, что они вполне „дополняютъ“ другъ друга и смѣшивая красный лучъ съ зелено-голубымъ, или оранжевый съ голубымъ, получимъ лучъ, принятый считать бѣлымъ чучемъ.

Здѣсь я взялъ пять основныхъ и пять дополнительныхъ цвѣтовъ по образцу новѣйшихъ французскихъ физиковъ; обыкновенно считаютъ въ солнечномъ спектрѣ семь цвѣтовъ, а Ньютоновскій кругъ устанавливаетъ десять цвѣтовъ.

Взаимно-дополнительными красками будутъ:

ОСНОВНЫЯ:

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЯ:

Красная	Зеленая
Синяя	Оранжевая
Желтая	Фіолетовая

Отъ смѣшенія дополнительныхъ красокъ получаютъ грязныя краски, весьма неопредѣленныя, почему они и названы „дополнительными“.

Здѣсь уместно замѣтить, что отъ смѣшенія цвѣтовыхъ лучей получается окраска иная, чѣмъ отъ смѣшенія самихъ красокъ. Такъ, напримѣръ: цвѣтовые лучи синій и желтый, даютъ бѣлый цвѣтъ, а синяя краска и желтая, даютъ зеленую краску. Происходитъ это по слѣдующимъ причинамъ: синяя краска можетъ быть такимъ веществомъ, которое пропускаетъ преимущественно синіе и голубые, но также и фіолетовые и зеленые лучи, обладающіе меньшей яркостью.

для взаимно нейтрализующіеся, какъ дополнительные. Желтая же краска, можетъ на примѣръ, пропускать преимущественно желтые лучи, но также и зеленые и желто-зеленые. При смѣшеніи обѣихъ красокъ, всѣ перечисленные цвѣтовые лучи воспринимаются глазомъ слѣдующимъ образомъ:

Желтая краска=желтая+зеленая+желто—зеленая

Синяя . . . =синяя +зеленая+фіолетовая

Смѣсь желтой и синей красокъ=бѣл. +зелен. +бѣл.

Этотъ законъ дополнительныхъ красокъ можетъ быть знали и древніе художники, а можетъ быть только предугадывали, но первый, столкнувшійся въ новое время съ этимъ закономъ въ живописи, былъ французскій художникъ Делакруа. Работая въ своей мастерской надъ желтой драпировкой Делакруа ни какъ не могъ достигъ яркости драпировки и рѣшилъ сейчасъ-же отправиться въ галлерею посмотрѣть, какъ работали старые мастера. Художникъ торопился и заранѣе распорядился позвать извозчика, который и стоялъ около его подъѣзда. Выйдя изъ подъѣзда, первое на что Делакруа обратилъ вниманіе—это была желтая извозничья карета, тѣневая стороны которой были фіолетовая. Художникъ тутъ-же разрѣшилъ свою задачу, вернулся обратно и продолжалъ работать. Такимъ образомъ, говоря про яркость краски, мы скажемъ: яркостью краски называется способность краски наибольше выразить свой цвѣтъ, эта яркость, главнымъ образомъ, зависитъ отъ сосѣднихъ дополнительныхъ цвѣтовъ.

Познакомившись приблизительно со свойствами красокъ, посмотримъ теперь, что такое форма въ живописи и вообще форма. Для примѣра возьмемъ шаръ и попробуемъ изобразить его форму одной линіей.

Такое изображеніе не можетъ дать представленія о шарѣ, такъ какъ одни скажутъ, что это дѣйствительно шаръ, а другіе, что это дискъ. Если изображеніе это попробуемъ отгнѣнить съ одной стороны, мы начинаемъ понимать форму этого предмета и, наконецъ, давъ рефлексъ со стороны противоположной освѣщенности этого предмета мы, уясняемъ форму—это шаръ.

Такимъ образомъ, вообще форма предметовъ зависитъ отъ свѣтотѣни. Въ живописи форма предмета зависитъ не только отъ свѣтотѣни, но также и отъ цвѣта. Для примѣра можно закрасить гипсовую голову такими красками, что трудно было-бы представить себѣ, что это вообще голова и всѣ формы этой головы безусловно потерялись-бы, а слѣдовательно, потерялось бы и изображеніе ея.

Значеніе свѣтотѣни (тональности) настолько велико, что различіе въ окраскѣ предметовъ не создаетъ еще представленія о ихъ формахъ.

Если мы посмотримъ на живописное искусство, то увидимъ, что

многія художественныя произведенія были и не только живописными, но и еще кое чѣмъ другимъ. Такъ, напримѣръ, мы говоримъ что картины Чурляниса музыкальны, картины Рериха поэтичны, картины Беклина фантастичны и т. д.

Вспомнимъ картину Рериха „За моремъ земли великія“. Что это, живописное произведеніе или другое какое нибудь? Строго говоря живописи (живописатьъ) тамъ очень мало, однако картина на зрителя дѣйствуетъ, такъ какъ это художественное произведеніе, т. е. такое, которое способно побудить зрителя на извѣстныя переживанія.

„За моремъ земли великія“, какое поэтичное и какое красивое названіе! Миѣ дѣйствительно вспоминается вся старая Русь со своими вѣрованіями въ колдуновъ. Для меня эта русская картина, конечно, понятнѣе нежели картины Чурляниса, хотя я чувствую его музыкальность, или картины Беклина, хотя я вижу его фантастичность. Каждый художникъ передаетъ „кривую“ своей души, а эта кривая создается изъ всей жизни художника, значить художникъ передаетъ то, что пережилъ, передумалъ.

Индивидуальнымъ искусство будетъ только тогда, когда художникъ, передавая свое „я“, могъ—бы дать понятнымъ свое творчество и другимъ. Здѣсь невольно возникаетъ вопросъ: можетъ ли искусство быть для всѣхъ. Вопросъ, который стоитъ внѣ вопросовъ искусства. Какъ и наука всегда открыта для всѣхъ—учись, такъ и искусство—твори и наслаждайся.

Однако, необходимо замѣтить, что не каждый простой смертный можетъ понимать искусство, въ частности, наприм., живопись: для этого нужно помимо общаго развитія и развитіе художественное. Вѣдь странно было-бы, если человѣкъ никогда не видавшій ни одной картины, сталъ бы любоваться Сезанномъ, или Пикассо.

Значить, говоря объ индивидуальности мы скажемъ, что художественное произведеніе будетъ только тогда индивидуальнымъ, когда оно явится единственнымъ въ своемъ родѣ, неповторяемымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ доступнымъ для другихъ.

Искусства древнихъ народовъ мы почти не знаемъ, и если говоримъ о немъ, то только по тѣмъ небольшимъ по количеству произведеніямъ, которыя добываются послѣдними раскопками.

Однако, мы знаемъ, что греческое искусство стояло высоко. Греки установили канонъ пропорцій человѣческаго тѣла, греки умѣли передавать движеніе, знали великолѣпно анатомію человѣческаго тѣла и красиво компоновали своихъ боговъ. Послѣ-греческое искусство—христіанское и средневѣковое, замѣтно падаетъ, вплоть до эпохи возрожденія, когда итальянцы снова берутся за изображеніе человѣческаго тѣла во всей его красотѣ, разнообразіи и силѣ.

За эпохой возрожденія слѣдуетъ эпоха, когда устанавливаются понятія реализма и натурализма, появляется импрессионизмъ; греческій канонъ является уже непригоднымъ—понадобилось время вплоть до нашихъ дней. Натуралистъ—это фотографъ съ красками, въ живописи хорошій примѣръ Дюреръ, писавшій въ портретахъ даже человѣческую кожу, рассматривая натуру въ увеличительное стекло, такія работы насъ будутъ поражать, но мы скорѣе ихъ забудемъ, чѣмъ, на примѣръ, картину Рехиха „За моремъ земли великія“. Реалистъ передаетъ сущность предмета, отбрасывая всѣ ненужныя, случайныя черты натуры. У насъ натуралистами можно было бы считать Верещагина, Шишкина, Айвазовскаго, Рѣпина, Петрова и т. п.; реалистами—Сурикова, изъ современныхъ Кончаловскаго, Машкова и т. п.

Современное искусство стало другимъ по сравненію съ прошлымъ, современное искусство, я бы сказалъ, стало больше кабинетнымъ. Раньше короли заказывали художнику картину, портретъ—заказывали роспись стѣнъ (фрески) и художникъ являясь къ работамъ, зналъ заранѣе, какъ онъ ее исполнить, теперь же художникъ, работая у себя въ кабинетѣ, пишетъ маленькія картины, казалось—бы никому ненужныя; современный художникъ больше ученый, онъ пробуетъ работать по разному, онъ что-то ищетъ, тогда какъ раньше будущій художникъ—ученикъ поступалъ къ маэстро и ничего не искалъ, его учитель все зналъ. Онъ начиналъ съ азовъ, теръ краски, таскалъ воду, приготавливалъ холстъ и постепенно пріобрѣталь всѣ знанія, какими обладалъ его учитель. Въ то время посредственный художникъ въ лучшемъ случаѣ достигалъ совершенства учителя, а въ худшемъ подражалъ учителю и достичь совершенства учителя для него казалось идеаломъ.

Современный же посредственный художникъ даетъ что-то „свое“ вотъ почему современныя завоеванія родились въ кабинетѣ ученаго—художника. Такъ родился и импрессионизмъ.

Импрессионизмъ въ лицѣ его основателя Манэ далъ живописи много. „Больше свѣта“, съ этимъ лозунгомъ, натура была вынесена изъ стѣнъ студии на воздухъ. Оптическое соединеніе красокъ, также большая заслуга импрессионистовъ*).

Въ противовѣсъ реализму, а въ то время жилъ Курбэ, импрессионисты не хотѣли долго останавливаться на натурѣ, они смотрѣли мимолетно на природу, какъ моментальный фотографическій аппаратъ,

*) Заимчательно, между прочимъ, что нашъ русскій художникъ Суриковъ неимѣвшій совсѣмъ понятія объ оптическомъ соединеніи красокъ пользовался имъ—„Боярыня Морозова“. И пожалуй, въ нѣкоторыхъ картинахъ Боровиковскаго, хотя этотъ вопросъ спорный, также можно замѣтить множество крупинокъ различныхъ красокъ—это предчувствіе—черта большихъ художниковъ.

въ этомъ ихъ заслуга и въ этомъ ихъ ошибка, заслуга потому, что реалисты той эпохи слишкомъ мудрствовали лукаво, какъ принято говорить моделировали натуру, а теперь, пожалуй, подходятъ выражение „утрировали“, и ошибка, потому что, рассматривая слишкомъ поверхностно натуру, импрессионисты не замѣчали многихъ красотъ ея.

Рядомъ съ импрессионистами появляется цѣлый рядъ другихъ замѣчательныхъ художниковъ, которые окончательно порываютъ со старыми традиціями. Въ графикѣ появляются Бирдслей, который сумѣлъ показать, что не только греческій канонъ красивъ, и можно брать голову по отношенію къ человѣческому тѣлу величиной не въ $\frac{1}{7}$ -ую, а въ $\frac{1}{15}$ -ую.

У новыхъ живописцевъ, первый среди которыхъ Сезаннъ, явилась мысль передать предметъ такъ, какъ онъ есть, его самую настоящую сущность. Мысль не новая, мысль, къ которой стремились всѣ художники всѣхъ странъ, къ которой стремятся современные художники и будутъ стремиться будущіе художники. Разница лишь въ томъ, какъ понимали, какъ понимаютъ, и какъ будутъ понимать это истинное изображеніе.

Последнія открытія въ области науки безусловно открыли горизонты и въ области живописи. Но я спрошу васъ: многіе ли художники понимаютъ четвертое измѣреніе въ области, наприм., математики, знали-ли о такомъ четвертомъ измѣреніи самъ Сезаннъ, давшій намъ четвертое измѣреніе въ области живописи. Безусловно нѣтъ.

Современная наука настолько велика, что человѣческій умъ, насколько бы онъ не былъ развитъ, не можетъ постичь всего, и нѣтъ ничего удивительнаго, что теперь не встрѣтишь ученыхъ художниковъ, какимъ въ эпоху возрожденія былъ Леонардо-да-Винчи. Современный художникъ также ученый, но кругъ его знаній болѣе узокъ.

Попытка соединить всѣ искусства въ одно искусство-теорія Рихарда Вагнера*), не приведутъ ни къ чему. Каждое искусство: живопись, скульптура и т. п. имѣютъ свои особыя законы и развиваются по особымъ законамъ. Попытка связать эти искусства въ одно искусство, попытка уничтожить созданное самой жизнью ихъ раздѣленіе.

Вспомнимъ мысли объ искусствѣ Л. Толстого. Хотя я заранѣе скажу: въ этой книжечкѣ „Что такое искусство“ есть много вѣрныхъ мыслей, но ошибка въ самомъ корнѣ, когда Л. Толстой хочетъ подчинить искусство разуму, въ частности религіи.

*) Мысли о томъ-же Лессинга въ „Лаокоонѣ“ и Гегеля въ „Эстетикѣ“.

Искусство развивается и мнѣ, кажется, что со временемъ будутъ еще какіе нибудь искусства также открыты вновь, какъ было открыто искусство театра, или хотя бы живописи, которой не было у дикаря, если не считать его татуировки, да и татуировка появилась не сразу.

Мы видѣли, что живописныя произведенія носятъ отпечатокъ музыкальныхъ образовъ, словесныхъ и т. п. Если бы мы взяли, на примѣръ, художника-живописца чистѣйшей воды, то такому живописцу эти словесные и музыкальные образы только мѣшали-бы. Живописцу, прежде всего нужна живопись: свѣтъ, цвѣтъ и форма. Настоящій живописецъ дорожитъ живописью какъ зеницей ока, и эти повѣстическія названія и музыкальныя композиціи только мѣшаютъ ему показать живопись: свѣтъ, цвѣтъ и форму.

Живопись есть пластическое изобразительное искусство всего того, что мы видимъ. Для живописца важно передавая стаканъ, передать именно стаканъ и такъ, какъ именно онъ чувствуетъ. Восприимчивость идеальнаго живописца мало реагируетъ на переходящее свойство предмета, а главнымъ образомъ на тѣ свойства, которые мы называемъ постоянными.

Говоря про идеальнаго живописца, а я бы сказалъ, что идеальнѣйшій живописецъ, никогда-бы и не далъ своей картинѣ названія. Для чего же еще давать названіе, если живопись основана на зрительныхъ ощущеніяхъ: на цвѣтѣ, свѣтѣ и формѣ.

Современная живопись, я бы сказалъ переживаетъ второе возрожденіе и нѣтъ сомнѣнія, что будущее поколѣніе оцѣнитъ нашу эпоху. Родоначальникомъ этого возрожденія былъ Сезаннъ.

Здѣсь мы вернемся немного назадъ. Живопись японцевъ имѣетъ два измѣренія: высота и ширина предмета; глубины этого предмета (формы) у нихъ нѣтъ.

Первые съ японцами познакомились французы приблизительно въ то время, когда во Франціи появляется импрессионизмъ; нѣтъ поэтому ничего удивительнаго, что французскій импрессионизмъ напоминаетъ отчасти японцевъ.

Но между ними есть и разница. Въ то время, какъ японцы раскрашиваютъ контуръ рисунка сплошнымъ цвѣтомъ и тономъ, импрессионисты, наоборотъ, соединяютъ краску оптически, имѣя на палитрѣ всевозможныя краски, а въ тонѣ, хотя и соблюдаютъ извѣстную переходность, но эта переходность не является у нихъ доминирующей какъ, на примѣръ, оптическое соединеніе красокъ.

Европейская живопись до Сезанна была живописью трехъ измѣреній. Здѣсь я останавливаться много не буду, укажу лишь, что въ картинахъ съ тремя измѣреніями—мы видимъ новое измѣреніе пред-

мета по сравненію съ японцами, въ глубь, его форму, но это не значитъ, что третье измѣреніе ввело перспективу, которую можно разсматривать, какъ перспективу воздушную—соблюденіе тональностей—и линейную, когда каждый предметъ, стоящій дальше отъ насъ, будетъ казаться меньшимъ. И воздушную и линейную перспективу мы видимъ и у японцевъ. Такимъ образомъ третье измѣреніе дало живописи форму.

Мы видѣли, что форма зависитъ отъ свѣтотѣни. Отчего же зависить свѣтъ и освѣщенность въ живописи?

Человѣческой глазъ видитъ только тѣ поверхности, которыя разсвѣиваютъ свѣтъ, поверхности-же отражающія свѣтъ, даютъ блики, заставляя видѣть насъ не самую поверхность освѣщенныхъ предметовъ, а отображенія источниковъ свѣта. Значить эти отображенія мѣшаютъ намъ видѣть предметъ и въ тоже время помогаютъ, такъ какъ практическое полное уничтоженіе разсвѣяннаго свѣта (зеркальная поверхность); и практически полное уничтоженіе возможности бликовъ ведутъ къ полной невидимости предметовъ, могущей быть доказанной рядомъ физическихъ опытовъ. Въ текущую компанію австрійцы, желая замаскировать опредѣленный участокъ мѣстности, ставили подъ извѣстнымъ угломъ къ противнику зеркальную поверхность—бѣлую жесьть, такимъ образомъ, противникъ вмѣсто замаскированной волнистой поверхности видѣлъ равнину, тогда какъ за этой равниной скрывалась сильная артиллерія. Сама же жесьть безусловно казалась невидимой. Значить безъ свѣта немислима и форма предметовъ, и свѣтъ въ картинѣ будетъ также, какъ и форма, зависитъ отъ тональности и краски. Однако форма и свѣтъ въ живописи не одно и тоже.

Разсматривая свѣтъ въ картинѣ, мы скажемъ, что можно разсматривать количество свѣта и качество свѣта, т. е. его яркость, независимо отъ того, правильно ли или неправильно онъ изображенъ, красивъ онъ или некрасивъ.

Количество свѣта въ картинѣ зависитъ отъ отношенія площади разсматриваемаго предмета къ тональностямъ, яркость же свѣта зависитъ отъ яркости красокъ, а яркость красокъ зависитъ отъ взаимно дополнительныхъ цвѣтовъ.

Освѣщенность же предметовъ въ картинѣ зависитъ отъ одного источника свѣта, хотя нужно замѣтить, что одинъ источникъ свѣта въ природѣ никогда не бываетъ. Если мы пишемъ портретъ въ комнатѣ, гдѣ нѣсколько оконъ, то источниковъ свѣта уже нѣсколько, если-же художникъ пишетъ пейзажъ среди природы, то уже каждый листочекъ, каждая травинка, освѣщены не только солнцемъ, но и массой другихъ источниковъ свѣта, которые образуются отъ отраженія и преломленія лучей главнаго источника свѣта—солнца.

Художники 4-го измѣренія также какъ и прочіе—стремятся пе-

передать истинное изображеніе, т. е. сущность предмета, они также имѣютъ душу и не хотятъ скопировать природу, предоставляя дѣло это фотографамъ.

Сколько-же источниковъ свѣта у художниковъ 4-го измѣренія? Очень много. И чѣмъ больше, тѣмъ лучше, такъ какъ глаза художника тогда раскрываются все шире и шире, и художникъ все больше видитъ красоту природы.

Однако, не слѣдуетъ забывать, что всякое открытіе можно свести къ нулю, такъ какъ, чтобы пользоваться открытіемъ, нужно понимать его. Если мы будемъ класть подъ увеличительное стекло очень маленькія точки разныхъ красокъ, тѣмъ самымъ желая соединить краску оптически, то открытіе оптическаго соединенія уже пропадаетъ, такъ же и здѣсь, открытіе 4-го измѣренія можетъ пропасть, если художникъ, увлекаясь имъ, будетъ видѣть много источниковъ свѣта, краски и формы, или наоборотъ. Замѣтимъ, что нельзя точно провести грань, какими по величинѣ точками слѣдуетъ писать, напримеръ, данную голову: одинъ рѣшаетъ эту задачу такъ, другой иначе. Тоже самое и въ четвертомъ измѣреніи.

Теперь мы вполнѣ объясняемъ явленія, раньше казавшіяся абсурдомъ, болѣзнию ума, какъ портреты о трехъ головахъ. Здѣсь художникъ замѣтилъ, что съ одной точки зрѣнія портретъ не такъ характеренъ, какъ онъ есть въ природѣ, и чтобы дать максимумъ этого характера (сущности предмета), художникъ пишетъ портретъ о трехъ головахъ, каждая съ разной точки зрѣнія.

Четвертое измѣреніе въ живописи показало намъ, что совсѣмъ и не нужно писать три головы въ портретѣ, такъ какъ сущность предмета можно передать и въ одной головѣ; рассматривая и изображая со всѣхъ возможныхъ точекъ зрѣнія, т. е. подъ всѣми источниками свѣта. Всѣ эти открытія принадлежатъ Сезанну.

Михаиль Христофоровъ.