

РЕНЕ ПИО



ОГИЗ-ИЗОГИЗ
1 9 3 2

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мимо живописной техники Делакруа не мог пройти ни один из передовых современных художников. Его мысли и изыскания о цвете, о полутоне, о фактуре и, наконец, подбор его палитры служили предметом самых серьезных исследований на протяжении всего XIX в.

Преимущество предлагаемой в русском переводе книжки Рене Пио заключается в том, что она ни в какой мере не претендует на искусствоведческое исследование. Пио сумел воссоздать путем подбора цитат из трехтомного дневника Делакруа и отдельных положений, заимствованных из вторых рук, со слов и записей помощника и ученика Делакруа, Андрие, стройную технологическую систему живописного мастерства одного из лучших художников XIX в. В этом именно, и только в этом, — огромная ценность этой книжки.

Что же касается отдельных эстетических положений автора и его общих рассуждений о «традиции», «классицизме» и т. д., то они настолько наивны и поверхностны, что всякий, даже самый неискушенный читатель, сумеет им дать должную критическую оценку. Вряд ли стоит, например, особо комментировать то положение автора, которое он некритически заимствовал у Делакруа, что «модель нас вульгаризирует и (размагничивает) усыпляет», и которое надо отнести за счет общих предрассудков романтизма, свойственных Делакруа и всей его школе.

Более существенное значение имеет то место из его книги, где Рене Пио останавливается на вопросе о «рефлексах». В цитате Делакруа (см. стр. 8) вопрос идет о рефлексе как об отраженном, отсвечивающем полутоне, или, вернее, о свете, моделирующем в полутоновом и нюансовом дрожании цвета всякий предмет. Рене Пио, не поняв всей серьезности того технологического вопроса, который был здесь Делакруа поставлен, вырвал эту цитату из контекста дневника, где Делакруа говорит о значении рефлексов и трактовке деревьев, чтобы противопоставить ее цитате из Энгра, дающей столь презрительную оценку рефлексу, но рефлексу совершенно другого порядка. В данном случае Энгр имел в виду не то широкое толкование «рефлекса», которое ему придают Леонардо или Делакруа, действительно, разделившее всех художников и в том числе Делакруа и Энгра на две враждующие противоположные живописные тенденции, а говорит о рефлексе как о блике, который поистине является бичом живописного выражения и неизменным атрибутом всякой вульгарной живописи. Против этого прошлого приема Энгр и считает нужным так зло и ехидно предупредить художников, и об этом, действительно, каждый подлинный живописец должен постоянно помнить, чтобы противостоять соблазну его легкого, дешевого эффекта. Но из-за отсутствия точной терминологии и Энгр и Делакруа пользуются одним и тем

же словом «рефлекс». В русском переводе, к сожалению, из-за отсутствия эквивалентных слов для таких понятий, как «валер» и «рефле», неясность еще более усугубилась.

Но в общем весь перевод сделан прекрасно, с большой вдумчивостью и знанием предмета, и надо приветствовать т. Тихомирова за инициативу перевода книги Рене Пио и ее издание. Эта книжка явится весьма ценным вкладом в арсенал технических знаний и нашего культурного наследия. В руках наших молодых художников она будет полезным руководством для использования живописного опыта прошлого.

Сергей РОМОВ

„При одном только виде своей палитры, как воин при виде своего оружия, художник обретает уверенность и мужество“ (Делакруа).

Для Делакруа палитра была местом построения его цветовых гармоний. «Моя палитра, свежеприготовленная и сверкающая контрастами красок, зажигает мой энтузиазм» (Дневник, т. II, 1850 г., стр. 14).

Андре, его верный ученик и его секретарь («клерк»), в то время, как я находился в его мастерской, учил меня гамме его основных синтетических палитр; он же описал другие палитры Делакруа в своей книге «Галерея Брюйя», которую теперь не найти.

Я хотел бы объяснить закон этих палитр, кажущихся на первый взгляд столь сложными, но являющихся изумительными обобщениями гениальной логики, и дать к ним ключ.

Делакруа перед началом своих больших декоративных работ проводил целые недели за комбинированием на своей палитре тональных отношений, которые он наносил на кусочки холста, прикрепленные к стене своей мастерской. Он старательно отмечал для каждого из этих тонов его состав и название (рефлекс, тень, полутень и свет, наименование фигуры, чувство, подлежащее выражению, густое наложение или лессировку и проч.).

У Андре сохранились целые пакеты, купленные на его аукционе Дега; неизвестно, что с ними стало на аукционе вещей Дега после его смерти.

Андре мне часто рассказывал о днях, проведенных им со своим учителем в Сен-Сюльпис: бывали дни упорного молчания, внутреннего созерцания, «рыбьи дни», как он их называл («des jours de carpe»). Но в иные дни Делакруа брал палитру, и тогда, — говорил Андре, — на его «полубога», как он его называл, нельзя было смотреть без восхищения. Через четверть часа он становился как бы одержимым, и краска падала кусками под его молниеносной кистью. Андре для забавы занялся как-то измерением времени, которое Делакруа затратил на то, чтобы написать весь натюр-морт в «Иакове», сделанный в последний момент: 22 минуты и, после 8 дней сушки, 16 минут переписывания; «Резня в Хиосе» была переписана сверху донизу в 15 дней, под влиянием Констэбля, в 1824 г.; картина в Сен-Дени — в 15 дней.

В своем дневнике он уточняет: «Сегодня я снова принялся за картину «Иаков». Я много сделал за день. Я проработал всю труппу и т. д. Набросок был очень хорош» (Д., III, 1856 г., стр. 167).

«В полукруге «Атилла», в палате депутатов, я в несколько минут написал маленькую фигуру человека, пронзенного стрелой» (Д., I, 1847 г., стр. 329).

Общеизвестен анекдот об Александре Дюма, который для одного из своих праздников попросил каждого из своих друзей-художников нарисовать ему большую декоративную картину. Наступил день — все принесли по готовому холсту, кроме Делакруа. К полдню пришел и он и за половину дня клеевой краской написал большой холст, принадлежавший впоследствии Шерами.

Эта головокружительная быстрота дала повод поверить его недалекому ученику Лассаль-Борду, будто он сделал некоторые из картин своего учителя. Месяцами с трудом подготавливал он «ложе для краски». Затем Делакруа появлялся со свежей, очень нагруженной палитрой, и ему было достаточно двух дней, чтобы написать картину и выявить свою мысль.

Бедняга Борд смешивал время и гениальность.

Но в иные дни Делакруа с утра начинал говорить — это продолжалось до самой ночи, и, как накануне куски краски падали под его кистью, идеи падали вокруг него. Он так повышал голос, когда оживлялся, что швейцар, его враг, возмущенно стучал ему в дверь, чтобы заставить его замолчать, и шестидесятилетний мастер отвечал ему мальчишескими выходками¹.

Это был фейерверк длинного монолога, и столько идей возбуждал он, что вечером бедный Андрие изнемогал и чувствовал, как он говорил, «кашу в голове».

Я хочу попытаться с помощью «Дневника» восстановить один из таких дней, когда он излагал смысл синтеза своих палитр.

* * *

Самой важной из художественных технических дискуссий XIX века был спор о рефлексе, столь занимавший уже Леонардо да Винчи. Леонардо писал в «Трактате»: «Различие в ощущении и применении рефлекса делит художников на два лагеря, из которых каждый порицает своих противников».

Энгр проповедывал:

«Знайте и никогда не забывайте, что рефлекс всего лишь незначительный господинчик довольно дурного общества, который должен все время смиренно держаться в стороне, со шляпой в руке, всегда готовый уйти».

В противоположность ему Делакруа заявлял: «В природе все — рефлекс». Закон, который определил весь импрессионизм.

Эти поиски рефлекса в локальном тоне были постоянными поисками Делакруа.

«Чем больше я размышляю о цвете, тем больше я убеждаюсь в открытии, что окрашенный рефлексом полутон есть тот принцип, который должен доминировать».

В самом деле, это он дает верный тон, тон, образующий валер, самый важный в предмете и дающий ему существование. Свет, которому нас в школах учат придавать такое большое значение, не что иное, как случайное обстоятельство. Но весь истинный цвет там (в окрашенном рефлексом полу-

¹ С проклятым швейцаром шла большая война. Делакруа любил писать под возбуждающие звуки органа и хора, как это он делал в Сен-Дени. Через несколько времени кюрэ запретил ему работать по воскресеньям и поручил швейцару следить за выполнением этого распоряжения. Делакруа был взбешен и поклялся отомстить. В субботу вечером он принес в мастерскую свой манекен, одел на него брюки, свой большой плащ, спрятал голову в кашне, в котором он обычно работал, и посадил чучело с кистью в руке против замочной скважины. В воскресенье утром он пришел с Андрие и спрятался в церкви. Швейцар, увидевший, что они вошли в церковь, через полчаса постучался в их дверь. Ответа не было. Он посмотрел в замочную скважину и, видя работающего человека, не дающего ответа, стал взламывать дверь. Делакруа и Андрие прибежали на шум и застали швейцара на месте преступления, за взломом...

С этого момента их оставили в покое.

тоне). Я имею в виду цвет, дающий ощущение плотности и той коренной разницы, которая должна отличать один предмет от другого».

«Каждый из планов в тени или, вернее, в целом эффекте полутона должен иметь свой особый рефлекс» (I, 143 А, 1830 г.).

Но это ощущение рефлекса у Делакруа имеет другой смысл, чем у импрессионистов.

У них — это исключительно вопрос анализа; у него — это патетическая борьба за достижение нового психологического назначения цвета.

«Краска ничто, если она не соответствует сюжету и если она не повышает эффекта картины воображением» (II, 139 А, 1953 г.).

Это колористическое воображение, это превосходство, или, если угодно, это страстное упорство ушло на бесконечно возобновляемое разнообразие (III, 242 А, 1857 г.), — его постоянная забота: «я сто раз говорил себе, что, выражаясь материально, живопись есть не что иное, как мост между сознанием художника и сознанием зрителя».

«Воображение — первое качество художника» (II, 235 А, 1857 г.).

«Воображение художника не просто воспроизводит только те или иные предметы, оно комбинирует их для цели, которой ему хочется добиться».

И это комбинирование подталкивает его к усложнению многообразия элементов, которые ему нужны для достижения «необходимой цели», т. е. героической патетики цвета.

Великая революция импрессионистов состояла в том, чтобы передать тональные вариации.

Благодаря их острому аналитическому чутью у них красочный элемент сам по себе становится вариацией. Импрессионист модулирует элемент, беспрестанно обновляемый, всегда меняющийся в ряде картин. Чтобы с точностью осуществить свой замысел, один из их мастеров, Клод Моне, делал серии трактовок одного и того же мотива — стогов, соборов, водяных лилий, и все это страстное упорство ушло на бесконечно возобновляемое разнообразие анализов рефлекса.

На основе всестороннего изучения музея в Монтобана, можно было бы даже утверждать, что Энгр своим постоянным стремлением ко все новым сочетаниям элементов в своих замечательных этюдах к «Золотому веку», в своей любви к самодовлеющему анализу, гораздо ближе к интеллектуальному методу импрессионистов, чем Делакруа.

Напротив, все древние искусства, вышедшие из искусства эпического, пользовались ограниченными элементами (т. е. небольшим количеством красок — прим. редактора) и достигали разнообразия различными сочетаниями этих элементов. В таких случаях эти элементы остаются как бы устойчивыми, и все вариации заключаются в тонкости, с какой мастер эти элементы по-разному противопоставляет. Чем героичнее искусство, тем более элементы подчинены строгой дисциплине: мелодия развивается благодаря только различию в расположении их места. Настенные ковры Реймского собора — типичный тому пример: по всей серии проходит ограниченное число неизменных цветов, данных красильщиком, всегда одинаковых; я насчитал их всего четырнадцать. Только благодаря изменению начертания предмета или преобладанию одного элемента над другим мастер достигает мелодии невероятного разнообразия.

В «Браке в Кане» Веронеза мы видим точно такой же закон. Изучите контрапункт синих цветов и то, как они перекликаются. И тут также элемен-

ты, хотя и более многочисленные, все же ограничены и совершенно не сравнимы с каким-либо из бесконечно изменчивых элементов современной палитры.

Именно этот метод вызвал у Пуссена его знаменитое письмо о тонах, а у Доминикино слова: «Ни одна линия не должна быть начерчена рукой художника прежде, чем она не сложится в его уме; и Домье, о котором Делакруа говорил, что «он рисует лучше нас всех», выразил всю гениальность своего умения классифицировать людей в такой фразе: «Покажите мне одно лишь ухо человека, и я нарисую вам его целиком». Эта мысль совпадает со словами Кювье и советом старика Ченнино, передавшего нам записанный завет Джотто: «Если хочешь сделать горы хорошего стиля и чтобы они казались натуральными, удовольствуйся большими камнями, полными трещин, и нарисуй их с натуры».

Итак, у импрессионистов наблюдаются товарищи в самих элементах, у старых мастеров элементы неизменны; и варьируется их расположение.

Делакруа — последний из великих классиков — остается верным их способу вариаций; чтобы найти психологическое разнообразие героического выражения краски, к которому его толкало его воображение, он составляет целый контрапункт тонов, из которых извлекает красноречие своей цветовой поэтики. Но у импрессионистов каждый опыт имеет свою самостоятельную цель и возобновляется без классификации, единственно ради игры анализа; у Делакруа начертания предмета всегда классифицированы, и, если у него возникает потребность в большем приливе элементов, он их классифицирует с такой же точностью, как Веронез; к окончательному синтезу палитры он приходит в росписях в Сен-Сюльпис, «где, — говорил он, — два смешанных, смежных элемента образуют красочное ложе, наиболее повышающее каждый из них».

Эти элементы, хотя и очень многочисленные, все же подчинены их задуманному назначению и не имеют ничего общего с бесконечно меняющимися элементами современной палитры.

Эти установленные цветовые выражения почти столь же неизменны, как краски ковров, которые являются элементами волевого творчества по заранее обдуманному замыслу.

Этот замысел дает им ощущение категорий, а оно со своей стороны приводит к ощущению порядка.

«Привычка к порядку в своих мыслях — для меня единственный путь к счастью» (II, 31A, 1822 г.).

Делакруа — последний из великих классиков, который всю жизнь заботился о чувстве меры. Достаточно вспомнить прекрасные страницы, которые он написал о Моцарте, Расине и Пуссене.

Ходячее мнение о Делакруа-романтике — недоразумение, потому что его романтизм рассматривали, как завершение его искусства, тогда как это было лишь случайностью эпохи.

Правда, Делакруа приводила в отчаяние академическая тупость, которая смешивала холод с классичностью: «Деларош онисходительно допускал мое восхищение прекрасным Мурильо из собрания маршала Сульта; но, — говорил он, — это не серьезная живопись» (II, 286).

Правда, проникнутый грустью и чувствующий современность Делакруа был отнесен к романтическому течению, которое тогда выражало новое веяние

эпохи, но он всегда отрицал свою принадлежность к романтизму, как об этом свидетельствуют его страницы о Берлиозе и Викторе Гюго.

Отрывок из дневника объясняет его позицию: «Моцарт тоже человек нового времени, т. е. он не боится касаться меланхолической стороны окружающего и умеет, обнаруживая чувство меры, соединять сладостную грусть с ясностью и легким изяществом, свойственными человеку, обладающему счастьем видеть приятные вещи» (Д., II, 223 А, 1853 г.).

Не предвидел ли он своей судьбы, когда писал:

«Расин был романтиком для людей его времени. Для всех же времен он останется классиком, т. е. совершенным».

Один из наиболее верных признаков классического духа — это абсолютная уравновешенность отдельных функций предмета. Когда мы учились в мастерской Жюльена, Серюзе пригласил Мориса Дени и меня на завтрак с Гогеном. За десертом Гоген, раздраженный тем, что наивные ученики Жюльена недостаточно скоро схватывают новые идеи, пришел в ярость: обмакнув палец в чернильницу, он, к великому отчаянию «гарсона», начертил на белоснежной скатерти окружность и, указывая на яблоко в вазе, воскликнул: «Чорт побери, ведь это не яблоко, это круг!»

Этим Гоген хотел показать постоянное противоречие в самом предмете между его пластической и сюжетной сущностью. С этим выражением Гогена, в виде эпиграфа, можно было бы написать всю историю искусства, так как именно в соотношении этих двух элементов — критерий причитивности или упадочности искусства.

Момент классицизма утверждается на совершенном равновесии этих двух элементов; в то время как первый преобладает в примитиве, упадок начинается с преувеличения важности второго начала.

Протест против этого злоупотребления снова возрождает склонность к примитивности.

Но все усилия примитивов направлены к овладению повествовательным моментом. И чем они от него дальше, тем больше они к нему стремятся, сохраняя в то же время ощущение конкретной пластической сущности, полностью полученное ими от живой традиции.

Наоборот, обратное завоевание пластического господства в эпоху упадка, будучи явлением искусственным, принимает абстрактный характер и подменяет подлинное ощущение конкретного.

Эту именно сторону упадка так хорошо видел Делакруа в учениках Энгра: «Наши примитивы, наши византийцы, вперившие взоры в образы другого времени, восприняли от него лишь жесткость, не сообщив ему ничего своего, никаких своих качеств, кроме разве претензии на серьезность, на «великого человека», на серьезное искусство, как выражался Деларош». Между тем сам Делакруа, как это справедливо говорилось, был гением масштаба Тинторетто и Рубенса, того Рубенса, которого он называл «Гомером живописи».

«Истинный жар тот, который волнует зрителей».

Делакруа раскрыл современное искусство.

Но лишь тот может выявить дух классицизма, кто несет в себе синтез.

Вот это именно правильно понял Сезанн в своем восхищении Делакруа. Известный протест Сезанна против своего времени, верящего в многообразие элементов, привел его к мучительным страданиям, и это было возмущением его классического духа против изменчивости элементов.

Эта любовь к разнообразию элементов и необходимость их постоянного обновления в индивидуальном порядке заставили нас верить в дар новаторского изобретательства, как в высшую способность художника.

Это и является одним из самых важных заблуждений нашего поколения.

Ибо это одно из самых редких качеств, не являющееся притом признаком пластической гениальности.

Не говорим даже о великих искусствах религиозного порядка, которые веками использовали одно и то же откровение, причем одна и та же комбинация форм, неустанно повторяемая, удовлетворяла всех.

Во всем итальянском искусстве, обнимая примитивы возрождения и эпохи упадка, было лишь четыре больших откровения.

Джотто, Мазаччио, Микель Анджело и Караччи одни лишь были призваны создать новые системы форм.

Все остальные, даже самые талантливые и блестящие, жили этими изобретениями. Это, однако, ни в чем не снизило их индивидуальности, поскольку способность к новаторским откровениям не всегда доказывает наличие пластического гения: Караччи обладал этим даром в равной степени с Микель Анджело; воздействие его открытия было даже более длительным, ибо оно доходит до реализма, однако он — мастер второстепенного порядка.

Когда попадаешь зимой во Флорентийскую Санта Мариа Новелла и смотришь на работы Гирляндайо, то, по приезде в Рим, первым впечатлением в Сикстинской Капелле будет впечатление о полном подчинении Микель Анджело красочным решением Гирляндайо.

Гордость его собственного гения такова, что он даже не дает себе труда искать нового цветового решения. Он воспринимает целиком всю систему Гирляндайо, чтобы отдать ее своему собственному призванию и развернуть тот мир форм, который он в себе таит. И уже одним этим он изменяет заимствованную им колористическую систему, — подобно художнику романского искусства или арабам Кордовы, которые с такой убедительностью впитывали целые античные куски в свои храмы, что эта противоположная им вера должна была склониться перед их собственной.

Вера в дар индивидуальных открытий была одной из наших глубочайших ошибок.

Тщеславная претензия каждого изобресть свой особый строй форм — это химера.

Во всех остальных областях мысли — философской, социальной, научной — народ в течение ряда поколений живет на основе все одного и того же открытия, и поэтому нельзя допустить, чтобы в искусстве — отраженном явлении — была бы необходимость в новом откровении каждые десять лет. Подлинные откровения не создаются одной личностью, а являются коллективным следствием других революций, в других областях мысли.

Природа — не единственная возможная советница: нам всю жизнь внушали, что мы должны лишь воспевать внешний мир; этот внешний мир наш так же важен, как и другие. Но прежде всего, как и во всех искусствах, мы должны прославлять наш внутренний мир.

Природа нема, невидима, безлична и неизменно похожа на самое себя. Те же «лилии полевые», которые цвели у ног Христа, украшали храм Карнака, затем нашу готику, а затем и всех королей.

Не одаренность отдельной индивидуальности может нам раскрыть природу; мы можем познать в природе лишь то, что позволяет уровень общей

мысли нашей эпохи, — преемственное величие человеческого опыта, который как перемежающаяся молния, освещает лишь один из склонов фасада, вчера еще погруженного в темноту.

Полностью разоблаченная природа — это сожжение Семелы. Так греки представляли себе ее в мифе о неуловимости природы.

Вера в дар индивидуального разоблачения — бунт против этого закона. Но порою появляется изумительная личность, которая несет в себе всю сумму общего опыта, гений, который объединяет и предвосхищает, тот «маяк», который должен будет освещать дорогу, по которой пройдет ряд поколений.

Эту миссию может осуществить лишь человек синтетического склада, человек возвышенного порядка и логики, т. е. классик, противостоящий современному складу, фетишизирующему индивидуальный анализ, развившему до предела разнообразие элементов и извратившему истинный смысл изобретательства, убившему в нас чутье типового начала. Ибо тип — это не индивидуальное создание, а результат творческой работы целой эпохи.

Те взаимоотношения, которые мы восприняли о внешнем мире, очень медленно изменяются от столетия к столетию. У одного и того же поколения есть несколько застывших типических мыслей, которые противоположностью своих положений ставят спорные проблемы и возбуждают дискуссионную жизнь всей эпохи. В следующем веке все различия ступеньваются и выравниваются, и у мыслителей одной эпохи обнаруживается одна общая связь, от которой даже самый отважный из них не может оторваться. С другой стороны, есть очень ограниченное число индивидуальных форм и равных температур из века в век. Только движущие силы разных эпох дифференцируют их, находят им место и придают им их собственное лицо.

Между отдельными явлениями египетского искусства, между Пизанелло и Дега, как бы далеко ни отстояли их искусство и дарования, есть нечто большее, чем сродство, это — слепок той же человеческой формы, который появляется в некоем метаспихозе. И профессора эстетики никогда не могли с точностью определить взаимодействие между самой индивидуальной психологической основой и окружением, средой в каждую эпоху, так как их определения школ меняются в зависимости от того, какому из этих двух факторов они отдают предпочтение.

За весь XVII век было лишь два необходимых поэтических явления — Пуссен и Клод. Сам Лебрен был не больше, чем полезностью исторического порядка; всех же остальных надо отнести за счет «эпохи». И все же нет ни одного фрагмента архитектуры, ни отрезка ткани, ни одной ручки кресел, которые не были бы творением искусства и которые через смысл «эпохи» не обрели бы своего индивидуального очарования. Не то, чтобы люди этого времени избегали встрясок, но каждое из их усилий было не протестом, а подчинением.

Какое же качество дало великому классику-новатору XIX века чутье к типовому, которое только один Домье с ним разделял?

Это ощущение категорий, одно из наиболее глубоких качеств классической мысли, побудившее некогда Леонардо написать его великодушную главу «О носах» с таким удивительным синтезом:

«Всего есть восемь типов носа».

«Главное свойство гения состоит в координировании, в умении располагать, в подборе отношений, в том, чтобы видеть их вернее и шире» (Д., I, 224 А, 1844 г.).

Уметь располагать!

«Чувство единства, чувство целого и возможность его реализовать в своих произведениях, — вот что делает великим писателя и художника» (Д., III, 229 А, 1857 г.).

«Лишь великие художники отправляются от строго определенной точки» (Д., II, 338 А, 1854 г.).

«Искусство живописца в том, чтобы не делать ничего, кроме необходимого. Я бы назвал классическими все точные работы, которые удовлетворяют сознание не только четким отображением ощущений и вещей, но и единством, логическим расположением, одним словом, всеми качествами, повышающими впечатление, т. е. простотою» (Д., III, 217А, 1857 г.).

«Не считайте только холодом то, что я называю вкусом. То, что я под этим разумею, — это ясность мысли, сразу отделяющая то, что достойно восхищения, от того, что имеет лишь ложный блеск, одним словом, зрелость мысли» (III, 217А, 1867 г.).

На каждом шагу он повторял Андрие: «Компановать — это красноречиво сочетать». И, наконец, он резюмирует свою любовь к классическому ощущению в этом последнем определении: «Красота — это, несомненно, встреча всего сообразного (совпадение всего подходящего)» (I, 266, 1847 г.).

Но у него было столь редкое качество «одушевленного хладнокровия» (IV, 254 А, 1857 г.), которым он так восхищался у больших мастеров.

Для того, чтобы достигнуть этого состояния «одушевленного хладнокровия», ему не надо было ни гашиша, ни опия. Во времена «искусственного рая» Бодлера ему было достаточно капли вина, чтобы прийти в поэтический транс. Сколько раз он повторял Андрие: «Я люблю командовать навеселе». «Отчего это некоторые люди (я в их числе) в легком опьянении приобретают ясность взгляда, зачастую значительно более высокую, чем в спокойном состоянии?»

«Великие люди, пишущие мемуары, недостаточно говорят в них о влиянии хорошего ужина на состояние их ума. В этом отношении я держусь ближе к земле при условии, однако, чтобы пищеварение не погубило положительного воздействия Цереры и Бахуса. Примечательно, что во все время трапезы и некоторое время спустя мозг видит все вещи в ином виде, чем раньше.

То загадочное обстоятельство, что огонь, рожденный в бутылке, уносит вас много дальше того места, где вы были бы без него, кажется унижительным тем людям, которые считают себя или хотели бы быть сверхчеловеками. Тем не менее с этим надо примириться, не только потому, что такова действительность, но и потому, что это очень приятно» (Д., II, 21, 1850 г.).

«Вспомните рисунок, посвященный встрече нового, 1829 г., в котором фигурирует наиболее похожий портрет Делакруа, «вышедшего из себя», напоминающий кошмары Гофмана и нарисованный в состоянии полного опьянения».

«Истинный живописец тот, у которого прежде всего играет воображение».

«Неробходим опыт, чтобы научиться всему, что можно сделать с помощью своих данных, и в особенности, чтобы избежать того, чего не следует пытаться делать; незрелый человек кидается на бессмысленные попытки; желая дать искусству больше, чем он должен и может, он не достигает даже того уровня превосходства, который находится в пределах возможного. Не следует забы-

вать того, что язык (я применяю это к языку всех искусств) несовершенен. Единственно только опыт может дать даже величайшему таланту уверенность в том, что сделано все, что могло быть сделано. Только сумасшедшие и бес-
 сильные терзают себя поисками невозможного. И все же надо быть очень отважным. Без отваги, и без крайней отваги, нет красоты. Итак, надо быть «вне себя»... чтобы стать полностью тем, чем можешь стать» (Д., II, 15А, 1850 г.).

Именно борьба этого ощущения «вне себя», этого «безумия» с его потребностью в классическом порядке и составляет великое красноречие Делакруа.

Романтики взяли из этого только «фальшивый» блеск и создали себе только позу, а у Делакруа это все подлинное. Он один — подлинный сын Шекспира в противоположность Виктору Гюго, который берет у него лишь одно обличье. Эту же борьбу он с большою ясностью подметил у Рубенса.

«Истинное превосходство не допускает никакой эксцентричности. Рубенса увлекает его гений, и он предается преувеличениям, которые, однако, всецело соответствуют смыслу его идеи и основаны на природе» (III, 70А, 1855 г.).

В нем была какая-то внутренняя ярость, которую он, однако, подчинял правилам распорядка, не допуская того, чтобы этот порядок вносил искушающий холод в его внутренний жар.

«Я радуюсь тому, что, приобретая рассудительность, я не теряю того ощущения, которое возбуждает красота».

И это сознание в необходимости взаимодействия «безумия» и «порядка» придает огромное величие его художнической мысли.

«Когда я написал красивую картину, я не просто записал мысль, как говорят некоторые. Какое упрощенство! Они отнимают у живописи все ее преимущества».

«В живописи устанавливается как бы невидимый мост между душою изображенных действующих лиц и душою зрителей. Зритель видит фигуры внешней природы, но внутренне он думает о подлинной мысли, общей всем людям, которую отдельные личности воплощают в литературных произведениях, часто искажая их тонкую сущность. Поэтому грубых людей больше трогают писатели, чем музыканты и художники. Искусство живописи тем более интимно близко сердцу человека, чем оно кажется материальнее. Ибо в нем, как и во внешней природе, игра ведется открыто, открыто дано и конечное и бесконечное, т. е. то, что больше всего волнует душу в предметах, воздействующих только на органы внешних чувств».

И его музыкальная душа приводит его к тому, чтобы воспеть единение гармоний музыкальных и цветовых:

«Музыка — это сладострастие воображения».

«Если к композиции, интересной уже выбором сюжета, вы прибавите расположение линий, усиливающее впечатление, светотень, захватывающую воображение, и окраску, соответствующую ее характеру, — вы этим разрешите труднейшую проблему, вы будете на высоте положения: это — гармония и ее различные комбинации, включенные в единую песню, это — музыкальное устремление» (Д., I, 144; 1840 г.).

«Запахи, краски и звуки перекликаются» (Бодлер). Быть может, этот прекрасный сюжет Бодлера — «перекличка» — родился из беседы с Делакруа?

* * *

Эта гармония, эта музыкальная тенденция, чем она вызывается? Законом контраста. Закон контраста занимал его постоянно.

«Рубенс, даже когда он больше всего отдается практике, никогда его не нарушает»,—говорил он Андрие.

Из области музыки он берет все свои примеры и уподобления. «Одна линия бессмысленна. Нужна вторая, чтобы придать ей выразительность. Это—великий закон! Пример: в аккордах музыки одна нота не выразительна, две ноты, взятые вместе, дают целое, выражают идею». «В природе—все контраст»—аксиома, которая является продолжением и дополнением первого его тезиса.

«В природе все рефлекс», ибо уже в юности он нашел закон цветового контраста.

Когда он писал плафон в зале Аполлона, он часто ходил вместе с Андрие по залам Лувра и каждый раз ему показывал капли воды на телах сирен рубенсовской «Высальки Марии Медичи» и оранжевый ворот в левой части «Брака в Кане Галилейской» Веронеза: «Вот,—говорил он,—здесь я нашел закон контраста». Этот оранжевый тон окаймлен широкой полосой чистого зеленого в качестве полутона, на котором выступает контрастом тень более глухого оранжевого—чистой жженой terra di сиены.

Об этом знаменитом оранжевом вороте можно заметить следующее: он не приведен в контраст по точному смыслу закона Шеврейля, ибо Веронез контрастирует оранжевый цвет, основной цвет предмета, с полосой зеленого яблочного (полутень) и помещает в тень чистую жженую terra di сиены, т. е. снова оранжевое, но более глухое. Этот контраст вторичной краски с другою контрастирующей, тоже вторичной краской, встречается у Веронеза постоянно.

Впрочем, несколько лет назад в Академии наук был обнародован доклад, научно доказывающий, что закон одновременного контраста Шеврейля, строго говоря, не точен, потому что первичный цвет, контрастирующий с производным (сложным) цветом, всегда изменяется одним из двух составляющих тонов сложного цвета.

Например, следуя этой поправке, красный, контрастируя с зеленым, принял бы оранжевый оттенок, а синий, контрастируя с оранжевым, принял бы от составного оранжевого или красного или желтое.

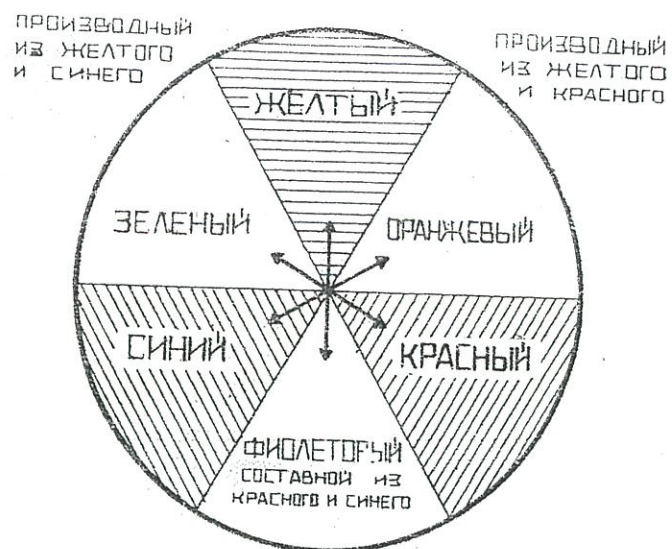
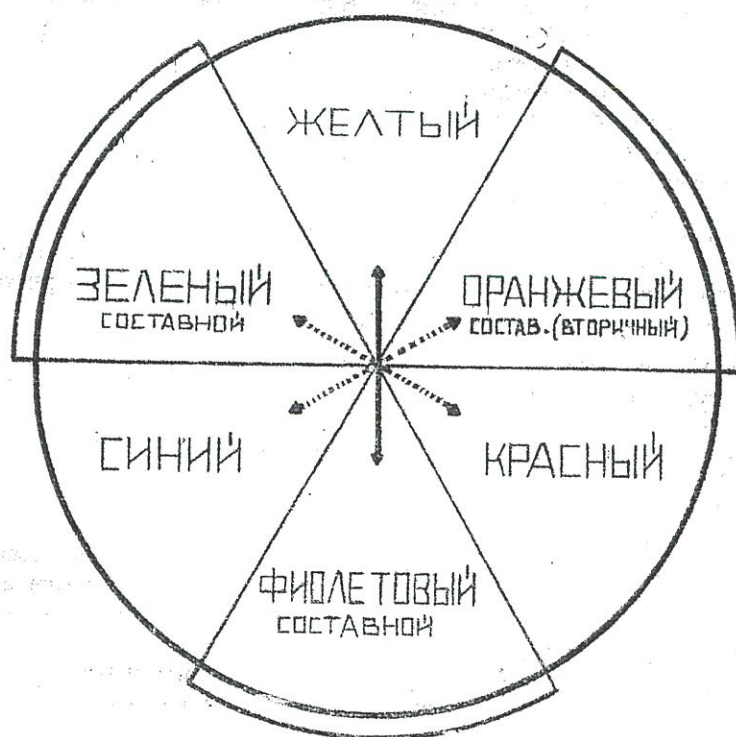
Напомним круг Шеврайля, и сказанное Пио станет ясным.

Таким образом, мастера на опыте ближе, чем Шеврейль, при помощи теории подошли к научному знанию.

Прибавим от себя указание на распространение в практике новой живописи тройного сопоставления трех сложных цветов: зеленого, оранжевого и фиолетового, явственно ощущаемого, как тройной контраст.

* * *

Место основного, определяющего тона предмета у разных мастеров различно. Примитивы помещают его обычно в тень, что исключает рефлекс, обыкновение, повидимому, свойственное закону героического искусства, ибо Брейгель Старший следовал ему наравне с Фра Анжелико или китайскими живописцами, что дало возможность Энгру сказать: «Рефлекс недостойн исторического живописца».



Стрелками связаны контрастирующие пары

Рубенс изменяет приемы контраста в зависимости от трактуемого предмета. Так, при некоторых красках большой мощности (например, красной) он развивает контрасты вокруг предмета, а не в нем. В более разноцветных красках, например, белокурых телах, он развивает контраст в самом предмете.

Примитивы большей частью развивают контрасты не в предмете, а вокруг него. Веронез комбинирует оба контраста и в предмете и вокруг него. В самом предмете он располагает основной тон в зависимости от потребности.

«Общий закон: больше противоположения, больше блеска» (II, 42 А, 1850 г.).

Но Делакруа ни под каким видом не ограничивался контрастом одних только красок. Каждая часть его искусства подчинена контрасту; так, например, «необходимо рассчитать контраст густого наложения и лессировки».

Он говорил Андрие: «Когда я установил контрастирующие линии моей композиции и все сочетание контраста тонов на моей палитре, моя картина готова».

* * *

Рисунок занимал его прежде всего.

Тема настоящей книги не позволяет достаточно обстоятельно обсудить этот важный элемент в искусстве Делакруа.

«Краска занимает меня всегда,—говорил он,—но рисунок является моей постоянной заботой».

Я хочу, однако, отметить здесь кратко четыре главных закона, которые Делакруа считал руководящими в рисунке.

Для него это были не мертвые схоластические правила, это было у него живым воздействием и отношением, которое он в своей страсти к классификации любит делить на законы, но все его усилие сводилось к тому, чтобы претворить их в непосредственные живые мысли. Усвоить в качестве самопроизвольных рефлексов.

Собственно, объяснить их можно было бы лишь с карандашом в руке, но, чтобы дать понятие о его теории, я выбираю несколько рисунков, где каждый из этих законов выступает как основной

ПЕРВЫЙ ЗАКОН

Рисунок создается контрастом основных конструктивных линий композиции путем организации пустых мест.

Когда даны форма и размер поверхности, надо прежде всего,—говорил Делакруа,—скомпоновать рисунок пустых мест между объемом главной группы и линией, очерчивающей поверхность картины; даже в деталях между группами каждая пустота должна иметь своеобразную выразительность, причем ее отдельные соотношения должны контрастировать с отдельными соотношениями внутреннего объема. Этот закон очень ясно виден в деревьях Коро, где просветы неба между деревьями обнаруживают столь красноречивое использование пустот.

«В каждом предмете надо прежде всего охватить и передать в рисунке контраст основных линий; прежде чем коснуться карандашом бумаги, надо быть им сильно захваченным. Когда делаешь наброски ансамбля, сознавая эти основы, можно их воспроизводить на картине до некоторой степени геометрическим образом» (I, 94, 1840 г.).

«Влияние основных линий композиции имеет огромное значение».

«В охоте на гиппопотама» Рубенса земноводное чудовище занимает центр. Композиция расположена в форме «андреевского креста» с гиппопотамом в середине. Опрокинутый на землю человек продолжает внизу линию света, которая препятствует перегруженности композиции в верхней части, и что несравненно по эффекту,—это та большая часть неба, которая обрамляет целое с двух сторон, особенно слева в совершенно пустой части. что дает ансамблю простотой этого контраста движение, разнообразие и вместе с тем несравненное единство».

ВТОРОЙ ЗАКОН

Рисунок создается контрастом между линией объятый и линией объемлющей.

У стоящей иератической фигуры есть равенство пропорций объемов двух сторон тела, но лишь только появляется малейшее движение, равновесие между нарушенными, внешними линиями теряется; следуя движению, объемлющая линия сводится к охватывающему упрощению всех развивающихся явлений противоположной, т. е. объятый линии. Это Делакруа и называл контрастом линий охватывающей и охватываемой.

И так как характер рисунка Декларуа всегда сводится к движению, он постоянно ищет этот закон, который он обнаруживал у Рубенса яснее, чем у всех других мастеров.

Этим законом он восхищался у античных художников, связывал его с четвертым законом «рисования объема из центра», также характерным для античного искусства.

Этим законом много пользовался Дега, так же как и Лотрек.

ТРЕТИЙ ЗАКОН

Рисунок создается контрастом внутренних линий.

Этот третий закон контраста внутренних линий является следствием двух первых законов.

Контраст пустых мест, связанный с контрастом охватывающей и охватываемой линий, вызывал Делакруа на контраст внутренних линий, внутреннюю архитектуру которых он строил на противопоставлении к наружным линиям; все здание направления линий он строил на контрасте внутренних и наружных линий.

«Какое прекрасное равновесие линий у Рафаэля! С сегодняшнего дня я вижу, что, несомненно, в этом его самая большая красота» (I, 272).

«Суд Париса» Рафаэля предстает мне в новом свете после того, как я с восхищением увидел в «Мадонне с покрывалом» прекрасное согласие его линий; примененное ко всем частностям, оно является одним из тех качеств, которое совершенно убивает все, что видишь после. Лучше даже не думать о нем слишком много, так как рискуешь выкинуть все остальное в окно» (Д., I, 283).

ЧЕТВЕРТЫЙ ЗАКОН

Рисунок объема через внутреннюю моделировку.

«Есть два вида рисунка—рисунок середины и рисунок контура». Этот четвертый закон дает Делакруа чувство глубины, выпуклости, которое было для него главным качеством рисунка.

«Надо строго отличать различные планы, последовательно их очертив; классифицировать их в зависимости от того порядка, в котором они относятся к свету; перед тем, как писать, выделить те, которые имеют одинаковый валер. Так, в рисунке на цветной бумаге, например, надо заставить змеиться блеск белым цветом, затем свет сделать также белым, но менее сильным, затем достигнуть полутонов оставленной бумагой, первый полутон дать карандашом и т. д. Когда у края плана, который вы прочно установили, вы соберете больше света, то подчеркните его плоскость или его выпуклость; в этом секрет моделировки. Можно сколько угодно вводить черного—выпуклости (моделировки) не получится. Из этого следует, что можно моделировать немногим» (Д., I, 197).

Это качество выпуклости было для Делакруа высшим качеством Рубенса, которого он поэтому считал наиболее близким к мастерам древности.

«Этот Рубенс восхитителен! Что за чародей! Я иногда ворчу на него, и мы с ним ссоримся за его толстые формы, за его недостаток изысканности и изящества. Но насколько он выше всех этих мелких качеств, составляющих багаж других! По крайней мере он имеет мужество быть самим собою. Его главное качество, если уж надо давать предпочтение какому-либо одному, это его мощная выпуклость, т. е. мощная жизнь. Без этого дара нет великого художника. Лишь самые великие художники достигают реализации проблемы выпуклости и плотности».

И с какою тонкостью Делакруа отличает рисунок Рубенса от рисунка Микель Анджело!

«Я часто говорил себе, что Микель Анджело, что бы он ни думал о себе сам, был больше живописцем, чем скульптором. В скульптуре он не работает, как античные художники, т. е. массами. Всегда кажется, что он начертил воображаемый контур, который он хочет заполнить, как это делает живописец; можно подумать, что его фигура или группа представляются ему лишь с одной стороны: это—живописец. Отсюда, когда приходится менять точку зрения, как того требует скульптура, у него получаются искривленные члены, неверные планы, одним словом, все то, чего нет в античном искусстве».

Делакруа полагал, что чувство выпуклости было большим качеством Домье, рисунки которого его всегда интересовали и которыми он восхищался.

«Домье,—говорил он,—единственный, кто владеет античным рисунком пропорциональной выпуклости благодаря своему чутью рисовать шарообразными формами».

Делакруа именно добивался рисунка объема через моделировку середины и античного рисунка шарообразными формами.

«Что меня больше всего поразило, это запись Леонардо да Винчи, на которой есть набросок, где он дает себе отчет в античной системе рисования шарами; он все открыл».

Известна дружба, соединявшая Делакруа с Бари, с которым он постоянно работал в Ботаническом саду. Они оба вместе долго искали античную систему рисунка шаровидными формами и постоянно практиковали этот метод рисунка, который Делакруа считал источником античного рисунка.

Таким образом он исполнил целую серию рисунков и литографий, античных медалей.

Рисунок состоял в том, чтобы очертить все объемы в их соотношениях кольцевыми линиями, более или менее удлиненными, соответственно форме объемов, и построить из них целое сооружение овалов, сцепляющихся один с другим, располагающихся пропорционально последовательными этапами, исходящими из самого светлого места, как центра отправления, вокруг которого они располагаются волнами к внешней линии. От света к крайней тени уступами идет целая конструкция овалов различной формы, более или менее затененных, образующих архитектуру всей фигуры и выявляющих ее выпуклость.

В своих «Воспоминаниях» Де Планэ рассказывает о корректурах Дела-круза в школе и сообщает о том, как мастер объяснял своим ученикам эту форму рисунка.

«Когда я расчерчивал второй вариант росписи Аристотеля, Делакура объяснил мне систему яйцеобразных форм, которые помогают установить рисунок или осто́в предмета».

«Овоидная форма достаточно удобна, чтобы отметить в фигуре, которую хочешь установить, основные освещенные массы. Начинают с того, что белым карандашом отмечают освещенные точки и овалами очерчивают те более или менее значительные пространства, которые выпуклы, и составляют осто́в предмета. Это — обычно мускульные формы. Таким способом без деталей получается общий вид (аспект), большое движение, большие планы, и на этих больших планах можно рисовать с большей уверенностью».

Можно применить эту систему к гризайли. Начать надо с густого наложения краски, набрав красочное тесто на этих овоидных кусках. Это — очень полезные вехи для того, чтобы установить массы, и даже если краска со временем изменилась бы, эти густые массы устоят, образуя основные части предмета. Это до такой степени верно, что античная скульптура, которая, вообще говоря, решалась внутренними, срединными массами, а не контурами, всегда интересна, хотя бы и в поврежденном виде. Даже если для забавы попробовать скопировать скульптурную голову на черной бумаге и наметить белым только формы света в овоидах, издали голова показалась бы удовлетворительно выполненной, хотя в ней были бы намечены лишь самые выступающие массы и света.

Внешняя линия, наружная черта появлялась последней, чтобы очертить весь ансамбль внутренних объемов.

«Против обыкновения контур должен пройти последним, и лишь очень испытанный глаз может сделать его верно» (Д., I, 354)¹.

Эта наружная черта, пропорционально приспособляясь, увеличивала еще внутреннюю моделировку, местами раздаваясь до сантиметра шириной и затем снова утончаясь до большой тонкости. Тогда выступал его закон охватывающей и охватываемой линий, и тонкая соразмерность толщины и тонкости линий увеличивала выпуклость, оживляя ее. Но, повторяю, на практике он не разделял этих четырех законов. Они составляли одно неразрывное целое и совместно проявлялись как самопроизвольные рефлексy.

Но чем больше Делакура погружен в закон контраста, тем больше он настаивает на чувстве категорий.

¹ De Planet. Souvenirs de travaux de peinture avec Delacroix, publiés par André Joubin dans le «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», II, 1923.

«С тех пор, как я здесь, несмотря на то, что зелень еще не в полном расцвете, я лучше понял сущность деревьев: Их нужно моделировать в окрашенном рефлексе, как тело. Тот же принцип оказывается здесь еще более применимым. Не надо, чтобы этот рефлекс был постоянным. Заканчивая, следует усиливать отблески, где надо, и когда касаются им поверх светлых и серых тонов, переход менее резок. Я заметил, что надо всегда моделировать двигающимися массами, как если бы это были предметы, не составленные из бесчисленного количества мелких частиц-листочков; но так как прозрачность их чрезвычайно велика, то тон рефлекса играет в листьях очень большую роль».

Итак, надо найти путем наблюдения:

1. Общий тон, который не являлся бы в полной мере ни рефлексом, ни тенью, но почти повсюду прозрачен.

2. Край более светлый и более темный, который должен отметить переход этого рефлекса к свету, который должен быть намечен уже в наброске.

3. Совершенно теневые листья, не имеющие ни света, ни рефлекса, и несущие их листья под ними, которые лучше наметить после.

4. Матовый свет, который надо сделать под самый конец.

Подобным образом надо размышлять всегда» (II, 344, 1854 г.).

Не есть ли это прямое следствие VI главы Леонардо?

«Рассудок художника должен непрерывно работать и делать столько умозаключений и суждений, сколько он встречает фигур и объектов, и выводить из замеченного общие правила».

* * *

От Джотто до Сезанна вся традиция сводится к двум способам введения серого, и можно сказать, что вся техника мастеров вращается вокруг этих способов.

От примитивов до Рубенса включительно, серое кладется с самого начала в подготовку на прозрачный теплый набросок (в виде зеленой земли у примитивов, в виде слоновой кости с белым у Рубенса).

И эти, в самом начале положенные серые, в большей или меньшей степени просвечивая и распространяясь по всей картине, дают одновременно с количественной пропорциональностью целостность полутона.

Единство полутона — вот что характерно для этого способа.

Это — необходимое условие всякой фрески, вытекающее из предопределенности ее живописной техники.

«Подготовки старых мастеров фламандской школы были всегда единообразны. Рубенс ничего не изменил в методе этих мастеров и в данном отношении постоянно к ним применялся» (III, 233 А, 1857 г.).

Изучая эскизы Рубенса в галерее Лихтенштейна в их различных стадиях, легко установить этот закон.

Большие «Битвы Генриха IV» во Флоренции еще более поучительны, так как они почти полностью остались в третичном состоянии наброска. После первого рисунка коричневым и последующей густой накладкой гризайлью начинает лишь выступать мелодия красных, которые зарождаются повсюду — на драпировке, на голове, на локтях, коленях, на руке и т. д.

В картине «Высадка Марии Медичи в Марсели» Рубенс утверждает этот закон с еще большей четкостью — весь верх остался в гризайлью: имеется

едва одна краска на платье победы, и достаточно большого красного балдахина корабля, чтобы погрузить весь задний план в полутон.

Но вот является Рембрандт, который вызывает большую революцию своим контрапунктом окрашенных серых, революцию, которая была начата болонцами с их живописью «алла прима» по красному фону.

Болонская техника «алла прима» родилась не из философской книжной теории, а часто из лени, чтобы сэкономить лишнюю физическую операцию¹.

Из этой болонской техники вышло все красноречие ремесла Рембрандта, Пуссена, испанской школы и всего современного французского искусства.

Эта традиция «алла прима» на красном фоне определила первую фазу операции примитивов — набросок перед «вердаччио» (зеленой землей), т. е. первый набросок прозрачным теплым тоном, предшествующий холоду зеленой земли, образующему серые тона подмалевка; это и вызвало соблазн непосредственных вариаций окрашенными серыми на красном фоне.

Таким образом, это не что иное, как следствие того же физического закона примитивов: теплый локальный тон под холодом серых тонов.

Но уже больше нет единого серого.

Наоборот, все красноречие, все разнообразие мелодии рождается из модуляции всех этих цветных серых тонов.

Этот закон расширяется, начиная с Рембрандта, и через Шардена и Коро наиболее заостренно завершается в Сезанне.

Венецианцы благодаря их привычке к темпере пользуются обеими техниками и мешают их в зависимости от их потребностей.

От Тициана остались подготовки картин, но разного порядка: одни просто приайлы, другие — проработанные большими мазками, почти несмешанными тонами, это он называл «готовить ложе живописи» (НН, 230 А, 1857).

Делакруа, как и венецианцы, пользуется обеими техниками, но его психологическая потребность в героически настроенной краске побуждает его искать бесконечного разнообразия локальных цветов.

«Картину надо набрасывать, как если бы задачей был мотив в пасмурную погоду, без солнца. Нет ни решительных светов, ни решительных теней, есть лишь окрашенная масса для каждого объекта. Предположим, что на этой сцене, которая разыгрывается под открытым небом в пасмурный день, предметы вдруг осветит солнечный луч, и вы получаете света и тени, как их понимают обычно; но по существу они лишь небольшие случайности. В этом, как бы это ни казалось неожиданным, и заключается вся правда живописи» (Д., II, 98 А, 1851 г.).

Вот наиболее глубокое объяснение «Резни в Хиосе», сделанной первоначально в приглушенной гамме и затем как бы вдруг освещенной солнцем под влиянием пейзажей Констэбля.

Привычка к темпере привела венецианцев к измененному типу совместного использования двух способов применения серого.

¹ Наивное и, несомненно, исторически неверное объяснение. Живопись «алла прима», т. е. живопись приема, стремящегося сразу достигнуть окончательного впечатления, выросла в длительном процессе практики, развивавшейся в сторону организации и углубления мощи непосредственного чувственного восприятия, за счет решений, оперировавших умозаключениями и расчетом, дававших результат лишь в самый последний момент работы. Процесс имел, несомненно, глубокие социальные предпосылки.

«Веронез многим обязан своей простоте, отсутствию деталей, что позволяет ему с самого начала устанавливать локальный тон. Темпера его обязала к этой простоте. Простота в драпировках замечательным образом влияет на остальное. Мощный контур, который он очерчивает при случае вокруг фигур, много способствует этой простоте» (Д., I, 320 А, 1847 г.).

«Я заметил в «Сусанне» Поля Веронеза, как у него просты свет и тень, даже в передних планах. Грудь «Сусанны» кажется сделанной одним тоном, а она в полном свете. Чтобы не казаться обесцвеченным при столь широком свете, надо, чтобы локальная окраска была очень повышенного тона» (Д., II, 38 А, 1850 г.).

Этого локального тона, о котором Делакруа говорил на каждом шагу, он искал в своих палитрах.

Тинторетто очень часто писал на полу, как мы еще пишем наши театральные декорации.

Когда после войны я вернулся в Венецию, Фортуни повел меня в закрытую залу, где заново проклеивались растянутые на полу холсты. Мы увидели тогда на одном из них следы ноги, отпечатавшиеся в свежей краске совсем так, как это случается в театральной мастерской, когда по неосторожности наступишь на свеженарисованный холст.

Мы стали на колени и могли бы целовать подлинные следы Тинторетто.

Это было бесспорным доказательством того, что некоторые из его картин были до конца написаны темперой, тогда как другие, лишь набросанные темперой, были закончены маслом, после соответствующей прокладки.

«Подумайте,—говорил Делакруа,—что за синтез заключен в этом простом письме Веронеза брату: «Пришли мне горшок золотистых тонов».

В самом деле, в этой одной строчке начертан весь закон предварительного замысла локальных тонов, чувство категорий и устойчивых элементов в различных решениях, т. е. все исходные пункты палитры Делакруа.

Следующий отрывок дает объяснение его палитре.

«Возвращаясь, я наблюдал в омнибусе эффект полутона, среднего между блестящим светом и теплым окрашенным тоном. На такой подготовке достаточно сделать прозрачную теплую лессировку, чтобы получить теневую рефлексовую часть, а на верхних тонах этого самого полутона светящиеся места отметить светлыми и холодными тонами» (Д., I, 238 А, 1847 г.).

Его любовь к темпере стимулировалась также его дружбой к Чичери—театральному декоратору, с которым он порою советовался и которым он очень восхищался.

«Во вторник вечером видел «Пуритан».

Прекрасный лунный свет, подобный тому, как делают декораторы в театре. Это—очень простые тона, я думаю, это синий, черный и умбра, но только, разумеется, наложенные один на другой плоскостями.

Темпера превосходна для этой простоты эффектов, поскольку цвета в ней не смешиваются так, как в живописи маслом. На просто написанном небе—несколько башен и зубчатыхстроек, выступающих одна перед другой единственно интенсивностью тонов.

Четко выявленные рефлексы, достаточно нескольких мазков белым» (I, 238, 1847 г.).

«Надо во всем следовать подготовке декораторов, в частности для отдельных фигур; моделировать плоскими тонами, очерчивать тенью, чтобы не прибавлять светов».

Поклонник темперы, занятый мыслью о том, чтобы соединить золотистые тона темперы со звонкостью масла, он непрерывно стремится к тому, чтобы приблизиться к методу венецианцев—закончить маслом картину, начатую темперой.

«Способ зафиксировать темперу, чтобы продолжать затем маслом свежий тон подмалевка: писать темперой с клеем, составленным из смеси: 6 частей воды на 1 часть клея, пройти затем хорошо размешанным и процеженным крахмалом, пройти легко широкой кистью.

Лак фирмы Зене превосходен для покрытия темперы.

Чтобы писать темперой по масляному холсту или ретушировать темперой масляную картину, надо примешать к темпере пива, которое надо переварить, чтобы сделать его более крепким» (Д., II, 183).

Он утверждал, что поправки в фигуре воина у Веронеза в Лувре в картине «Мадонна с младенцем» сделаны темперой по маслу. Венецианцы предпочитали употреблять вместо клея эмульсию из яйца и масла или лак. Именно о подобной эмульсии говорит Вазари в жизнеописании Бальдовинетти, рассказывая о том, как одна из его фресок погибла потому, что он захотел ретушировать ее слишком сильной темперой.

Фламандцы пользовались эмульсией из гумми-арабика и масла или лака. Эмульсия должна быть сделана в ступке, где сбивается яйцо или клей, куда капля по капле впускается масло, а затем—уксус, подобно тому как делают майонез.

Если эмульсия удачна, она должна образовывать похожую на сливки смесь, на которой не всплывает ни капли масла.

По желанию можно уменьшить количество уксуса или воды, если хотят писать густо, как это делал Тинторетто в своем великолепном «Рае» в Лувре, одном из лучших примеров густой темперы.

Вот несколько рецептов, употребляемых декораторами.

Венецианские темперы:

1. Целое яйцо—полскорлупы масла, полскорлупы уксуса.
2. Яичный желток, 20 куб. см гумми-арабика, 15 куб. см копалового лака, 5 куб. см копейского бальзама, 60 куб. см уксуса.
3. Яичный желток, гумми-арабика 20 куб. см, мастикового лака 15 куб. см, копейского бальзама 5 куб. см, уксуса 60 куб. см.

Фламандские темперы¹:

1. Гумми-арабика 30 см, копейского бальзама 5 см, копалового лака 20 см, амбрового лака 5 см, 6 см кристаллического сахара.
2. Гумми-арабика 30 см, копалового лака 24 см, мастики 6 см, кристаллического сахара 18 см, воска 6 см или две чайных ложки.
3. Гумми-арабика 30 см, копейского бальзама 6 см, мастики 20 см, кристаллического сахара 18 см, воды 60 см.

Кристаллический сахар употребляется в следующей пропорции: 70 г кристаллического сахара, растворенного в 50 см теплой воды.

Клей употребляется в растворе 100 г клея на 100 см теплой воды.

Воск употребляется в следующей пропорции: чистый воск, растворенный в терпентине в равных частях, разогретый в сосуде, помещенном в кипящей воде. Растворитель повсюду—вода. Процедить клей прежде, чем переписывать маслом и покрывать лаком.

¹ Рецепты даны в кубич. сантиметрах.

«Кажется, что можно обойтись без цветного эскиза, если писать сюжет темперой, переноса рисунок по клеткам» (Д., II, 401А, 1854 г.).

Так велась живопись «Сарданапала». Целиком набросав его всего темперой, Делакруа закончил его маслом, все время стараясь сохранить золотистые локальные цвета, полученные темперой.

То же самое было с «Алжирскими женщинами», которые были переписаны маслом по темпере, покрытой лаком Зене, после соответствующего приготозления.

Теофиль Сильвестр в переизданном издательством Grès двухтомнике «Les artistes français» (т. II, стр. 169) более подробно упоминает о применении Делакруа копалового лака. В первых картинах, «которые я сделал, я примешивал копал к краскам», — рассказывал Делакруа Андрие. «Бой гяура и паши» и «Мароккские всадники» (1832 г.) из галлерей Брюйя сохранились в особенности хорошо.

Копал давал Делакруа одновременно то преимущество, что он ускорял его работу, отбечая его влечению, и заставлял краски скоро высыхать. Далее, он закреплял все удары его мазка и, наконец, отвердевая, сохранял его картину и как бы кристаллизовал живопись. Копал, действительно, становится чем-то вроде скалистого кристалла, не поддающегося реставраторам и ретушерам. «Надо все покрывать копаловым лаком», — говорил Делакруа, который позже жалел об этом средстве, которое он сам бросил, забыв правильную дозу.

Эта постоянная практическая работа на темпере приучила его к горшкам с заготовленными тонами, которыми обычно пользуются декораторы. Привычка пользоваться предварительно заготовленными горшками так прочно укоренилась в Венеции в эпоху возрождения, что горшок стал естественною принадлежностью художника.

В Сан Рокко, в большой зале кариатид есть гротески, изображающие членов братства. Каждая фигура имеет атрибуты своего ремесла, у архитектора — отвесы и линейки, у музыканта — виола и ноты, но Тинторетто не дал того атрибута, который, на наш взгляд, казался бы необходимым, — палитры. Вокруг него лишь карандаши, кисти и горшки.

По установившемуся у старых мастеров обыкновению предмет делили на тень, полутон, свет и рефлекс, причем тона для них придумывались и заготавливались предварительно.

Ченнини в трактате от 1337 г. во всей подробности излагает это обыкновение в своей теории, но тогда было лишь три части предмета. Венецианцы прибавили четвертую часть и четвертый горшок — рефлекс, что в ту эпоху вызвало целую революцию и много дискуссий, как это доказывает глава Леонардо о рефлексе (см. стр. 8).

Эта джоттовская традиция, расширенная венецианским добавлением, вошла в привычный обиход всего возрождения. Пуссен придерживался ее так же, как и Рубенс. Весь XVIII век пользовались ею, и след ее так силен, что сохраняется еще до 1860 г., когда в Академии художеств (Ecole des Beaux-Arts) каждый ученик в понедельник должен был заготовить на неделю для своей фигуры четыре тона тени, рефлекса, полутона и света.

Делакруа воспринял эту традицию из ателье Герена и лишь позднее обновил ее своей теорией красочного контраста.

Сейчас только театральные декораторы и вывесочные живописцы учатся по этим принципам. Манья палитры, как единственного руководства перед моделью, уничтожила эту традицию.

* * *

Таким образом, Делакруа воспринял две привычки:

- а) от мастерской Герена привычку к заранее заготовленным тонам;
- б) от декораторов привычку к пользованию предварительно заготовленными горшками.

Но он озарил их двумя открытиями.

Первым было открытие цветного контраста.

Вторым было указание на принцип палитры Ван Дейка, который ему передала баронесса Мейендорф, принцип, состоявший из девяти чистых тонов, обычных у Ван Дейка, и их разбелов, заранее размещенных на палитре.

Он пользовался принципом этой палитры в росписи библиотеки Люксембурга и палаты депутатов.

До того он приготавливал свои тона для каждого предмета в отдельности. После этого под влиянием вандейковского принципа он искал общего синтеза, который бы давал ему отправное мерило для построения всех гармоний его картин.

«Большое преимущество составления все тех же тонов заключается в легкости поправок и продолжения начатого».

* * *

Предоставим слово Пьеру Андриэ, который в своей «Галлерее Брюйя» описывает основные палитры Делакруа.

Лишь с росписей Галлерей Аполлона начинаются его синтетические палитры. Андриэ был учеником Делакруа с 1845 по 1862 г. Сведения, которые он сообщает о палитрах Делакруа, строго точны, так как за весь этот период он каждое утро приготавливал палитру мастера.

Делакруа открыл мастерскую, чтобы найти себе помощников. Когда он находил молодого человека, который мог ему служить, он обращался с ним, как с рабом. Перед тем, как начать Галлерею Аполлона, он заставил Андриэ ночами копировать и калькировать его рисунки, чтобы привить ему свою манеру.

Он был разборчив в применении рода кистей в определенной фазе картины. Короткие и жесткие кисти для наброска, кисти с более длинным волосом для того, чтобы закончить набросок, хорьковые и маленькие серые для окончания тессировки.

Для каждой фазы поправок он требовал особого связующего вещества. Чистый холст или набросок темперой он протирает маслом, которое перед живописью слегка стирал.

Для поправок мягкими хорьковыми кистями он пользовался смесью равных частей масла, терпентина и воды, которую сильно взбалтывал до эмульсии и затем слегка стирал перед тем, как писать.

Для поправок по сухому он не признавал ничего, кроме картофеля или чеснока. Он требовал определенной манеры держать кисть и обучал этому, как скрипач обучает ученика умению держать смычок.

«Надо сразу же начать с большой ясностью, смелостью и точностью с тем, чтобы сила удара давалась всем запястьем, которое одно и должно опре-

делая движение кисти, а не пальцами, как это делается при росчерках пером. Рука служит лишь для того, чтобы держать тот предмет, которым пишут или рисуют. Она остается жестко неподвижной и следует движениям запястья при всех наклонах, к которым запястье вынуждено изгибаться, чтобы следовать за контурами»¹.

Но деспотичнее всего он был в отношении своей палитры. Он не принимал мертвенного и непостоянного смешения красок, предлагаемого торговлей.

Каждый смешанный тон приготавливался им особым образом.

В виде общего правила шпатель должен был поворачивать смесь не больше двух раз, чтобы оставлять в ней игру тех двух или трех красок, из которых она состояла. Труднее всего было составить непогашенную смесь из «прусской синей, уморы натуральной и белого». Он требовал, чтобы каждый из двух красителей был предварительно разбит белым; затем предустановленные два поворота шпателя и по капле каждой из трех красок, если смесь слишком погасла. Он считал, впрочем, эту операцию чисто механической, так как поручал ее каждое утро ученику, а в конце своей жизни он приучил Женни готовить ему палитру.

Тем временем он делал каждый день то, что он называл своей «утренней молитвой» — рисовал со слепков маленьких античных бронз, часть которых сохранилась. В десять минут он настраивал свою гамму до уровня дневной работы.

И Андрие, тогда еще молодой, принимал порою скептический вид, находя преувеличением рабское подчинение рабочим принадлежностям. Мастер приходил тогда в ярость и говорил ему: «Если бы у меня было умения на миллион, я бы еще купил на пятак»².

«Я больше, чем кто бы то ни было, презираю презренную ловкость кисти, но что составляет истинного художника, так это окрыленное качество, которое он извлекает из своего инструмента и которое составляет красноречие живописи, подобно тому, как скрипач выражает смычком свою душу».

«Помни, мой маленький клерк (так называл он Андрие), что в тот день, когда художники потеряют знания и любовь к своим рабочим принадлежностям, начнутся бесплодные теории. Разучившись писать свои мысли формами и красками, они начнут писать словами и окажутся во власти литераторов». «Я не говорю о подлинных поэтах, каким был наш милый маленький Шопен, но о тех «грамотеях», которые хотят объяснять стихи Виргилия».

«Именно это я и говорил вчера Бодлеру, который зашел прочесть мне то, что он называет своими поэмами в прозе. И после того, как он прочел мне свои «Благодеяния луны», я сказал ему, что это лучшая параллель для фона в картине Ватто «Отправление на остров Цитеру», и он таким образом лучше,

¹ *Souvenirs de Louis Planet, publiés par André Joubin. «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», II, 1928.*

² Это слово приписывается также Энгру и по форме как будто действительно скорее принадлежит ему.

Оба мастера не переносили один другого, тем не менее уважали друг друга и постоянно были настороже в отношении обоюдных высказываний об искусстве. Однажды Андрие, думая подшутить над своим мастером, принес ему сверток репродукций с рисунков Энгра, сделанных зарождавшимся тогда фотографическим способом. «Одолжите мне их до завтра». И на следующий день Делакруа вернул их, проведя всю ночь за их копированием.

чем каким-либо другим литературным объяснением, дал мне почувствовать ее загадочную воздушную прелесть».

Делакруа до последнего момента извлекал постоянную радость из своей палитры.

Когда он был болен, он заставлял приносить ее в кровать и весь день комбинировал новые смеси.

В последнем письме мастера к Андриэ Женни приписала:

«Я очень беспокоюсь, мастеру очень плохо». Андриэ поспешил приехать, чтобы увидеть в последний раз своего учителя: но он не пошел к доктору за справкой о здоровье, он пошел в мастерскую и открыл столик, где были палитры: краски были сухими. Он заплакал, поняв, что все кончено.

Нижеследующие сообщения принадлежат Пьеру Андриэ—ученику и подмастерью Делакруа. Они были опубликованы в недоступном сейчас труде Альфреда Брюйя и Теофиля Сильвестра «Галерея Брюйя»¹, единственные полные библиотечные экземпляры которого сохраняются в кабинете гравюр.

Подлинность и точность сообщаемых Андриэ сведений несомненна, хотя и не совсем безупречна: в нескольких описаниях палитр есть сочетания, которых нет в описываемой палитре (см. № 18 последней палитры, смесь в палитре VII и т. д.).

Составные краски порою даны в описаниях два раза. Очевидно, эти смеси отличались соотношением количества составных красителей. Цветные произведения французского издания Пюо неудовлетворительны (прим. переводчика).

¹ «Галерея Брюйя», составленная Альфредом Брюйя при участии современных писателей и художников. Париж. А. Кантэн. 1876.

² Палитра Делакруа

I. ПАЛИТРА ДЕЛАКРУА У ГЕРЕНА

(1815—1822 гг.)

В школе Герена Делакруа очень скоро убедился, что «палитра школы» (академической) его не удовлетворяет; в «Данте и Виргилии» — первой картине, где он нашел себя, он был поставлен в затруднение задачей передать с полной правдивостью «капли воды, стекающие с обнаженных и опрокинутых фигур». Эти капли воды заставили его искать: воспоминание о сиренах Рубенса в его «Высадке Марии Медичи в Марсели» помогло ему найти живой эффект капель воды.

Это дало ему исходный пункт. С этого времени он точнейшим образом воспроизводит цвета призм, избегая по возможности белого и черного и заменяя их молочной и желтоватой окисью свинца (massicot). Употребление этой окиси в «Барке Данта» довольно заметно, в особенности в теле опрокинутого человека с вытянутыми руками. Делакруа, хотя и полон почтения к естественному, все же очень боялся в своей картине имитации живой модели.

«Живая модель», — говорил он, — нас вульгаризирует и усыпляет». Видно, что он больше копировал краску, чем форму, все время боясь сразу упустить и естественную правду и свою нарочитую установку: «Сюис» (обычно швейцар, в данном случае уборщик мастерской, занимающий и распоряжающийся моделями), — говорил он, — позировал один для всех фигур картины, кроме Харона. Харона я сделал по античному торсу».

II. ПАЛИТРА «ХИОССКОЙ РЕЗНИ»

(1824 г.)

«Всякая работа, за которую я принимался, — говорил Делакруа, — меня в тот или иной момент приводила в отчаяние».

Мастер был таким живым, впечатлительным, мнительным и полным предрассудков. «Подумаешь только, — говорил он, — что «Хиосская резня» вместо того, что она есть, едва-едва не осталась серой и тусклой картиной».

Очень пораженный в салоне 1824 г. пейзажами Констэбля Делакруа под этим впечатлением принялся переписывать сверху донизу «Хиосскую резню» за 15 дней до выставки. Граф де Форбен разрешил ему провести эту переработку в Античном зале Лувра. «О, — говорил он, — я так поработал эти 15 дней, вводя самые яркие краски и вспоминая мой отправной пункт, т. е. капли воды в «Данте и Виргилии», которые стоили мне столько поисков».

Я не был богат и употреблял лишь краски дешевого качества; с грустью заметил я впоследствии, что многие из них, например, лаки, исчезли. Синие позеленели. Лишь марсы и индийская желтая сохранились хорошо. После этого опыта предупрежденный на будущее время мастер стал строго испытывать свои краски на солнце, и так как весьма немногие из них сохраняли сзой первоначальный цвет, он пришел к заключению, что нужно употреблять все краски первоклассного качества и комбинировать их так, чтобы их изме-

нение в тех случаях, когда оно неизбежно, было бы общим, а не частичным. У Ле-Сюера неизменившиеся синие расстроили гармонию всей картины.

Делакруа, любивший варьировать тона до бесконечности, говорил: «Даже нововыкрашенная дверь не должна давать чувствовать ту плоскую монотонность, которую ей придал маляр стройки, поскольку воздушная среда вызывает мерцание света бесконечного разнообразия».

«Констэбль был прав, когда утверждал, что превосходство его дугз происходит от того, что его зеленое само составлено из большого количества разных зеленых. То, что Констэбль говорил о дугах, применимо ко всему».

II. ПАЛИТРА «СМЕРТИ САРДАНАПАЛА»

(1827 г.).

Работая над «Сарданапалом», Делакруа больше всего сдвинулся в сторону овладения блеском и разнообразием цвета. Всегда, а с этих пор в особенности, он любил декоративных мастеров: его очаровывало преимущество пользоваться всеми красками.

Поэтому он испробовал все способы соединения живописи темперой с живописью маслом. Даже к концу жизни он еще жалел о том, что не осуществил этого (на его взгляд, непогрешимого) средства придать живописи маслом тона темперы и пастели.

Это было почти невозможной попыткой, так как живопись маслом вызывает сильное порывление золотистой подготовки темперой. Комбинация тонов в «Смерти Сарданапала» была одной из самых серьезных цветовых комбинаций Делакруа. Набросав картину темперой, мастер сделал ряд этюдов отдельных частей пастелью с натуры.

Пастель по золотистости и свежести тона — та же темпера, и своими пастельными этюдами мастер в ходе работы был, таким образом, отчасти застрахован от тех вредных изменений, которые могла вызвать живопись маслом в темперной подготовке.

Как я говорил, он очень интересовался театральными декораторами, в частности Чичери, и разнообразие тонов пастели приучало его к такому же разнообразию тонов в масле. Эти приемы Делакруа полностью обнаружил не на большой подлинной картине, выставленной в салоне 1827 г., а на маленьком варианте, сделанном значительно позднее.

Этот маленький вариант так же, как и серию этюдов маслом в размере первоначальной картины «Сарданапал», Делакруа сделал для себя, уступив картину в 1847 г. Вильсону. Эта картина — его балованное и несчастное дитя — стоило ему стольких трудностей и мучений и принесло столько обид и так мало денег, что Делакруа не мог расстаться с нею, не сохранив себе отдельных, наиболее трудных элементов. Он думал, что написал вещь в условиях наилучшей сохранности, но воздействие масляных красок на темперную подготовку и сырость того места, куда поместил ее Вильсон в своем замке де-ла-Бриз, серьезно ее разрушили.

Эффект подмалевка, состояние лессировки и переписанных мест привели картину в жалкое состояние: замечательно, что шельская зеленая, примененная в трех драпировках протиркой по синей прусской и белой, осталась почти нетронутой, кроме легкого почернения. Мне выпало на долю трудная и неудобная задача ее реставрации.

Мастер часто посещал меня за работой для поправок и советов.

IV. ДВЕ ПАЛИТЫ ДЛЯ РАЗНЫХ КАРТИН

(от 1829 г. до 1835 г.).

Резкий неуспех «Сарданапала» в 1829 г., сопровождавшийся для мастера 12 годами цензурных репрессий, не помешал, однако, ему сделать одну за другой, кроме прекрасных африканских картин, «Битву при Нанси», «Кораблекрушение Дон-Жуана», «Шильонского узника», «Смерть льежского епископа», «Гамлета и могильщиков». Образчики палитр, сделанные и помеченные Делакруа датами от 1829 г. до 1835 г., — единственные указания о его комбинациях красок за этот период.

V. ПАЛИТРА ДЛЯ РОСПИСИ БИБЛИОТЕКИ КОРОЛЕВСКОГО ЗАЛА В БУРБОНСКОМ ДВОРЦЕ (палата депутатов)

Делакруа прибавлял свежий воск к своим масляным краскам, чтобы получить таким образом матовый общий тон, приближающийся к эффекту температуры, а также и как предохраняющее средство от сырости, свойственной постройкам.

Забегая вперед, заметим, что эту примесь воска к краскам можно найти во всех декоративных работах мастера. Этот прием к концу его карьеры привел его к составлению палитры с целевым назначением того, что он называл «локальным моментом живописцев-декораторов».

Найти этот локальный тон было его большой заботой. Отсюда — его многочисленные отметки полутонов, которым нехватало только света и тени. Отсюда — также общий коричневый тон, которым выделяются все фигуры, и этот контур в два сантиметра шириною, чтобы связать части.

Живопись королевского зала, столь отличная от всего того, что Делакруа сделал раньше, живо обнаруживает его близость к гению Поля Веронеза. Мастер много раз говорил мне: «Наш друг Веронез не был бы очень недовольным вот этим куском и, быть может, вот тем».

До «Меден» (1838 г.) влияние примеси воска к маслу не чувствовалось ни в одной из картин Делакруа, но в «Битве при Тайбуре» (1837 г.), «Правосудии Траяна» (1840 г.) и в особенности во «Въезде крестоносцев в Константинополь» (1841 г.) гармония его палитр становится все более соломенно-золотистой и свежей. Вместо вязкого лака, в котором влияние терпентина было слишком заметно, повсюду виден красивый локальный тон и магический эффект пленера.

Лаки Робера дали ему тона для тела, которые он до того передавал красно-бурым. В отношении архитектуры в «Крестоносцах» ему помог Буланже, ученик Чичери, и он с тех пор стал применять к фигурам некоторые средства, которыми этот декоратор пользовался для орнаментов и аксессуаров.

VI. ПАЛИТРА ДЛЯ РОСПИСИ БИБЛИОТЕКИ В ЛЮКСЕМБУРГЕ

Так называемая «палитра Ван Дейка»
(1845—1847 гг.).

Для декоративных работ этой библиотеки Делакруа пользовался так называемой «палитрой Ван Дейка», рецепт которой ему дала баронесса Мейендорф и которая состояла в соединении белого с нижеследующими девятью красками, употреблявшимися фламандским мастером:

ОСНОВНЫЕ КРАСКИ

- 1 Белая.
- 2 Неаполитанская желтая.
- 3 Желтая охра.
- 4 Вермилion.
- 5 Ультрамарин.
- 6 Зеленая тициановская (или изумрудная).
- 7 Натуральная terra di Siena.
- 8 Черная льежская.
- 9 Красный лак.
- 10 Коричневый Ван Дейк.

СОСТАВНЫЕ КРАСКИ

- A Неаполитанская желтая и белая.
- B Черная и белая.
- C Охра желтая и белая.
- D Вермилion и белая.
- E Натуральная Siena и белая.
- F Коричневая Ван Дейка и белая.
- G Красный лак и белая.
- H Изумрудная зеленая и белая.
- I Ультрамарин и белая.

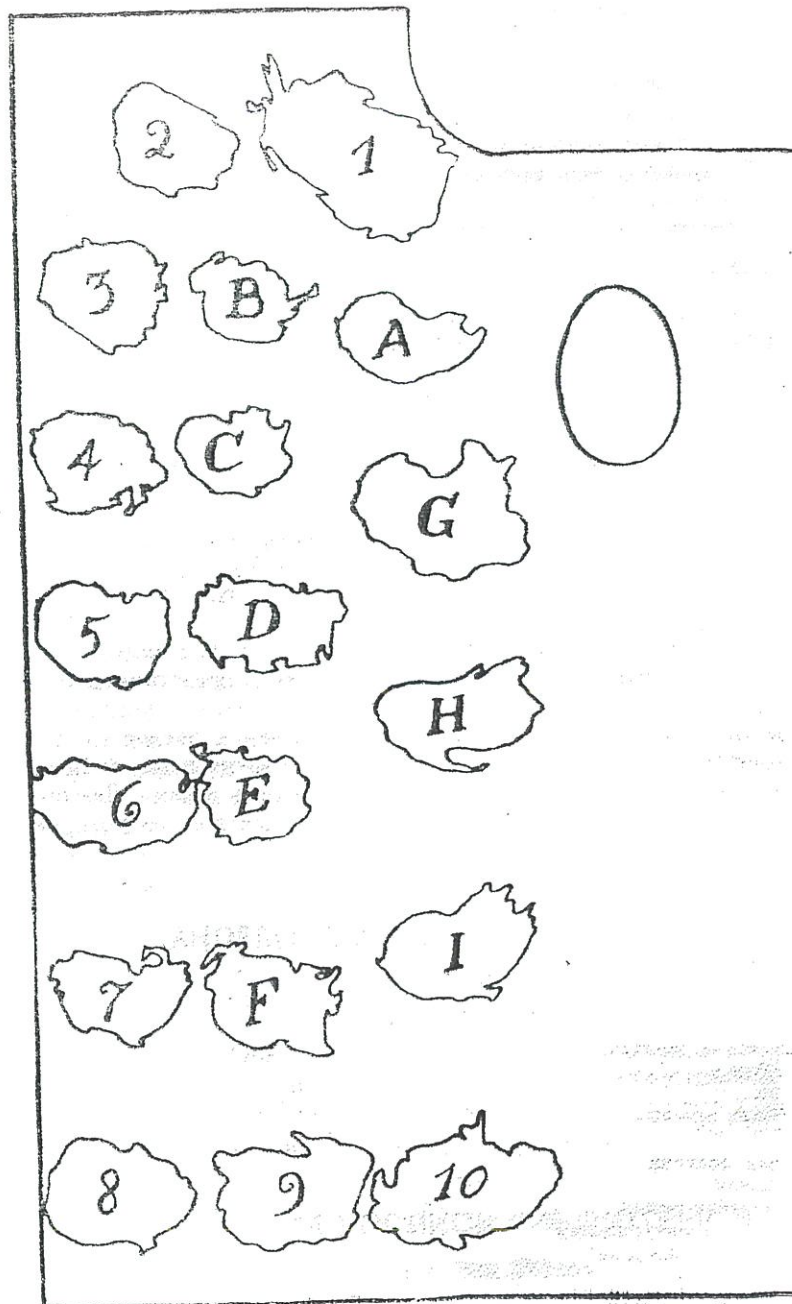
Мои первые сношения с Делакруа относятся к 1845 г. С самого моего приезда в Париж я был страстно увлечен его живописью. Я представился ему в его квартире, № 58, ул. Нотр Дам де-Лоретт, где он только что устроился. Я уже имел честь в первый раз видеть его в его прежнем ателье ул. де-Марэ-Сен-Жермен. Через два дня он дал мне работу над двумя панно библиотеки депутатов «Адам и Ева» и «Демосфен, говорящий речь водам». Для правок моей работы он пользовался моей собственной палитрой, на которой краски были положены по системе Ван Дейка.

VII. ПАЛИТРА ДЛЯ РОСПИСИ ПЛАФОНА АПОЛЛОНА

(1849—1851 гг.).

- 1 Белая.
- 2 Неаполитанская желтая.
- 3 Желтая охра.
- 4 Вермилion.
- 5 Венецианская красная.
- 6 Кобальт.
- 7 Изумрудная зеленая.
- 8 Зеленая земля.
- 9 Жженая зеленая земля.
- 10 Terra di Siena натуральная.
- 11 Terra di Siena жженая.
- 12 Кассельская земля.
- 13 Черная слоновая кость.

¹ Эти тона в порядке нумерации располагались на палитре вдоль верхнего и бокового ее края, считая от отверстия для пальца. Смещения с белым располагались ниже.



Палитра для росписи библиотеки Люксембурга, так называемая

- 14 Прусская синяя.
- 15 Мумия.
- 16 Кадмий.
- 17 Индийская желтая.
- 18 Желтый хром светлый.
- 19 Желтый лак резедовый.
- 20 Красный лак.
- 21 Флорентийская коричневая.
- 22 Жженый лак.
- 23 Желтый лак.
- 24 Умбра натуральная.
- 25 Ультрамарин.
- 26 Жженая умбра.
- 27 Желтый аттионный.
- 28 Желтый марс.

СОСТАВНЫЕ КРАСКИ

- A Неаполитанская желтая и белая.
- B Охра желтая и белая.
- C Красно-коричневая и белая.
- D Кобальт, красный лак, вермильон.
- E Кассельская земля и белая.
- F Кадмий, вермильон и белая.
- G Прусская синяя и белая.
- H Изумрудная зеленая, зеленая земля и белая. Лак вермильон и белая.
- I Лак красный, вермильон и белая.
- J Вермильон, желтый лак, кадмий.
- K Прусская синяя, красный лак и белая.
- L Кобальт и зеленая земля.
- M Желтая охра, зеленая земля и вермильон.
- N Умбра натуральная, прусская синяя и белая.
- O Терра ди сиена натуральная, терра ди сиена.
- P Жженая и красно-коричневая.
- Q Вермильон, кобальт и белая.
- R Зеленая изумрудная, зеленая земля и белая.
- S Лак, вермильон, кобальт, прусская синяя.
- T Светлый кадмий, вермильон и белая.
- U Лак, кобальт, вермильон и белая.
- V Изумрудная, зеленая и белая.
- W Кассельская земля и белая.
- X Черная персиковая и белая.
- Y Умбра натуральная и белая.

Делакруа в Лувре положил много усилий, чтобы соперничать в своем плафоне «Аполлон» с прекрасной скульптурой, изготовленной там по рисункам Лебрена. После шести месяцев работы над эскизом мастер сказал мне: «Я готов, вот, что надо воспроизвести в увеличенном виде». Для того, чтобы я проникся его мыслью, он заставил меня сперва копировать и калькировать все рисунки, которые он сделал, затем изучить средства для того, чтобы реализовать в больших размерах эквивалент (по форме и цвету) его собственного эскиза. Мастер почти предоставил мне одному начать набросок, одобрил меня и поправив рисунок; но искушение писать брало верх, и он начинал писать тремя тонами—белым, умброй и мумией, которых ему было достаточно для моделировки, но почти тотчас же мастер останавливался и говорил мне: «Надо быть терпеливым; я дам вам сделать то, что Тициан называл ложем для краски».

Лишь только набросок плафона был сделан, мастер пригнулся с величайшим старанием комбинировать свою палитру, обсуждая исчерпывающим обра-

зом свойство каждого малейшего тона со стороны того впечатления, которому он отвечал, и эффектов, которые он хотел из него извлечь, согласно своему настроению и желанию.

Одни тона он считал в особенности годными для прозрачных лессировок, другие—для лессировок непрозрачных. Он не нашел, например, ничего лучшего для того, чтобы передать трупный эффект повешенных на горе людей, чем натуральная зеленая земля и жженая зеленая земля. Эти фигуры до того, как были одеты драпировками, были эффектны, как Микель Анджело. Но из преувеличенного интереса к целому ими пришлось пожертвовать.

Для женщины в воде, очень красивого вида, мы употребили кассельскую землю и белую для тени, желтую охру и белую—для света.

Тщетно перепробовав все для задрапированной Минервы, мы моделировали ее прусской синей с белым, с хромом в свету, пролессировав все лаком и кобальтом, и т. д.

Каждая часть плафона, если бы не было злоупотреблением останавливаться на практических средствах искусства, нашла бы здесь свою аналитическую палитру и свою подробную историю. Удовлетворимся в общем воспоминанием нескольких частности.

Ничто не казалось для Делакруа достаточно интенсивным и сверкающим. Его гармония—это чудесное сочетание всех тонов, направленных на возможно более светлое приближение к тонам радуги.

Это цвет природы, соединенный с магией искусства. Мастер, особенно раздраженный тогда тем, что его кандидатура в Академию художеств не была принята, и возбужденный красивым и удачным решением потолка, говорил: «Ничего, побольше мужества, мы раздавим этих змей».

VIII. ПАЛИТРА ДЛЯ РОСПИСИ ЗАЛА МИРА В ОТЕЛЬ де ВИЛЬ (городском самоуправлении) (1853 г.)

Плафон «Аполлона» написан маслом без примеси воска и лака.

Для плафона «Зала мира» воск (ярый воск) был снова включен. Эта сюита «Трудов Геракла, победителя и умиротворителя» (сюиты для плафонных и наддверных панно), толкала на условность. «Поскольку она вся аллегорического характера,—говорил мастер,—следовало бы написать все это в духе Веронеза коричневыми фигурами на светлом фоне».

Мы видели, как Делакруа в 1836—1837 гг. был захвачен Веронезом во время росписи королевского зала.

Это увлечение Веронезом снова охватило его в «Зале мира» в 1853 г., через 16 лет.

Недаром здесь палитра Делакруа для тела была сильно повышена. Он был охвачен страстью к мощности. Расписывая этот зал, рассчитанный на яркое освещение или ясную погоду, он в первый раз ошибся в расчете. Он был вынужден поправить эту ошибку, переписать значительную часть своей работы и изменить фон 8 больших фигур ростом в 8 футов каждая, занимавших угольники потолка.

Делакруа был так удручен этим недочетом, что он уехал в Шампрозэй, предоставив мне хлопоты перекрывать тканью его работу на время назначенного праздника, не желая подвергать свое произведение критике в таком виде. Работа была вновь начата после упомянутого праздника, и мастер, перестроив на месте свою палитру, исправил эффект. Мы даем нижеследующие перечисления палитры начального периода работы.

Декоративные росписи Отель де-Виль сгорели во время Коммуны, и я мог восстановить лишь первоначальную палитру.

ОСНОВНЫЕ КРАСКИ

- 1 Белая.
- 2 Неаполитанская желтая.
- 3 Цинковая желтая или спронций.
- 4 Желтая охра.
- 5 Охра рю.
- 6 Вермилльон.
- 7 Венецианская красная.
- 8 Кобальт.
- 9 Изумрудная зелень.
- 10 Жженный лак.
- 11 Терра ди сиена натуральная.
- 12 Терра ди сиена жженная.
- 13 Кассельская земля.
- 14 Черная персиковая.
- 15 Умбра натуральная.
- 16 Прусская синяя.
- 17 Мумия.
- 18 Коричневая флорентийская.
- 19 Красный римский лак.
- 20 Желтый резедовый лак.
- 21 Индийская желтая.

СМЕШАННЫЕ КРАСКИ

- A Кассельская земля и белая.
- B Умбра натуральная и белая.
- C Кобальт, красный лак и белая.
- D Кадмий и белая.
- E Неаполитанская желтая и белая.
- F Вермилльон и белая.
- G Прусская синяя, умбра натуральная и белая.
- H Красный лак и белая.
- I Цинковая желтая и изумрудная зелень.
- J Желтая охра и белая.
- K Охра рю и вермилльон.
- L Кадмий, вермилльон и желтый резедовый лак.
- M Венецианская красная и белая.
- N Флорентийская коричневая и белая.
- O Прусская синяя, красный лак и белая.
- P Черная персиковая и белая.
- Q Натуральная терра ди сиена и жженная терра ди сиена.
- R Вермилльон и красный лак.
- S Натуральная терра ди сиена и изумрудная зелень.
- T Умбра натуральная, прусская синяя и белая.
- U Кассельская земля и белая.
- V Мумия и белая.
- W Кобальт и белая.
- X Прусская синяя и белая.

IX. ПАЛИТРА ДЛЯ РОСПИСИ КАПЕЛЛЫ СВ. АНГЕЛОВ В СЕН-СЮЛЬПИС

(1855—1851 гг.)

Опасаясь для «Капеллы св. ангелов» слишком темного эффекта в целом, как это случилось в «Зале мира», Делакруа на этот раз принял чрезвычайные меры предосторожности: очень старательно он комбинировал палитру, кото-

рая осталась от начала до конца одной и той же, как она и дана ниже (палитра, которую я воспроизвел в книге Моро-Нелатона «Делакруа, рассказанный им самим» — легкий вариант для пейзажа «Иакова»).

Эта палитра для «Гелиодора, изгнанного из храма» и для «Борьбы Иакова с ангелом» — последняя палитра Делакруа: она служила ему до смерти. Ее можно узнать в больших эскизах «4 времен года», оставшихся в виде наброска и в «Захвате татарского лагеря Бочарисом».

При составлении этой последней палитры Делакруа поставил себе целью — извлечь из смеси соседних красок нейтральные тона, по которым более яркие краски образовывали бы гармонию. Он приводил в контраст свет и тень, полутона и рефлекс. Пример: тень фиолетовая, свет желтый; локальный цвет красный, полутона серо-синий, ориентируясь на локальный тон, помещенный между полутоном и светом; ошибка в локальном тоне расстроила бы все остальное. Так поступал Поль Веронез, давая предмету лишь минимально необходимую часть их реального света.

Свет, полутона, тень и рефлекс изменяют почти все вещи. Надо быть очень тонким.

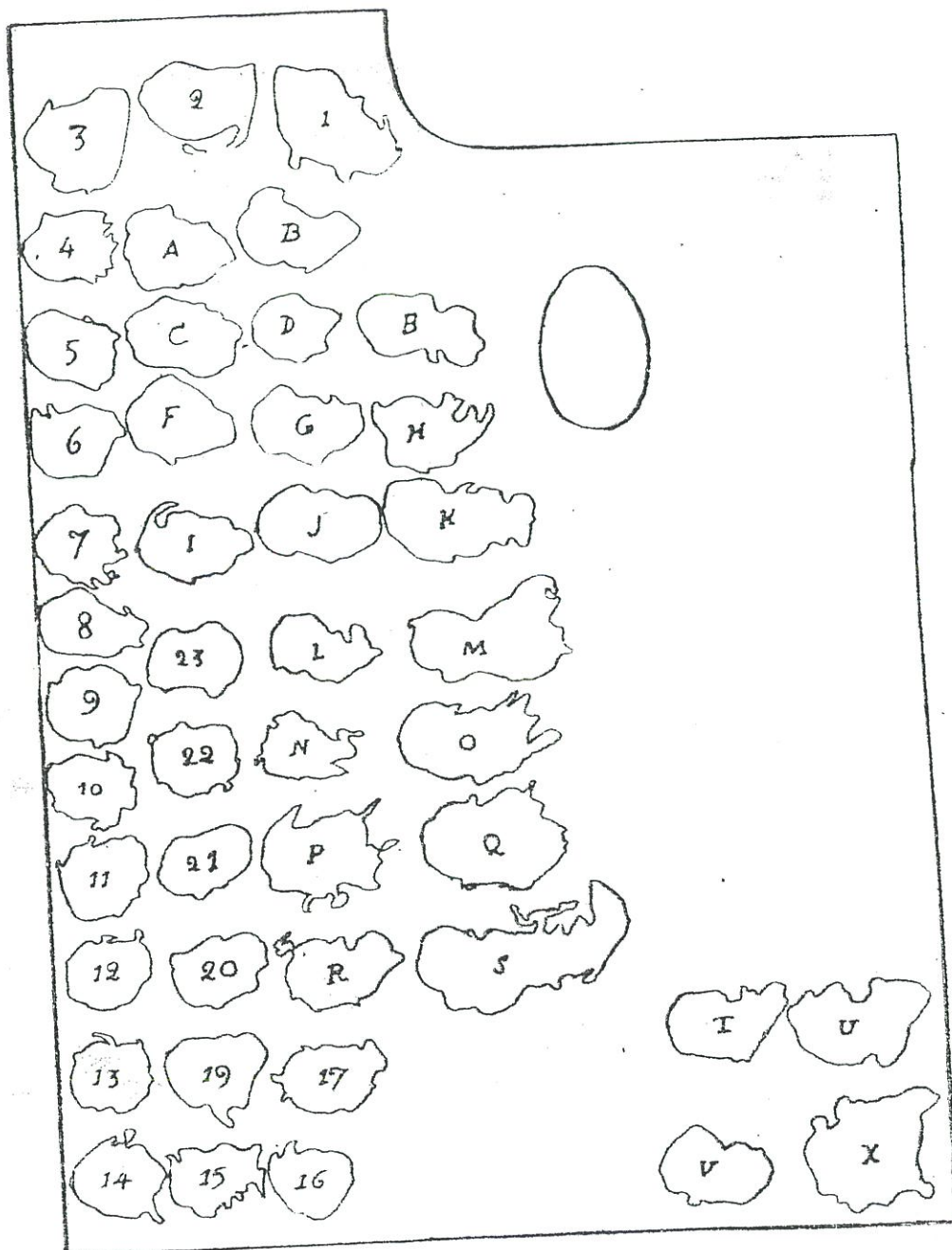
«А, — говорил мастер, — этого стоило искать!»

ОСНОВНЫЕ КРАСКИ

- 1 Белая.
- 2 Неаполитанская желтая.
- 3 Желтая охра.
- 4 Охра рю.
- 5 Вермилion.
- 6 Красно-коричневая.
- 7 Кобальт.
- 8 Коричневая флорентийская.
- 9 Изумрудная зелень.
10. Натуральная terra di Siena
- 11 Жженая terra di Siena.
- 12 Кассельская земля.
- 13 Черная слоновая кость.
- 14 Натуральная умбра.
- 15 Синяя прусская.
- 16 Умбра жженая.
- 17 Мумия.
- 18 Темнокоричневый лак.
- 19 Лак гаранс пурпуровый.
- 20 Желтый лак резедовый.
- 21 Кадмий.
- 22 Зеленая земля.
- 23 Желтая цинковая или стронций

СМЕШАННЫЕ КРАСКИ

- A Лак гаранс и белая.
- B Кадмий и белая.
- C Синяя прусская и белая.
- D Желтая, резедовый лак и белая.
- E Неаполитанская желтая и белая.
- F Вермилion и белая.
- G Желтая охра и белая.
- H Флорентийская коричневая и белая.
- I Мумия и белая.
- J Красно-коричневая и белая.
- K Изумрудная зелень и белая.
- L Вермилion, кадмий и белая.



Палитра последних лет. Росписи в Сен-Сюльпис

- M Вермильон, кадмий и желтый резедовый лак.
- N Кобальт, вермильон и белая.
- O Лак гаранс, синяя прусская и белая.
- P Терра ди сиена натуральная, терра ди сиена жженая и красно-коричневая.
- Q Лак гаранс и вермильон.
- R Терра ди сиена натуральная, терра ди сиена жженая и красно-коричневая.
- S Прусская синяя, умбра натуральная и белая.
- T Кассельская земля и белая.
- U Слоновая кость и белая.
- V Умбра натуральная и белая.
- W Умбра желтая и белая.