

СЕКРЕТЫ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ



СЕКРЕТЫ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

1

ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТАНКОВИЗМА

2

ПУТИ РАЗВИТИЯ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

СЕКРЕТЫ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

МОСКВА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
1989

ББК 85.144
Ф36

Авторы: *Л. Е. Фейнберг, Ю. И. Гренберг*

Научная редакция и послесловие доктора искусствоведения,
члена-корреспондента Академии художеств СССР *В. П. Толстого*

Рецензенты: доцент, кандидат искусствоведения *О. Б. Павлов*,
кандидат искусствоведения *В. Э. Маркова*,
кандидат искусствоведения *Е. И. Ротенберг*

Макет и оформление художника *А. Г. Свердлова*

Ф 4903020000-104
024(01)-89 33-89

ISBN 5-85200-013-2

© Издательство «Изобразительное искусство», 1989

Если действительно надо остерегаться опасности застыть в тех формах, которые мы унаследовали, то не следует, тем не менее, из любви к прогрессу стремиться совершенно оторваться от веков, которые нам предшествовали.

Огюст Ренуар



1

ТЕХНИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО СТАНКОВИЗМА

ВВЕДЕНИЕ

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕХНИКИ
МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

НЕКОТОРЫЕ ПОНЯТИЯ
ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

ТРЕХСТАДИЙНЫЙ МЕТОД ЖИВОПИСИ

ПЯТЬ КОРНЕЙ ЖИВОПИСНОСТИ

ДВЕ ВЕТВИ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ЧУВСТВА
ЖИВОПИСНОСТИ

ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ТРЕХСТАДИЙНОГО
МЕТОДА ЖИВОПИСИ

ВВЕДЕНИЕ

Несмотря на то что книга эта имеет вполне конкретное название, необходимо все-таки уточнить ее содержание. Это не справочник и не учебное пособие, не очерки о великих мастерах прошлого, хотя о некоторых из них и рассказано на ее страницах. Скорее всего, это этюды, размышления, беседы об особенностях техники живописи, которую сегодня, довольно условно, принято именовать классической. Чтобы читателю с первых же страниц стало ясно содержание первой части нашей книги, попробуем прежде всего очертить круг рассматриваемых в ней проблем. История живописи, как правило, строится, прибегая к терминологии Гильдебранда на основе изучения «далевого образа»*. И все же стоит пожалеть, что историки искусства редко подходят вплотную к картине, недостаточно изучают специфику того, что И. Э. Грабарь называл «художественной кухней», считая ее «крайне неинтересной и скучной материей»**. В книгах о живописи слишком редко рассказывается о тех творческих, созидательных процессах, живым свидетельством которых служит сама картина.

Конечно, мы никогда не сможем избежать деления на что и как, на образ и материал, на творческий результат и сумму средств и приемов, с помощью которых этот результат достигнут. Но при таком членении область техники, то есть активной составляющей единого творческого процесса, часто остается вне внимания историка искусств.

Авторы старинных трактатов охотнее останавливались на вопросах рецептуры, нежели на методе живописи. Вазари во введении «О живописи», отдав должное технологии, в самих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» почти не касается методов работы великих мастеров. Встречающиеся у него редкие указания на этот счет относятся, как правило, к приемам исключительным, выделяющимся своеобразием или случайной эксцентричностью. Но описание самых простых, обычных приемов, которые должны нас интересовать прежде всего, у него отсутствует. И сегодня для нас наибольшая утрата — пробелы в описании привычной, «будничной» живописной техники старых мастеров.

Разумеется, у каждого большого художника в известном смысле была своя техника. Тем не менее можно назвать целый ряд мастеров с мощной индивидуальностью, метод работы которых в основных чертах был одинаков.

Один молодой художник признался, что любить произведения старых мастеров ему мешает ощущение, что он не может до конца понять, как они написаны. Он подходит вплотную к этим шедеврам, вглядывается в их фактуру, и все же творческий метод остается для него книгой за семью печатями. Портреты, созданные в XV веке и на рубеже XVI столетия, с их эмалевой гладью поверхности представляются ему своего рода

* Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве. М., 1914.

** Грабарь И. В. А. Серов. Жизнь и творчество. М., [1914]. С. 188.

загадкой, технически-творческим чудом. Между тем они поражают его своим реализмом, стремлением проникнуть в духовный мир модели и передать его.

Вспомните строки Максимилиана Волошина из его «Письма»:

Есть беспощадность в примитивах.
У них для правды нет границ —
Ряды позорно некрасивых,
Разоблаченных кистью лиц.
В них дышит жизнью каждый атом:
Фуке — безжалостный анатом —
Их душу взял и расчленил,
Спокойно взвесил, осудил
И распял их в своих портретах... *.

Конечно, картины позднего Тициана технологически понятней, чем его ранние произведения. Эль Греко доступнее, чем, скажем, Моралес. Метод работы Рембрандта легче раскрывается, чем работа кистью в картинах «малых голландцев».

В этой книге мы хотели так рассказать о живописи старых мастеров, чтобы методы их работы стали понятными, доступными и близкими читателю.

Технические приемы старых мастеров чрезвычайно разнообразны. И все же они меньше варьируются, чем у современных художников, поскольку, как мы постараемся показать, технологические принципы европейской классической живописи основаны лишь на нескольких основных приемах. Автор классической картины мог быть фантастом, фанатиком, человеком, одержимым любой идеей, ставить перед собой разнообразнейшие эстетические задачи. Однако, решая их, эти мастера были подвластны, как неизменной рабочей гипотезе, требованиям исторически доступного им максимального реализма. Благодаря этому представители многих художественных школ достигали исключительно высокой убедительности изображения. При этом старые мастера никогда не переходили границ художественности и не впадали в холодный натурализм. Сам метод их работы был гарантией хорошего вкуса.

Метод работы старых мастеров во многом отличается от приемов, распространенных в наше время. Точно так же, как и техника, скажем, импрессионистов полностью противоположна технике художников Ренессанса. Вместе с тем, изучая историю живописи, легко заметить, что многие живописные приемы, которые сегодня нам кажутся само собой разумеющимися, уходят своими корнями в далекое прошлое.

Итак — секреты техники живописи старых мастеров. Рассмотрим по порядку эти понятия.

Сохранение научной тайны известно со времени Древнего Египта. Однако египетские жрецы не доверяли научные знания папирусу, считая, подобно Клименту Александрийскому, что «мертвые буквы далеко не лучший способ сохранить тайну». Из тех же соображений пифагорейцы,

* Волошин М. Стихотворения. 1900—1910. М., 1910. С. 53—54.

по словам Плутарха, не записывали своего учения в книгах, а хранили память о нем в сердцах своих достойных учеников.

Хотя слова «секреты», «секретный» фигурируют в названиях многих руководств по живописи XV—XVI веков, написанных на разных европейских языках, они, вероятно, имели иной смысл, нежели тот, что мы сейчас в них вкладываем. По-видимому, их следовало бы переводить на современный язык, как «знание», может быть, как «знание секретов», то есть не то, что надо скрыть, засекретить (зачем тогда писать!), а то, что нужно знать, чтобы овладеть в совершенстве мастерством живописи. Не исключено, однако, что в некоторых случаях, и это не противоречит сказанному, под «секретом» понимали то, что сегодня мы называем ловкостью или сноровкой, то есть в конечном счете — мастерством. Почему же мы поставили слово «секреты» в заглавии книги?

Дело в том, что бытующее и сегодня слово это, применительно к старой живописи, вновь вошло в употребление в прошлом столетии, когда стал очевиден разрыв между профессиональными знаниями живописцев и решением чисто живописных задач. Процесс этот, начавшийся с конца XVII века, постепенно углубляясь, стал очевиден уже во второй половине следующего столетия. В 1761 году французский философ, энциклопедист, автор знаменитых «Салонов» Дени Дидро писал: «Мы видим, что современные картины весьма быстро теряют свою гармоничность; и мы видим картины старинных мастеров, сохранившие свою свежесть, гармонию и силу, несмотря на истекшие века»*. Во второй половине XIX века, когда масляные краски оказываются всего лишь традиционным, привычным материалом, а их основные достоинства уже не используются, наступает «банкротство» техники масляной живописи. И, почти дословно повторяя Дидро, преподаватель парижской Школы изящных искусств художник Ж. Вибер пишет в конце прошлого века: «Довольно прогуляться по Лувру, чтобы убедиться, что сохранность картин находится в непосредственной зависимости от возраста... С приближением к нашему столетию живопись портится все больше и больше, и самые разрушенные картины — это датированные последними годами»**.

Многим тогда казалось, что причина упадка ремесла (в самом высоком смысле этого понятия) — в утрате секретов, которыми владели живописцы XVI—XVII веков, эпохи высочайшего расцвета европейского искусства. Раскрыть эти секреты, или тайны старой живописи, пытались разными путями люди самых разных профессий. Но все было тщетно, и это заставляло весьма пессимистично смотреть на эту проблему. Так, профессор Ф. Ф. Петрушевский, автор серьезной монографии о материалах живописи, читавший лекции в петербургской Академии художеств, писал: «Я пока держусь того мнения, что никогда не удастся восстановить полностью старинные технические приемы, предание о которых давно потеряно, а письменные свидетельства недостаточны»***.

* Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1946. Т. 6. С. 220—221.

** Вибер Ж. Живопись и ее средства. М., 1961. С. 12.

*** Петрушевский Ф. Ф. Краски и живопись. СПб., 1891. С. 226.

Позволим себе еще один небольшой экскурс в прошлое. Вспомним почти легендарного нидерландца XV века Яна ван Эйка. «Казалось бы, на первый взгляд, — пишет один бельгийский исследователь, — что у Ван Эйка было больше, чем у кого-либо, оснований хранить секрет своих технических приемов. Но чем тогда объяснить, что все живописцы средневековых Нидерландов овладели этой техникой? Правда, они применяли ее с большим или меньшим талантом и строгостью, но их многочисленные произведения свидетельствуют, что прием Ван Эйка, конечно, не был „секретом“»*.

Конечно же, секрета не было. И утрачены были не секреты, а традиции. На смену пиетету перед высоким профессиональным ремеслом, который нашел выражение, например, на рубеже XIV—XV веков в знаменитом трактате Ченнино Ченнини**, постепенно приходит представление о ремесле как о предмете, ничего общего не имеющем с «высоким искусством». «То, что связано с техникой, относится к ремеслу, — замечает по этому поводу Э. Бергер, — и в этом разрыве искусства и умения можно видеть начало технического упадка, который начинается в Италии в конце XVII века»***.

Итак, мы не собираемся раскрывать несуществующих тайн. Задача наша иная: с позиций современных представлений и уровня сегодняшних научных знаний рассказать читателям о технике живописи старых мастеров.

Теперь, однако, уточним, что мы будем понимать под, казалось бы, вполне очевидным словосочетанием — «техника живописи»?

Когда мы говорим о технике пианиста, нам в целом ясно, о чем идет речь, поскольку техника исполнителя почти всецело зависит от совершенства целесообразных движений, извлекающих звуки из инструмента. Сумма таких движений в сочетании с тонкостью образного восприятия исполнителя и являет слушателям образ музыкального произведения, сотканный из звучащей материи. Но вопрос значительно усложняется, если обсуждается техника композитора или поэта. Здесь, конечно, речь идет о другом. Нас интересует то, что определяет точность образного строя, выдержанность стиля, разнообразие и совершенство формы. То есть в этом случае мы неизбежно сталкиваемся с метафорой, с применением слова «техника», в сущности, только в образном, переносном смысле. Технику живописи можно определить как сумму различных действий, приемов, движений, выполненных художником для создания картины. Но эти приемы и действия существуют не сами по себе. Они тесно связаны с работой творческого воображения, вплотную зависят от стиля, композиции, колорита, от пространственных и светотеневых решений. Поэтому техника живописи не должна быть понята как свод чисто внешних приемов, вне наблюдения над более глубокими проблемами. Это сложная область, объединяющая различные творческие категории, и родственная одновременно и технике пианиста, и технике композитора.

* *Marijnissen. Dégradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art. Bruxelles, 1967. T. 1. P. 257.*

** *Ченнини Ченнино. Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933.*

*** *Бергер Э. История развития техники масляной живописи. М., 1961. С. 196.*

Обратившись к книгам об искусстве, мы увидим, что они трактуют понятие «техника живописи» весьма многосторонне. Под ним понимают и вид живописи — «техника станковой живописи», «техника настенной живописи», и используемый материал (точнее, связующее вещество красок) — «техника темперной живописи», «техника масляной живописи», и способ нанесения красок — «многослойная техника живописи» и «техника *alla prima*». Этим же понятием обозначают метод работы красками художников определенного времени или региона — «техника фламандских примитивов», «итальянская манера (техника) живописи», и индивидуальную манеру отдельных мастеров — «техника Тициана», «техника Левицкого» и так далее. (Напомним, что наряду с понятием «техника живописи» существует еще и другое — «технология живописи».)

Проанализировав это, на первый взгляд каждый раз новое содержание, вкладываемое в одно и то же понятие, мы убедимся, что оно отнюдь не противоречиво, а лишь различно по объему, то есть более или менее полно его раскрывает. В этом легко убедиться, выстроив, например, такой ряд: техника станковой живописи, техника масляной живописи, многослойная техника живописи, итальянская манера, техника Тициана. Для человека достаточно осведомленного совершенно ясно, что объем такого конкретного понятия, как «техника Тициана», включает в себя все предыдущие определения; понятие «итальянская манера» указывает на вполне конкретные приемы техники европейской масляной живописи определенного времени, тогда как понятия «техника масляной живописи» или «техника многослойной живописи» раздвигают его хронологические рамки на несколько столетий, а территориально охватывают весь европейский континент.

Следовательно, содержание понятия «техника живописи» включает в себя некую совокупность определенных навыков, способов и приемов использования живописных материалов, обладающих определенными свойствами, для достижения известного художественного результата. Какова же связь между понятиями «техника живописи» и «технология живописи»? По сделанному нами определению эти понятия близки, поскольку понятием «технология» принято обозначать процесс, в результате которого первоначально взятые материалы претерпевают изменения, превращаясь в объект, отличающийся совершенно новыми качествами. Так, например, взятые отдельно холст, гипс, животный клей, сухие пигменты, высыхающее растительное масло, природные смолы с помощью необходимых инструментов и специальных приемов в результате сложного технологического процесса превращаются в мастерской живописца в картину — объект, обладающий комплексом совершенно новых качеств. Вместе с тем совершенно очевидно, что понятие «технология живописи» по своему содержанию значительно шире того, что включает в себя понятие «техника живописи», охватывающее лишь один, хотя и основной, этап работы над произведением — работу красками.

Для старых мастеров работа над картиной начиналась задолго до того, как они брали в руки кисть. Собственно живописи предшествовал сложный процесс подготовки основы, приготовления грунта, грунтовки, обра-

ботки поверхности грунта, нанесения имприматуры, наконец, подготовительного рисунка. Были ли эти операции чисто техническими? Конечно нет. Выбирая структуру холста, подбирая состав, фактуру и цвет грунта, цвет имприматуры, мастер все время видел перед глазами будущее произведение. Именно оно или, точнее, представление о нем было компасом, направляющим его работу уже на этом предварительном этапе.

Однако в XIX веке художники перестали обременять себя этими операциями. Работа над картиной начиналась для них с того момента, когда они брали в руки кисть и палитру. Именно в этот период появляются многочисленные печатные руководства по технике живописи (по работе красками). «Никогда не было столько написано о технике живописи, как в это время, — замечает Ж. Вибер, — и никогда так плохо не писали художники с точки зрения прочности их произведений»*.

Повернуть историю вспять нельзя. Самой умной книгой нельзя заставить мастера XX века писать, как живописцы XVI столетия. Мы и не ставили перед собой этой задачи. Нам хотелось, чтобы наши читатели, в том числе современные молодые живописцы, реставраторы и искусствоведы, познакомились с приемами, может быть, лучше сказать — с принципами письма старых мастеров, с почти забытыми и часто не используемыми в полную меру свойствами масляных красок.

Следовательно, разговор в нашей книге, как уже ясно читателю, пойдет не о всем технологическом комплексе создания произведения станковой картины, а лишь об одном его этапе — о работе красками **. При этом мы сознательно сузили тему наших бесед, ограничив их рассмотрением принципов техники только масляной живописи, причем небольшого, но одного из самых ярких периодов ее развития — техники живописи так называемых старых мастеров.

Термин «старые мастера», хотя и образный, тем не менее достаточно определенный. Использованный еще Дидро, он, по-видимому, укоренился со времени выхода в свет сочинения французского живописца Э. Фромантена. Завершив в 1875 году, после поездки в Бельгию и Голландию, свои заметки о живописи, Фромантен определил этим термином группу прославленных фламандских и голландских художников XVII века — Рубенса, Ван Дейка, Якоба Рейсдаля, Хальса и, конечно, Рембрандта. И хотя в его книге мы встретим десятки других имен, говоря о старых мастерах, Фромантен прежде всего имел в виду плеяду выдающихся живописцев, внесших величайший вклад в сокровищницу мирового искусства ***.

После Фромантена стало общепринятым называть старыми мастерами великих мастеров кисти и других художественных школ. И хотя после-

* Вибер Ж. Указ. соч. С. 10—11.

** Конечно, история техники классической живописи должна изучать и инструментарий, и все материалы, которыми пользовались старые мастера. К этому надо добавить знание методов приготовления тех или иных пигментов, красок, кистей, что расширяет границы техники в сторону технологии.

Со всем комплексом проблем технологии станковой живописи на протяжении двухтысячелетней истории ее развития — применяемыми материалами и принципами ведения живописи — читатель может познакомиться по монографии Ю. И. Гренберга «Технология станковой живописи» (М., 1982).

*** См.: Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966.

дующая искусствоведческая литература значительно расширила круг этих живописцев, включив в него имена художников XV—XVIII веков, мы, исходя из задачи показать классические приемы работы красками, ограничимся, в основном, анализом техники живописи западноевропейских мастеров лишь XVI—XVII веков. Однако из этого вовсе не следует, что мы не позволим себе выходить за указанные рубежи. С одной стороны, мы должны искать истоки этой техники в более ранние периоды истории живописи, вплоть до искусства античности. С другой — принципы работы старых мастеров станут для нас гораздо яснее при сопоставлении их с последующими живописными методами. В искусстве многое раскрывается через сравнение. И в этом отношении особенно интересно сопоставить классическую технику с живописью, скажем, импрессионистов.

Читатель заметит, что мы используем эпитет «классический». В наше время термин «классическая живопись» потерял точные границы. Классиками стали не только старые мастера, не только живописцы первой половины XIX века. Сегодня к их числу относят и импрессионистов. Ренуар и Сезанн, конечно, стали уже классическими мастерами. В этот разряд перешли некоторые произведения, созданные и несколько десятилетий тому назад.

В нашей книге этот эпитет применяется только в тех случаях, когда речь идет о последовательном применении трехстадийного метода масляной живописи, возникновению и развитию которого и посвящены следующие главы.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕХНИКИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Нет ни малейшего сомнения, что быстрое совершенствование и мощное развитие живописной системы величайших мастеров Возрождения могло осуществиться только на основе масляной техники. Конечно, мы не можем говорить об изобретении этого метода письма, а только о мудром и последовательном применении этой техники взамен общераспространенной в ту эпоху темперной живописи. (До сих пор есть энтузиасты, которые стремятся отвоевать для темперы возможно более широкую область. Есть основание прислушаться к их возражениям и утверждениям. При этом мы скорее проникнем в сущность проблемы.)

Еще Э. Бергер не хотел замечать в масляной живописи того, что было очевидно для современников Яна ван Эйка и что ясно для нас: большей прозрачности и слитности, сплавленности слоев; большей мягкости и постепенности переходов светотени; а главное — исчезновения мелко-го, как бы царапающего мазка, свойственного темпере. Бергер в своей

книге * полностью обходит свойственные только масляной краске приемы смягчения, сливания мазка с мазком, флейцевания.

Работа темперными красками вызывала у мастеров большие затруднения. Основным, что не удовлетворяло живописцев, была постоянная забота о нижележащем красочном слое, вынужденная работа в завершающем слое кончиком острой кисти. При этом возникала техника мелкоретуширующего штриха, которым достигались переходы от света к тени, а также из тона в тон. Станковая темперная живопись была прикована к этому глубоко условному приему, при котором мягкость вырабатывалась путем настойчивых усилий, а знаменитое сфумато ** — создание ощущения световоздушной среды — вообще было недостижимо. Но, кроме этих неудобств, а их необходимо в первую очередь принять во внимание, в технике темперы были и другие трудности, мешавшие свободе, мягкости и совершенству живописи.

Свою долю сложности в работу вносил процесс покрытия готовой картины лаком. Каждый, кому приходилось покрывать лаком акварель, гуашь или темперу, знает, как сильно изменяется при этом колорит из-за возникновения новой структуры поверхности. Светлые тона приобретают блеск, синие почти всегда зеленеют; особенно сильно меняются, углубляясь, темные тона. Понятно, почему при покрытии темперы лаком последний часто подкрашивали, чем и компенсировали отсутствие прозрачности матовой краски. Но и этот прием, в силу значительного изменения темперы под слоем лака, требовал тщательного предварительного расчета. Только большой опыт позволял в значительной степени предусмотреть и точно рассчитать все эти эффекты. Но все же живопись необходимо было вести в условных тонах, с учетом неизбежных сильных изменений на конечном этапе. Это не было чересчур тяжело для мастера XIV века — в эпоху господства жестких контуров, локальных силуэтов, условной светотени. Однако в середине XV столетия такие стилевые приемы уже не удовлетворяли изменившийся вкус, не отвечали новым требованиям живописности.

Вся эта условная система изображения уже казалась художникам конца кватроченто обременительной, особенно в Италии, по сравнению с большой свободой живописных приемов настенных росписей той эпохи. Все эти соображения показывают, каким привлекательным должен был показаться мастерам всех стран метод живописи, при котором краска оставалась неизменной при высыхании, сохраняя при этом блеск, пастозность и прозрачность, недоступные темпере. Художники быстро оценили долгожданную технику, которая давала возможность легкого и естественного достижения мягкости контуров и светотени, позволяла в течение суток или двух работать по сырому или вязкому слою и, кроме того, легко создавала глубокие прозрачные тени при любой пастозности

Табл. II
3, 4

* См.: Berger E. Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik. Folge 1—5. München, 1901—1912. (Четвертая часть этой книги и отрывки из третьей были переведены на русский язык и изданы под условным названием «История развития техники масляной живописи». М., 1961.)

** От итальянского *sfumato* — мягкий, неясный, исчезающий.

светлых мест. И при этом допускалось многократное перекрытие тончайшими и более плотными слоями — лессирующими и корпусными масляными красками.

Чтобы оценить всю значительность переворота, внесенного новой техникой, надо хотя бы в общих чертах представить себе состояние станковой живописи той эпохи на севере, за Альпами, и на юге — в Италии. Чувство живописности быстрее развивалось на юге, чем на севере Европы. В Италии оно находит свои истоки в настенных росписях. Живопись треченто и первой половины кватроченто в Италии — это прежде всего фреска. Именно через эту технику проходит путь истинного развития живописности.

Нельзя сказать, что в первую половину кватроченто станковая живопись не эволюционирует. Однако ее развитие в стилевом отношении отстает от быстрого развития фрески. Существует много ясно различимых параллелей в развитии итальянской станковой и настенной живописи эпохи треченто и кватроченто. В замечательном наследии Византии — в чудесных византийско-итальянских мозаиках таились силы скрытой живописности. Мы знаем, до чего смело использовал византийский мастер-мозаичист живописные приемы. Фактура мозаик оживала, живопись мерцала, переливалась, вспыхивала и гасла, откликаясь на каждый луч света, на каждую перемену времени дня и места наблюдения. Это искусство в Византии было доведено до совершенства, но для итальянского художника во многих отношениях казалось чуждым. Хотя истоки мозаики и были связаны с Римом, но теперь она пришла с христианского Востока, пути развития художественной культуры которого все очевиднее расходились с направлением искусства Западной Европы. У этого искусства, проникнутого мощным отголоском далекой, неподвижной живописности, можно было учиться, но его необходимо было развивать. По-видимому, именно этим объясняется стремление ввести свою тематику, свой фольклор, одежду, жесты в образы мозаик, стремление, которое сразу замечаешь в Италии.

Между тем урок был дан: глубокий по смыслу и величественный по масштабу. Мозаичные картины, украшавшие некогда полы зданий античного Рима, «поднялись» на стены византийских храмов, обогатив свою палитру цветных камней и мрамора золотом и смальтой. От этого мерцающего ирреального золотого фона не без борьбы, лишь столетия спустя нашла в себе силы отказаться живопись кистью.

Мозаика дала наглядный урок не только колорита, но и самого принципа живописности. Соотношение структуры поверхности — фактуры, и далевого образа выступило в ней с полной отчетливостью. Внутри орнаментальной неподвижности плоскостных форм развивалось «импрессионистическое» начало слияния различных цветовых оттенков в единый, но полный жизни живописный образ.

Особенности перемен в общественной жизни, условиях бытового, религиозного и социального уклада сыграли свою роль в комплексе причин, стимулировавших развитие монументальной живописи в Италии XIV—XV веков. Способствовало этому и своеобразие итальянского зодчества,

мощно развивавшегося на рубеже между романским стилем и специфически итальянской готикой, предоставившей для росписей обширные плоскости стен внутри соборов и дворцов. При этом важно отметить, что художник-монументалист в силу характера своей работы в технике фрески был вовлечен в круг подлинно живописных требований и возможностей, в область свободного мазка и колористической выразительности.

Если на протяжении треченто еще не наблюдалось явного разрыва в степени живописности настенных росписей и станковой картины, то в кватроченто этот разрыв уже отчетливо обозначился.

Темпера давала прекрасные результаты в ранней живописи иконного образа при его символической и орнаментальной экспрессии. Она соответствовала требованиям живописи четких силуэтов, локальных цветов, жестких контуров и условных фонов. И в церковных образах треченто все еще сказывались большие достоинства этой техники, отвечающей новым формальным задачам итальянской живописи: выразительности, красоте и силе цвета, легкости гладкого покрытия больших плоскостей. Здесь имела значение не столько точность цветовых отношений, сколько их естественная сила.

В этом же направлении шло в целом развитие и настенной живописи, остававшейся в границах условно-пространственного и декоративно-цветового решений. Между тем в эпоху кватроченто в станковой картине нарастает стремление к реальной пространственности, что требовало, прежде всего, точных цветовых отношений, совершенства и мягкости светотени, воздушности. На этом пути особенности техники темперы вставали трудно преодолимым препятствием.

Приемы, которые были естественны для живописца треченто, казались обременительно ремесленными художнику XV века. Мелкая, ретуширующая штриховка, которой выполнялась светотень, уводила живописный прием в область графики. Возникал конфликт между целью и средством, между живописным эффектом и приемом.

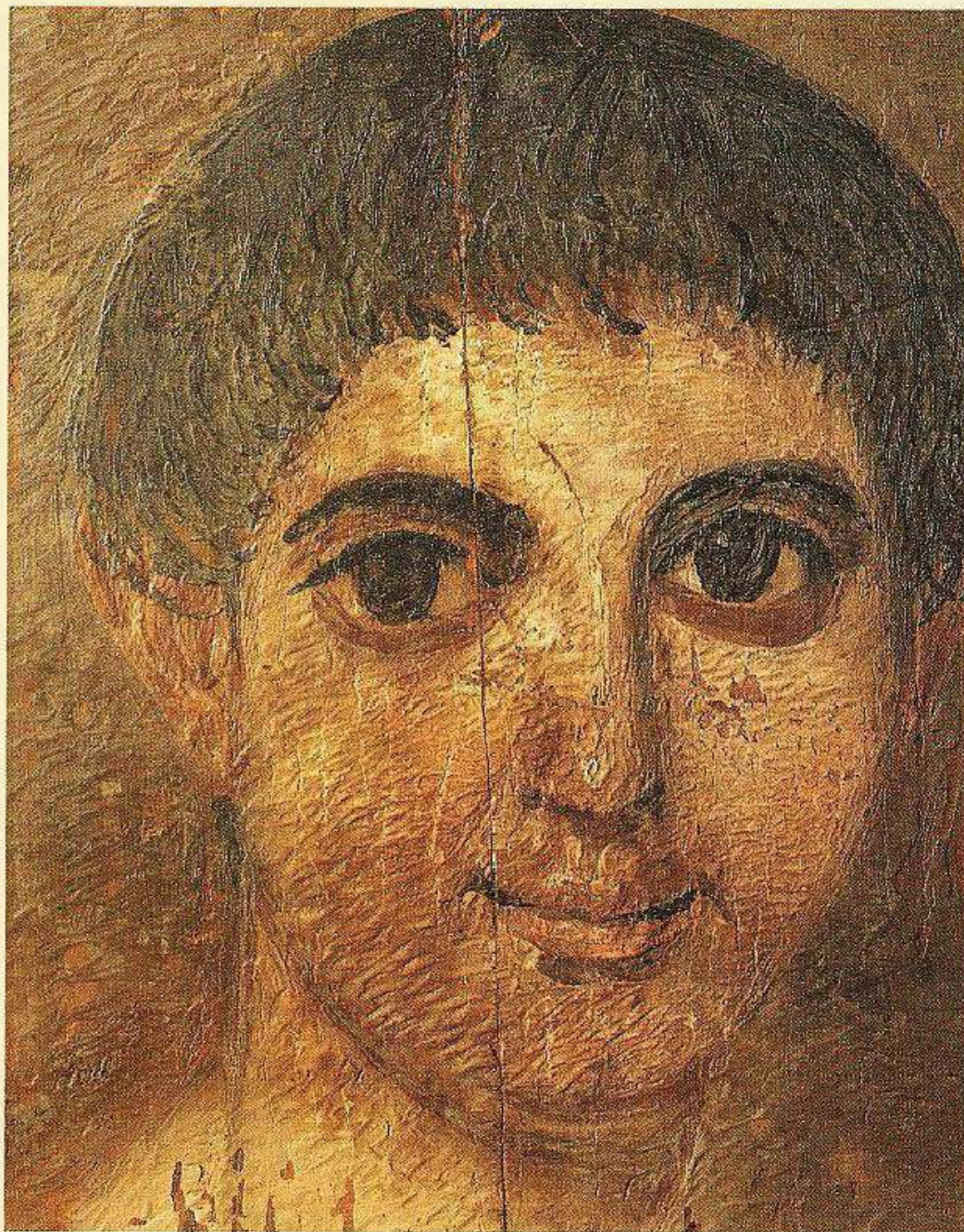
Изменения художественных вкусов, шедшие в направлении развития чувства истинной пространственности и живописности, опережали изобразительные возможности темперы. Старательно отретушированные человеческие фигуры, помещенные в недавно завоеванном реальном пространстве, казались застывшими скульптурами. Смягченность контуров выдавала опытному глазу ценителя то напряженное усилие, каким она была достигнута. Не хватало воздушности и предстояло познать законы воздушной перспективы.

Необходимость обновления технических средств в станковой живописи кватроченто ощущалась тем сильнее, чем нагляднее шло живописное развитие в настенных росписях.

Между тем севернее Альп развитие станковой живописи шло другим путем. Северная готика не могла предоставить живописцу обширных стенных плоскостей. Поэтому в убранстве интерьера готического собора наряду с развившейся здесь скульптурой и заполнившими оконные проемы цветными витражами большую роль играла икона — станковое произведение живописи, написанное на деревянной доске.

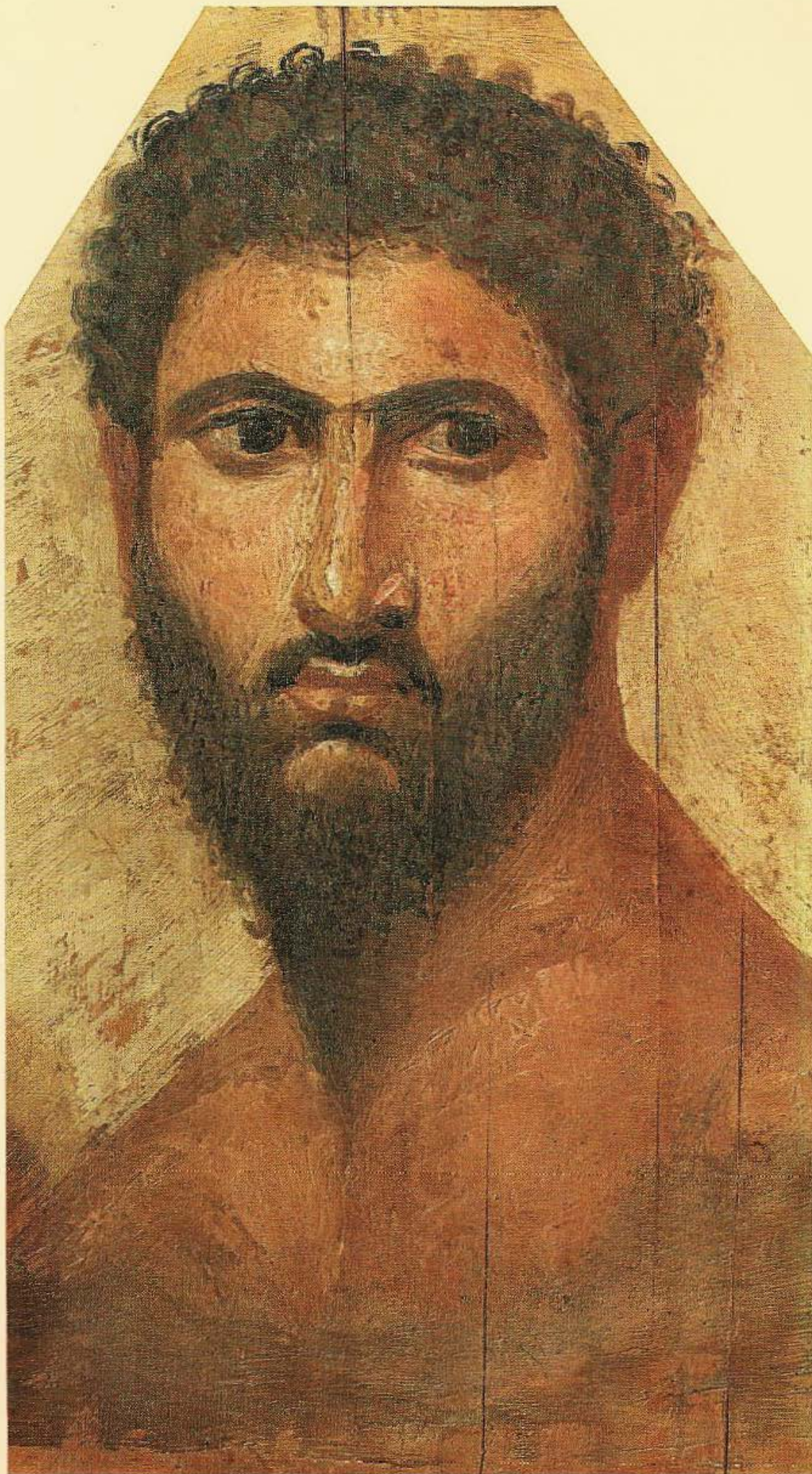
ИСТОКИ ТЕХНИКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Развитие европейской живописи неразрывно связано с искусством поздней античности, в частности с так называемыми фаюмскими портретами I — III веков. В основе создания этих произведений лежала энкаустика — техника письма восковыми красками, обычно на деревянных основах. В этой же технике исполнены и раннехристианские иконы.



1. Портрет подростка. Середина II века

Большинство фаюмских портретов отличает ярко выраженная фактура живописной поверхности. Однако это не результат сознательно выбранного приема, а следствие использования каутерия — металлического инструмента, с помощью которого обрабатывалась красочная поверхность. Поэтому мазки краски, как это хорошо видно в данном случае, не столько подчеркивают форму, сколько дробят ее.



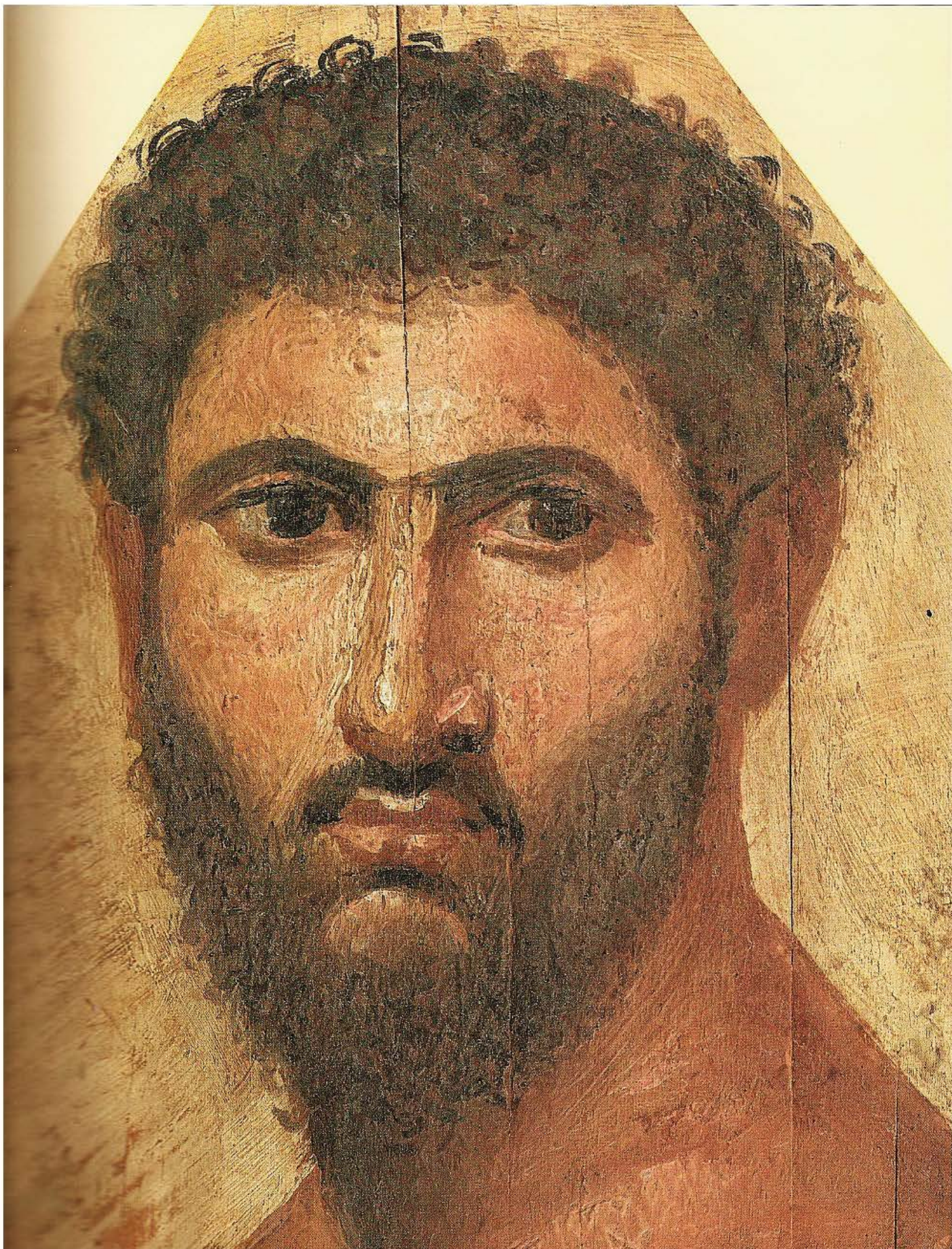
2. Портрет
мужчины
с обнаженными
плечами
Конец II —
начало III
века



3. Рентгенограмма фрагмента

Полихромия фаюмского портрета строилась, как правило, на использовании красок только четырех цветов — красной, желтой, белой и черной. Все разнообразие оттенков мастера получали, смешивая эти краски. Смесь красной земли со свинцовыми белилами давала розовые оттенки, смесь охры, красной земли и белил — телесные. Смешивая свинцовые белила с черной, получали широкую гамму ахроматических тонов, а смешивая черную с охрой или красной землей, — различные оттенки коричневого, лилового и т. д. При работе каутерием, как видно на этом портрете, мазки ложились по форме лишь тогда, когда та или иная деталь имела линейный характер, например спинка носа, линия бровей, иногда — подчеркнутый контур. Если художник пользовался кистью, обычно при исполнении одежды и фона, мазок имел хорошо выраженный, но не пластический характер. Живописная кинетика фаюмских портретов, вся система построения красочного слоя, включая работу каутерием и кистью красочной пастой с большим содержанием свинцовых белил, прекрасно видна на рентгенограммах.

4. Фрагмен



У северного художника XV века практически не было выхода в область живописных возможностей фрески, активно стимулирующих чувство живописности. Его не влекло к широкому, свободному мазку и декоративной выразительности. Не имея перед своими глазами примеров монументальных решений, эти мастера не испытывали и потребности в приобретении соответствующих навыков. Зато им в значительно большей степени было свойственно соответствующее готическому мироощущению чувство пространственности. Раньше развилось на севере и представление о реальной передаче объема, выразившееся в расцвете готической скульптуры.

Стремление к иллюзорной пространственности и реальной осязаемости объема было весьма интенсивным в станковой живописи и до Яна ван Эйка, когда усилия северных художников были направлены к решению этих задач. Но только Яну ван Эйку и его ближайшим предшественникам удалось найти те приемы, которые открыли путь к новому живописному методу. Его высочайшее мастерство продемонстрировало современникам технику письма, при которой многое, требовавшее раньше больших усилий, достигалось в свободном приеме: масляная краска оставалась пластичной и податливой в течение многих часов; переход из тона в тон, смягчение мазков и светотени, воздушность далей и мягкость контуров достигались простым движением кисти, связывающим разнообразные элементы в единый многоцветный сплав; положенная краска оставалась при высыхании неизменной, а весь живописный процесс превращался в плавный ход закономерного совершенствования образа. И тем не менее лишь в течение следующего столетия, совпавшего с рождением и смертью Тициана, именно в Венеции начался и завершился необычайный процесс раскрытия живописных свойств масляных красок. Многие условия ускорили стремительное развитие. Венеция того времени была «лицом» Италии, обращенным на восток; вспомним также мозаики Сан-Марко, колористические достоинства которых, несомненно, оказали влияние на живописное видение венецианских мастеров.

Мы не в состоянии с документальной точностью воссоздать ход перекрестных воздействий мастеров севера и юга в развитии станковой живописи, связанном с распространением масляных красок. Однако не подлежит сомнению, что для ее блистательного расцвета в искусство Италии должны были войти такие гениальные мастера, как Джорджоне и Тициан, а в искусство Фландрии и Голландии — Рубенс и Рембрандт. Мазок и пастозность красочного слоя в сочетании с лессировкой властно входят в живопись, становятся основной доминантой в искусстве Тициана. В середине XVI столетия Тициан во всеоружии обширного опыта утверждает своим творчеством границы возможностей масляной живописи, которым в течение последующих нескольких веков суждено было остаться непревзойденными. Тогда проходит еще более мощная волна обратного влияния с юга на север, где Рубенс соединит пастозную живопись венецианцев с северным методом прозрачного письма по светлomu грунту, а Рембрандт завершит переход пластической формы Ренессанса к форме, построенной на контрасте светотени.

НЕКОТОРЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕХНИКИ ЖИВОПИСИ

Путь создания картины всегда сложен; иногда непостижимо сложен. Зачем Серову порой требовалось тридцать, а то и сорок сеансов, чтобы создать портрет? «Это было без конца,— вспоминала княгиня Юсупова,— Я худела и потом опять полнела. А он все пишет и пишет!» И это при исключительной виртуозности, с которой Серов владел кистью! Почему Сезанн иногда работал над натюрмортом в течение нескольких лет? Не лучше ли было бы в станковую живопись перенести приемы, скажем, фрески, и писать *alla prima*, то есть сразу в один сеанс, в один слой? Разве это был бы не лучший способ продемонстрировать замечательную власть мастера над созидательным движением кисти? Ведь именно так работали над созданием эскизов для картин величайшие старые мастера — Рубенс, Тинторетто, Веронезе.

Ответ на этот вопрос не может быть однозначным: ведь в каждом произведении проявляется не только эстетический идеал эпохи, не только общий уровень развития техники живописи, но и личный темперамент художника, тот метод работы красками, который наиболее подходит для выражения его творческой индивидуальности.

Метод работы старых мастеров, связанный с построением красочного слоя, был довольно строго регламентирован, и, несмотря на проявление индивидуальных склонностей отдельных живописцев, именно в этой области наблюдается та преемственность, которую принято называть традицией и которая постепенно была вытеснена сначала живописными приемами нового времени, а затем окончательно исчезла, оказавшись сметенной разнообразнейшими приемами живописных школ XX века. Теоретик, приступивший к объяснению ряда категорий из области искусства, нередко сталкивается с трудностью строгой систематизации материала. В искусстве все настолько взаимообусловлено, что часто не удается исчерпать один круг вопросов в полном отрыве от других проблем. Нельзя, например, изучать характер мазка того или иного мастера вне анализа построения фактуры его картин, без учета основного принципа построения красочного слоя. А изучение фактуры нельзя полностью оторвать от особенностей стиля, в свою очередь зависящего и от эпохи, и от индивидуальности художника, и от исторических предпосылок.

И тем не менее попробуем рассмотреть пристальнее выбранную нами область живописной техники, путем расчленения ее на отдельные понятия.

Лессировка. В живописи это понятие имеет два основных значения: технический прием работы красками и завершающая стадия создания красочного слоя. В этой главе нас главным образом будет интересовать первое значение — технологическая сторона дела *.

* Лессировка во втором значении этого понятия будет рассмотрена в главе «Трехстадийный метод».

Принципиальное отличие живописного метода старых мастеров от приемов современных живописцев лежит в *лессировке* *, то есть в способе употребления прозрачных красок. В современной живописной палитре существует ряд масляных красок, которые можно назвать лессировочными, то есть прозрачными даже в очень плотном слое. Таковы разнообразные «лаки» и, в первую очередь, всеми употребляющиеся краплаки (гарансы), а также некоторые коричневые, например производные от битума (асфальта), индийская желтая и другие. Лессирующие особенности гарансов так ярко выражены, что каждому художнику хорошо известны те трудности, которые причиняют эти краски при желании придать им корпусный характер. Или надо накладывать их слишком густыми мазками, но тогда они очень долго сохнут и при высыхании дают крайне непрочный слой. Или приходится прибавлять к ним белила и другие корпусные краски, но тогда теряется интенсивность цвета. Таким образом, краплак всегда наталкивает художника на желание употреблять его в прозрачном слое, то есть лессировать им, так как именно в лессировке полностью раскрываются его прекрасные цветовые качества. Еще больше красок полулессировочных, то есть достаточно плотных, непрозрачных (или кроющих) в толстом слое и полупрозрачных — в тонком. К их числу принадлежат сиены, желтые марсы, изумрудная зеленая и ряд других. Кроме того, многие краски, сильно разведенные маслом или другим растворителем, становятся похожими на прозрачный лак; такой краской при желании можно лессировать, то есть покрывать прозрачной цветной пленкой грунт или нижележащий плотный слой краски. При этом красочный слой приобретает особый оттенок, отличающийся от пастозного.

Нельзя сказать, что современный художник никогда не пользуется лессировкой. Хотя бы потому, что начало работы над картиной нередко заключается в прописке краской, разведенной на скипидаре или масле «в протирку», то есть тонким, в сущности — лессировочным слоем. Можно сказать так: современный живописец время от времени прибегает к лессировке, но случайно, без системы, тогда как у старых мастеров лессировка как строго регламентированный прием являлась необходимой частью живописного процесса. Не приемы работы прозрачным слоем забыты в наше время, а утерян вкус к этим приемам, исчезла любовь к ним, а вместе с тем забылись и многие практические навыки и теоретические знания, которыми была обусловлена вся классическая техника масляной живописи, всегда в той или иной степени связанная с лессировкой.

Отказ от строгой системы лессировок обозначился к концу XVIII века, когда художники стремились к более непосредственным изобразительным методам. Академисты тяготились лессировкой как усложняющим и замедляющим способом работы, стремясь закончить «слоеобразование» картины непосредственной обработкой «под флейц», оставляя лессировке главным образом ретуширующую роль. Новаторы же XIX века,

* От немецкого *lasieren* — покрывать глазурью.

как Тернер, Констебл и Гойя, искали новые пути, стремясь в раскрепощенном мазке, в живописи более свободной и корпусной найти выражение своему интенсивному чувству живописности.

Физическая теория лессировки, как и других оптических явлений в красочном слое картины, довольно сложна. Практическое же понимание вопроса, в сущности, очень просто.

Вообразим такой случай. Допустим (такой опыт легко осуществить на практике), что грунт нашей картины покрыт плотным слоем какой-либо ярко-красной краски, например киноварью. И что мы такой красный подмалевок — как это любили делать старые мастера — лессируем тонким слоем темно-красного краплака, замешанного, скажем, на мастичном лаке. Если такая лессирующая темно-красная пленка — не слишком плотная, просвечивающая — положена ровным гладким слоем, то в результате получится необычайно интенсивный огненно-красный цвет. Создастся впечатление, что внутри красочный слой горит ярко-красным огнем. Нетрудно убедиться, что такой огненный цвет нельзя получить, смешав на палитре киноварь с любым гарансом.

Что же происходит в таком красочном слое?

Предположим, что наша красная поверхность освещена слева, а мы стоим прямо перед ней. Часть световых лучей отразится от ее покрытой лаком поверхности и, следуя закону, согласно которому угол падения равен углу отражения, — уйдет вправо, не попав в наш глаз. Другая же часть лучей пройдет сквозь пленку краплака и по общему правилу потеряет, отдаст всю синюю и зеленую часть спектра, сохранив только красную. Пройдя сквозь красную лессировку, этот свет встретит слой киновари, который, в свою очередь, также поглотит все лучи, кроме красных, то есть вторично «очистит» красные лучи от всех примесей. Затем красные лучи, отраженные киноварным слоем, еще раз пройдут сквозь лессирующую пленку краплака, где будут отфильтрованы в третий раз. Такой интенсивный красный мы можем получить только посредством лессировки краплавом по киновари.

Лессировки красным по красному, желтым по желтому, зеленым по зеленому, например, марсом желтым по кадмию, сиеной жженой по кадмию оранжевому, краплавом по киновари, изумрудной зеленой по Поль-Веронезу, кобальтами по церулеуму, несут исключительные цветовые возможности, дают чрезвычайно широкую амплитуду ярчайших сочетаний, развертывают перед художником обширную декоративную и колористическую палитру, дополняющую и разнообразящую обычную нашу палитру корпусно используемых красок.

Однако чем же объяснить, что одни масляные краски, например охра, непрозрачны уже в очень тонком слое, а другие прозрачны даже в очень плотном слое? Почему свинцовые белила плотнее цинковых? Падающий на красочный слой свет не весь проходит сквозь него. Свет частично поглощается толщиной краски, а частично отражается ее поверхностью. Поэтому пигмент, а следовательно, и красочный слой, может быть кроющим как за счет сильного поглощения падающего на него света, что свойственно всем черным пигментам, так и за счет его

II ТЕМПЕРНАЯ ЖИВОПИСЬ В ИТАЛИИ XIV — XV ВЕКОВ

К позднеэллинистическому искусству восходят истоки византийской станковой живописи. Преемственность античной традиции сказалась здесь, в частности, в использовании техники восковой живописи. Со временем, однако, византийские мастера перешли в иконописи от энкаустики к темпера. Итальянские мастера, унаследовав от византийских греков приемы темперной живописи, уже в XIII веке значительно отошли от византийской традиции.



1. Богоматерь Владимирская. Начало XII века

Темперная живопись византийских мастеров была многослойной, и художественный замысел живописца мог быть реализован полностью лишь в том случае, если выполнялись от начала до конца все строго предусмотренные правилами операции. В XII—XIII веках обнаженные части тела писали по темному оливково-коричневому подмалевку, последовательно перекрываемому плотными слоями желтых охр. При этом каждый наносимый слой все более светлой краски ступеньвался по краям с нижележащим. Такое построение инкарната, при котором подмалевок оставался виден лишь на теневых участках, позволяло при многослойном письме получать мягкую лепку объема. Этот принцип сохранялся и при отделке деталей лица, и при изображении одежд, что хорошо видно на иконе Богоматери, написанной константинопольским мастером.



2. Фрагмент



3. Липпо Мемми (?). *Мария Магдалина*. 1-я пол. XIV века

Итальянские мастера XIII—XV веков, в отличие от византийцев, писали по значительно более светлому зеленому подмалевку краской на основе зеленой земли — в чистом виде или в смеси со свинцовыми белилами. Легкое просвечивание ровного слоя такого подмалевка сквозь дополнительные к нему по цвету розоватые мазки краски, положенные перекрещивающимися штрихами, создавало общий телесный тон инкарната. Штриховая манера письма, характерная для раннеитальянской темперы, помогала создавать иллюзию объема не только обнаженных участков тела. Выполненные в локальном тоне одежды искусно покрывались штрихом в местах перехода от света к тени, из тона в тон, на «изломах» ткани. Этот живописный прием использовался в итальянской живописи в течение двух столетий — от Дуччо и Чимабуэ до Перуджино и Рафаэля. Был он типичен и для сиенца Липпо Мемми, мастера первой половины XIV века.

4. Фрагмент



интенсивного отражения — свойства, которым обладают все белые пигменты. Следовательно, чем сильнее поглощение света красочным слоем или чем больше количество света он отражает, тем выше его кроющая способность. Вместе с тем кроющая способность пигментов зависит от такой физической величины, как показатель преломления. Чем больше разность показателей преломления пигмента и окружающей среды, например масляного связующего, тем выше его кроющая способность. Сравним величины показателей преломления некоторых веществ.

Воздух	1,00
Вода	1,33
Масло льняное свежее . .	1,48
Стекло разных сортов . .	1,51—1,61
Мел	1,55
Цинковые белила	2,00
Свинцовые белила	2,05

А теперь посмотрим на разность показателей преломления этих веществ и среды, в которую они погружены.

Мел и воздух	$1,55 - 1,00 = 0,55$
Мел и вода	$1,55 - 1,33 = 0,22$
Мел и льняное масло . . .	$1,55 - 1,48 = 0,07$
Свинцовые белила и льняное масло	$2,05 - 1,48 = 0,57$
Цинковые белила и льняное масло	$2,00 - 1,48 = 0,52$

Из приведенных данных становится понятно, почему свинцовые белила, стертые на масле, более кроющие, чем цинковые. И отчего белый порошок мела, стертый с маслом, совсем теряет характер краски, приобретая вид мутно-серой, почти прозрачной массы, тогда как в пастели мел прекрасно работает в качестве белого пастельного карандаша.

Живописная кинетика. Каждый художник — будь то старый мастер или современный живописец — в начале работы над картиной стоит перед выбором: избрать метод, при котором в красочном слое не останется отчетливых следов движения кисти, или сохранить в фактуре картины все следы ее прикосновений, весь выразительный ритм движения руки. Об этом понятии техники живописи нам придется подробно говорить и в дальнейшем. Здесь мы отметим, что четко выраженный мазок краски, положенный кистью, или как иногда говорят, «почерк художника», придает картине свою индивидуальность. Следует заметить, что в течение четырех последних столетий по мере развития масляной живописи значение мазка или в более широком смысле — фактуры живописной поверхности как особой формы выразительности все более возрастало. Как мы уже говорили, у старых мастеров индивидуальный поиск в области техники живописи был ограничен пределами, допустимыми традицией. Но в области разработки фактуры индивидуальное начало выражалось с полной силой.

Обратим внимание на особое свойство масляной краски — на ее пластичность. Только в масляной живописи след от движения кисти оста-

ся без изменений в той форме, какую придала ему рука художника. Ни в классической темпере, ни во фреске, ни в акварели мастер не управляет фактурой красочного слоя с такой же непосредственностью, как в масляной живописи. Конечно, и в этих техниках цветовое пятно, след кисти могут передать движение руки художника. Но эта передача более условна: между свежим мазком и высохшим разница слишком велика. И лишь в масляной краске мазок при всем его разнообразии точно и совершенно передает и движение руки мастера, и характер самой краски, и то сопротивление, которое встретила кисть в своем движении по грунту или по ранее положенному слою.

Мазок — это закрепленная деталь живого творческого становления, живое слово изобразительной речи. И если живопись — рассказ художника средствами живописного языка о мире реальном или воображаемом, то чем живее, чем современнее язык, тем живее и сам рассказ. Станковая картина встает перед нами как живая речь. Рассматривая картину, мы одновременно с живописным образом воспринимаем обширный комплекс творческих усилий, закрепленных на ее поверхности.

Техника масляной живописи вводит нас непосредственно в творческую мастерскую художника. Мы видим, какие краски, какой консистенции употребил мастер. Какие движения — легкие и отрывистые или с резким нажимом, скользящие прямолинейно или кругообразные, настойчиво повторенные — произвела кисть в руке художника. Здесь его кисть свободно скользит по поверхности холста, а там преодолевает сопротивление, «влипая» в полужидкую вязкую массу. Вкус и чутье к живописи невольно суммируют в целом живописном впечатлении разнообразнейшие, иногда очень сложные и тонкие элементы эстетического восприятия. Можно спросить: зачем зрителю знание всей этой «кухни» живописи? Не лучше ли забыть о трудных и сложных стадиях созидания. Пусть картина возникнет перед нашим взором как своего рода чудо, как Афродита, сбросившая с плеч влажный плащ морской пены.

На это следует ответить, что познание процесса работы мастера само по себе всегда доставляет высокое эстетическое наслаждение. Если излишне зафрейцованное полотно предстает перед нами как чудо, но чудо, застывшее на окончательной стадии своего развития, то через созерцание динамики живописной фактуры зритель сопереживает вместе с художником стадии возникновения картины, становясь в некотором смысле его соавтором.

Вспомним, что на Востоке бытовал обычай покупать у странствующего художника не только его произведение, но и право насладиться созерцанием самого процесса живописи. Считалось счастьем пристально следить за работой кисти, за точными и целеустремленными движениями руки мастера. Можно было заказать художнику тот или иной сюжет и проследить мазок за мазком создание живописного образа. В этом обычае был скрыт глубокий смысл. Произведение рождало другое, повышенное чувство, если счастливый обладатель присутствовал при всех стадиях его создания.

Есть и еще одна особенность роли живописного мазка.

Когда мы вплотную подходим к мозаике, изображение исчезает, распавшись на множество цветowych элементов. Однако по мере отхода от стены россыпь многоцветных камней постепенно сливается в целую картину. Но это не просто оптический эффект слияния отдельных чистых цветов в один сложный по составу цвет. На расстоянии глаз ощущает одновременно и раздельность составных элементов, и их слитность. В мерцании золотого фона, в отблесках светового луча, в игре и переключке цветowych пятен, в свободе дополняющих друг друга оттенков таится жизнь мозаичного изображения.

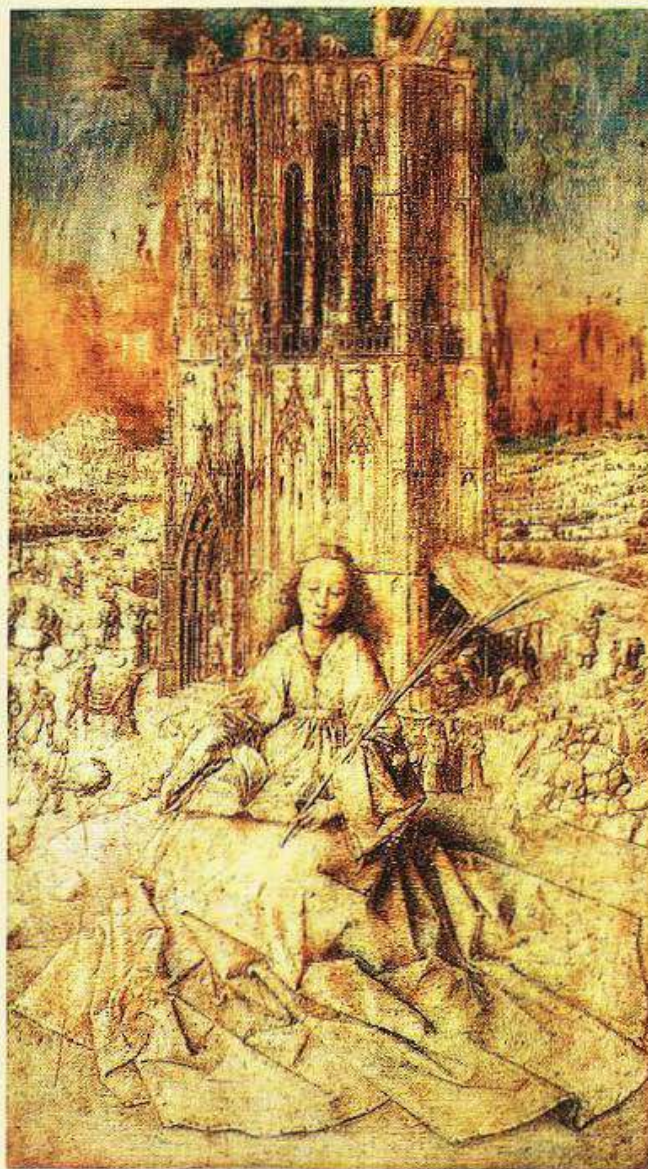
Нечто подобное происходит при восприятии живописной картины. Отдельные мазки, прикосновения кисти, отчетливо различаемые вблизи, на расстоянии становятся менее заметными и сливаются в единый далекий образ. Зритель, созерцая картину, должен то подходить к ней, то снова отступать. И на определенной промежуточной стадии он совмещает впечатление от движения кисти с далеким образом. При таком совмещении восприятие становится особо жизненным, и зритель воспринимает образ как нечто живое, пронизанное разнообразными временными воздействиями.

Назовем, за неимением лучшего термина, все закрепленные в фактуре красочного слоя следы движений кисти или любого другого орудия, создающего и обрабатывающего живописную поверхность — современного мастихина или античного каутерия, — *живописной кинетикой*. Различные аспекты живописной кинетики представляют особый интерес не только для профессионального художника. Каждый, кто так или иначе связан с изучением изобразительного искусства, не может пройти равнодушно мимо этой области, научное исследование которой осложнено трудностью описания ее особенностей. Нелегко найти слова, выражающие специфику прикосновения кисти, движений руки художника. Нечего и говорить, что изучение мазка невозможно даже по хорошим репродукциям.

Мазок краски как результат созидательного движения нельзя считать приемом только утилитарным. Говоря о проблеме живописности, мы еще уточним, с какими факторами, организующими изображение, связана живописная кинетика и в чем заключается особенность этой связи. Фактура классической картины часто представляется загадкой для современного художника, если он не провел непосредственных опытов копирования. Такое ощущение особенно сильно в тех случаях, когда мазок зафлейцован и почерк художника почти незаметен. Наоборот, как только живописная кинетика приобретает наглядную выразительность, художник наших дней сразу испытывает чувство родства именно с такими полотнами. В этом смысле работы величайших живописцев прошлого Веласкеса, Эль Греко, Хальса, Рубенса, Рембрандта, Тициана становятся особенно близки и созвучны современному художественному вкусу. Нужно, однако, оговориться, что пастозной, то есть пластически четко выраженной, живопись старых мастеров была главным образом на освещенной поверхности предметов, уступая место в тени, на темном фоне или на темных предметах, как правило, гладкой, хотя и многослойной,

III МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ В СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЕ XV ВЕКА

Произведения, выполненные красками на масляном связующем, впервые появляются в странах Северной Европы на рубеже XII—XIII веков. Однако первый блестящий расцвет этой техники связан с нидерландской живописью XV века, прежде всего с творчеством Яна ван Эйка (ок. 1390—1441), который не только продемонстрировал в своих произведениях почти неограниченные возможности масляных красок, но и во многом предопределил последующий путь ее развития.



1. Ян ван Эйк. *Св. Варвара*. 1437

Проработка намеченного в рисунке изображения была первым шагом в создании картины нидерландского мастера: живопись начиналась с работы над многослойным полихромным подмалевком. В оставшейся незаконченной картине Ян ван Эйк лишь наметил цветовые отношения неба и далей в основном синем слое.



2. Рогир ван дер Вейден. *Св. Лука, рисующий Мадонну*

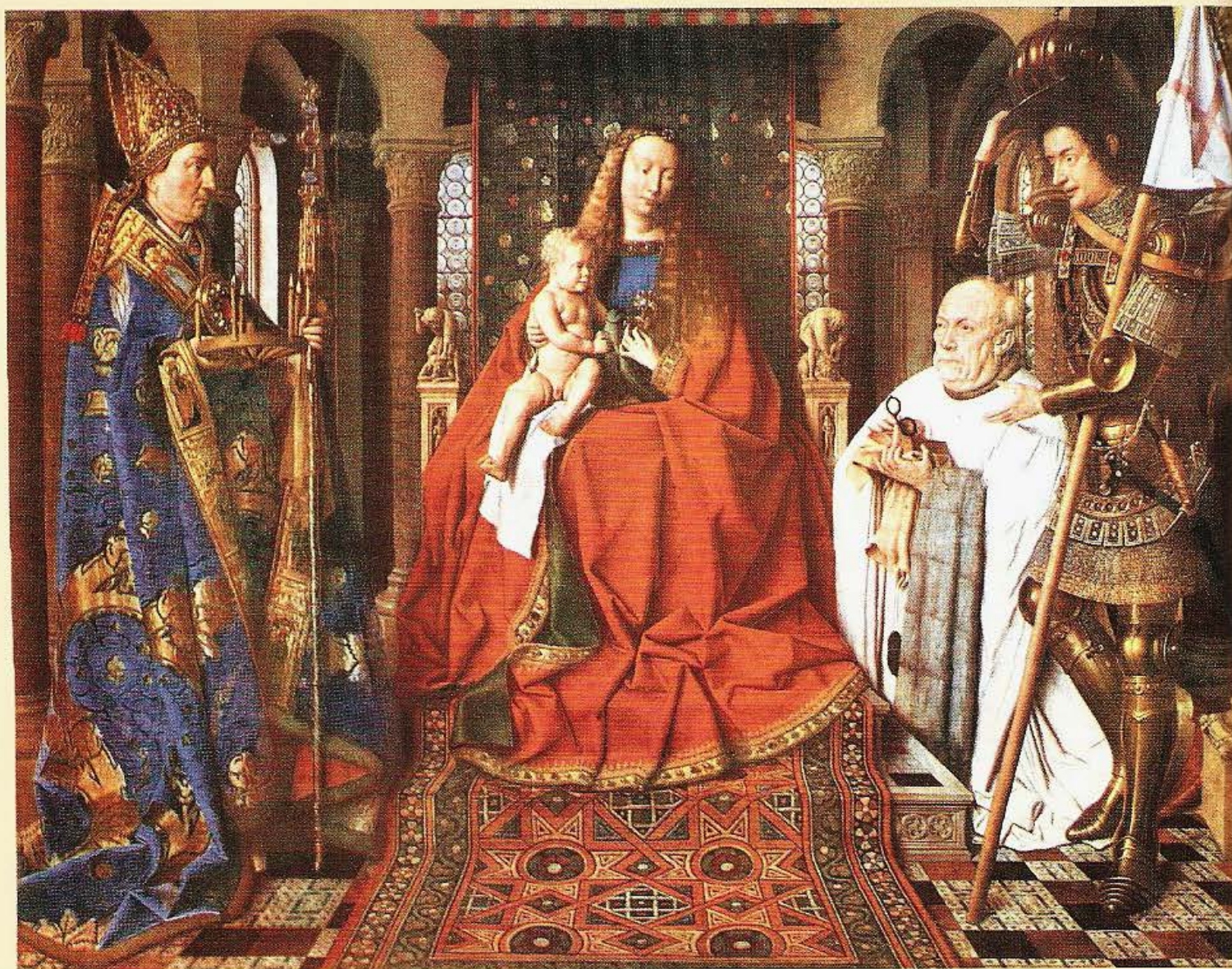
Однообразию трактовки формы в темперной живописи нидерландские живописцы противопоставляли разнообразную и богатую полифонию лессировок, моделировку прозрачной масляной краской, где основной тон подмалевка, создаваемый пигментом в смеси со свинцовыми белилами, перекрывался прозрачной краской, взятой в чистом виде. Благодаря различию в структуре красочного слоя — кроющего и полукроющего в подмалевке и прозрачного в лессировке — достигалась необычайная цветовая насыщенность и звучность колорита.

Моделировка, начиная с наибольшей плотности основных тонов в светах, где лессировки наиболее легки и прозрачны, до теней, где они становятся гуще, делая цвет еще более насыщенным и глубоким, приводила, как это видно на картине Рогера ван дер Вейдена (ок. 1400—1464), к созданию прозрачного и полупрозрачного эмалевидного красочного слоя, уводящего падающий на картину свет в глубину изображения и возвращающего его полным трепетным мерцанием.



3. Ян ван Эйк. Мужчина в красном тюрбане. 1433

В отличие от изображения одежд и прочих аксессуаров, многократно прописываемых в подмалевке, живопись инкарната — обнаженных частей тела — в картинах нидерландских мастеров выполнялась тонким красочным слоем на основе свинцовых белил, покрывающих меловой грунт. По этой подготовке моделирующей лессировкой создавался объем и передавались детали лица.



4. Ян ван Эйк. *Мадонна каноника ван дер Пале*. 1436

Специфика построения икарната в картинах нидерландцев становится особенно очевидной при сравнении произведения с его рентгенограммой. Рентгенограмма фрагмента картины Ян ван Эйка показывает, что объем строится не из глубины, как при работе темперой по методу «высветления», и не в подмалевке, что будет типичным в дальнейшем развитии техники живописи,— форма создается на поверхности тонкого слоя краски телесного цвета с помощью прозрачных лессировок, не фиксируемых рентгенограммой.



5. Фрагмент



6. Рентгенограмма
фрагмента

живописи. «...Вычеканенная, любовно обработанная поверхность или поверхность от нежных прикосновений кисти, словно нерукотворная, является необходимой принадлежностью драгоценной картины,— писал в начале нашего столетия один из исследователей техники старых мастеров.— Она дает нам ощущение, что каждый вершок полотна обработан, обдуман, не ускользнул от внимания автора или создан одним велением его светлого сознания без усилия рук. Кроме того, при изучении того, как положены краски на картинах многих мастеров в золотые века живописи, видно, что само движение кисти находится в тесной связи с художественным впечатлением от изображенного предмета. Здесь кисть накапливает краску в виде холмиков, и они отражают свет по всем направлениям; там кисть «успокаивает» поверхность настолько, что ни одна крупинка красящего вещества не отражает лучей (это особенно в области тени, так как поверхность своим покоем должна помогать впечатлению тени,— ведь в тени все спокойно); здесь следы кисти коротки и пересекают друг друга по всем направлениям, а там они следуют за изгибами представленного предмета; здесь они свидетельствуют о том, что долгая предварительная работа была совершена с великим трудом и терпением и затем блестяще и весело оживлена легко набросанными красками; там краски так искусно налиты на полотно, что и при близком рассматривании еле видна работа кисти. Как нежно одна краска обнимает другую, хотя одна почти темная, а другая — цвета светлого тела; края уходят в воздух благодаря лишь мастерским движениям кисти...»*. Эту столь любовно описанную систему живописи старых мастеров автор (несколько пристрастно) противопоставляет фактуре большинства картин начала нашего столетия. В его подчеркнuto отрицательных описаниях методов живописи XX века мы действительно узнаем фактуру некоторых направлений современного искусства. Однако не следует забывать, что от такой примитивной фактуры далеки не только старые мастера, но и лучшие живописцы XIX века. Таковы, например, живописно усложненная, исключительно разнообразная фактура Эжена Делакруа, точные и выразительные фактурные построения Эдуарда Мане, тончайшие цветовые переливы и непрерывные переходы от лессировки к корпусному письму Огюста Ренуара.

Надо отдать себе отчет, что корпусный мазок и лессировка противоположны друг другу как два основных живописных метода. В этом противопоставлении прозрачного и непрозрачного письма таится причина отрицания лессировки большинством французских импрессионистов и всеми постимпрессионистами. В это время стало общепринятым считать, что непрозрачное письмо, ничем не сдерживаемый свободный мазок — синоним живописности. Между тем большинство классических картин написано очень сдержанно, а в живописи мастеров XV—XVI веков, включая Леонардо да Винчи, мазок почти всегда скрыт; едва различимы прикосновения кисти у «малых голландцев». Однако, как мы постараемся в дальнейшем показать, величайшим мастерам классики удалось добыть-

Табл. XX
1, 2
Табл. XXI
1—3
Табл. XXI
7—15

* Анреп Б. Беседа о живописи // Аполлон. 1912. № 9. С. 18—24.

ся слияния этих двух основных начал живописи — соединить полную свободу мазка с лессировкой, показать, как канонизированная система построения красочного слоя в трехстадийном методе живописи, обогащенном свободным и выразительным движением кисти, достигла величайших вершин живописности.

Живописность. Когда современный художник, глядя на картину, хочет сказать о ее совершенстве, он чаще всего прибегает к слову «живописность», считая ее бесспорным достоинством. Как показывает сама структура этого слова, произведение живописи прежде всего должно быть живописным.

Раскрыв первый том словаря И. И. Срезневского, отыщем в нем слово «живописец» («живописец»)*. Впервые оно встречается в русской рукописи 1097 года, без малого девять столетий назад. Итак, «живопись» — старинное русское понятие, и по-русски «живописец» звучит весьма многозначительно.

Вслушаемся в обе части этого составного слова. Первая происходит от слова «жизнь», «живой», вторая, конечно, от слов «письмо», «писать» — в этом случае в смысле писать красками, создавая изображение. Таким образом, обе части этого слова связаны с основной формой жизни — с движением, с движением в неподвижном произведении живописи. Несмотря на всю, казалось бы, простоту термина «живописность», его содержание далеко не так ясно и однозначно.

Спросим современного художника, какую картину следует считать живописной, и он, не задумываясь, скажет: сильную по цвету и написанную широким мазком.

Итак, насыщенный цвет входит в формулу живописности. Но как связать такое утверждение с серебристым колоритом Коро, с жемчужными тонами Веласкеса, с холодной гаммой Хальса? Каждый художник знает, как далеки эти мастера от полнозвучного использования красок, какие живописные возможности скрыты в жемчужно-серых, коричневых, оливковых, кремовых оттенках — во всей смягченной цветовой гамме.

При одинаковых живописных достоинствах более яркая картина обычно лишь на первый взгляд производит впечатление более живописной. Поэтому яркость красок — не более чем косвенный коэффициент к живописному воздействию. Но и это положение требует коррективы. Существуют границы яркости, в которых заключены оптимальные предпосылки живописности. Так, излишнее повышение яркости — противопоказано; прибавим к этому, что при прямом солнечном свете ощущение живописности уменьшается.

Когда говорят о широком и сильном мазке, ясно, что в этом случае мы касаемся области, более важной для понимания существа рассматриваемого понятия.

Обратим внимание на то, как мы употребляем слово «живописность» в быту для определения некоторых житейских впечатлений. Мы говорим:

Табл. XV
1—3

* Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958, Т. 1, С. 866.

«живописная поза», «живописные складки», «живописный беспорядок», «живописный пейзаж». Во всех этих случаях есть нечто общее: прежде всего мы встречаемся с видимыми следами *сильного движения* в неподвижном объекте. Человек сделал широкий жест — и замер в живописной позе. Складки одежды сейчас неподвижны, но они сохраняют выразительный след порыва ветра. Живописный беспорядок воочию свидетельствует о сумме жизненных действий и перемещений, которые к нему привели.

Табл. VIII
4

Покой — понятие относительное. В философском смысле слова его вообще не существует: все в природе движется, изменяется, живет. Кажущийся неподвижным предмет всегда скрывает в себе внутреннее развитие. Это справедливо и по отношению к живописи, где изображение покоя может оказаться жизненней и убедительней резкого, надуманного и условно начертанного жеста. Так «Спящая Венера» Джорджоне покоится в позе, исполненной восхитительного, живого движения. Длинная, почти прямая линия, скользящая от поднятого локтя правой руки до конца пальцев левой ноги, отмечена мягкой и плавной текучестью. Здесь все основано на тончайших, почти неуловимых оттенках и изгибах, ограничивающих и отражающих внутреннюю жизнь формы.

Уже не раз указывалось, что при убедительно переданном движении, в одной форме (в отличие от моментальной фотографии) совмещаются несколько последовательных стадий движения. Иногда такое совмещение легко обнаружить; порою оно только едва намечено. Но именно слияние в одном изображении ряда закономерно связанных моментов вносит в картину чувство живого времени.

Вместе с тем необходимо отметить тесную связь между изображенным движением и живописной кинетикой. Широкий и точный мазок — бесспорно, одно из сильных средств для оживления жеста. Как часто случается, движение, прекрасно переданное в свободном эскизе, мертвеет в законченной картине; и нередко один мазок, свободно обрисовавший форму, прекрасно характеризует смысл и направление жеста.

В еще более глубоком смысле мы говорим о живописности в ландшафте или руинах. Мы воспринимаем их живописность во всем комплексе: это и движение воды, ветра, и зной, и краски неба. Следы мощных геологических изменений придают пейзажу характер, привлекающий мысль и взгляд не только художника. Чем отчетливей эти отпечатки, тем больше предпосылок для ощущения живописности.

Конечно, и само по себе изображение в картине сильного движения усиливает ее живописность. Деревья, взволнованные налетевшей бурей, живописнее, чем в безветренный день, скачущая лошадь живописней, чем стоящая неподвижно. В сценах сражений, борьбы, охоты, спортивного соревнования скрыто потенциальное зерно живописности.

Обратим, однако, внимание на то, что все эти явления прочно связаны не только с движением, но и с *чувством времени*, без которого любая картина природы бездушна и мертва. Живописны не просто развалины, а руины, хранящие следы разрушительного действия времени. Новое здание может поразить наше воображение смелостью конструкции, материалом,

IV

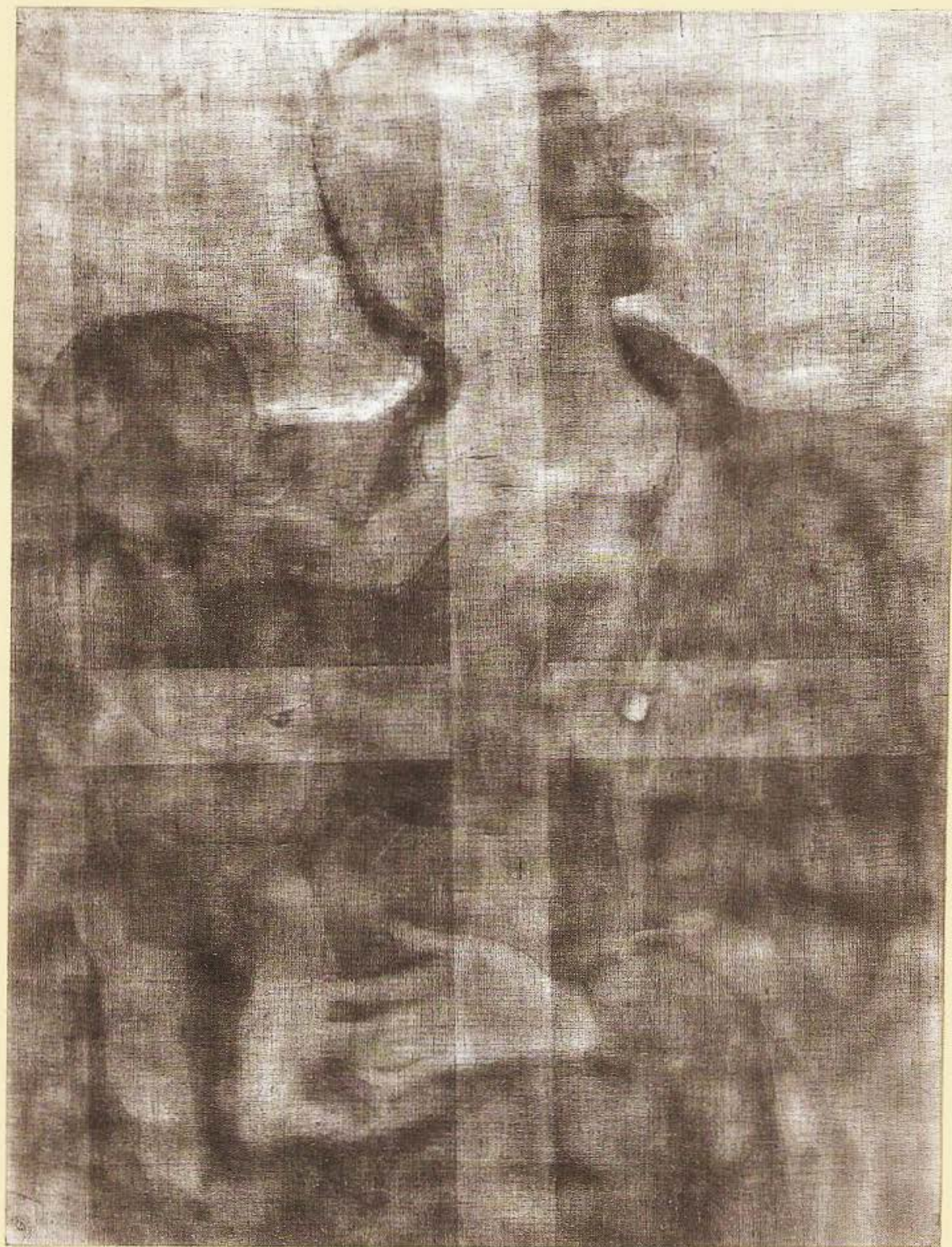
ЖИВОПИСЬ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

РАФАЭЛЬ

Новые тенденции в технике итальянской живописи особенно ощутимы в конце XV и начале XVI века. Учение о перспективе приводит, в частности, к восприятию человека и окружающей его среды как единого целого. Происходит отказ от штриховой манеры письма, усиливается тенденция к большей пластичности формы, разрабатываются приемы светотеневого построения объема. Эти новации проявляются прежде всего у флорентийских мастеров, хотя и у них цвет еще существует независимо от светотени. У Пьетро Перуджино (между 1445 и 1452—1523) и Рафаэля Санти (1483—1520) еще можно видеть оба вида письма — мелкую штриховку и широкие плоскости сглаженного красочного слоя.



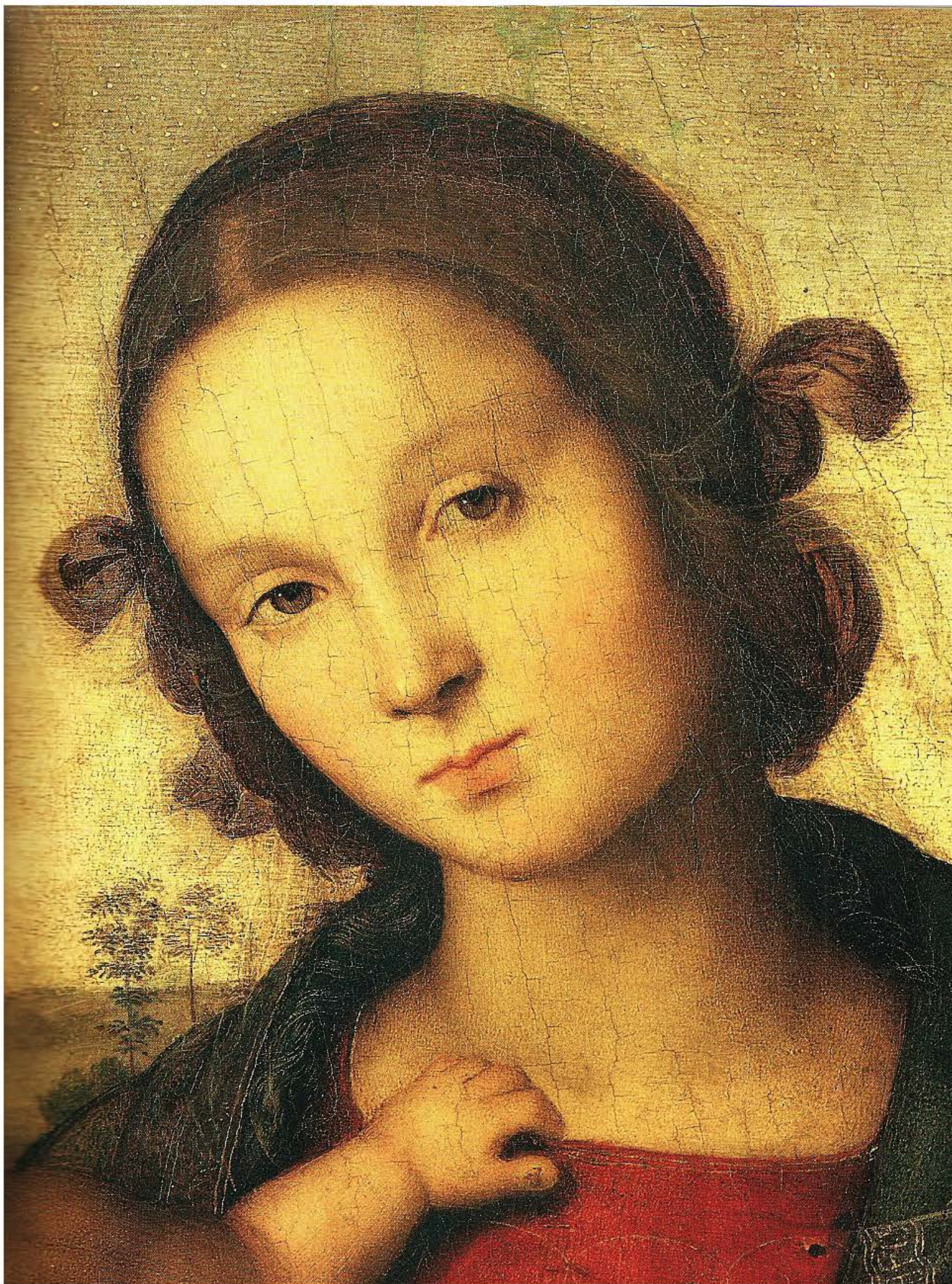
1. Перуджино. Мадонна с младенцем



2. Рентгенограмма фрагмента

Отказавшись от зеленого подмалевка в инкарнате и «царапающих» мазков темперы, наносимой кончиком острой кисти, итальянские мастера переходят к ровной по характеру поверхности и тону живописи, лишь высветляемой на наиболее выступающих частях лица свинцовыми белилами. Специфические приемы этой живописи дают слабо дифференцированное в деталях, малоконтрастное рентгеновское изображение, усугубляемое, в данном случае, переводом картины с дерева на холст с использованием слоя свинцовых белил, в значительной степени нивелирующих изображение красочного слоя.

3. Фрагмент

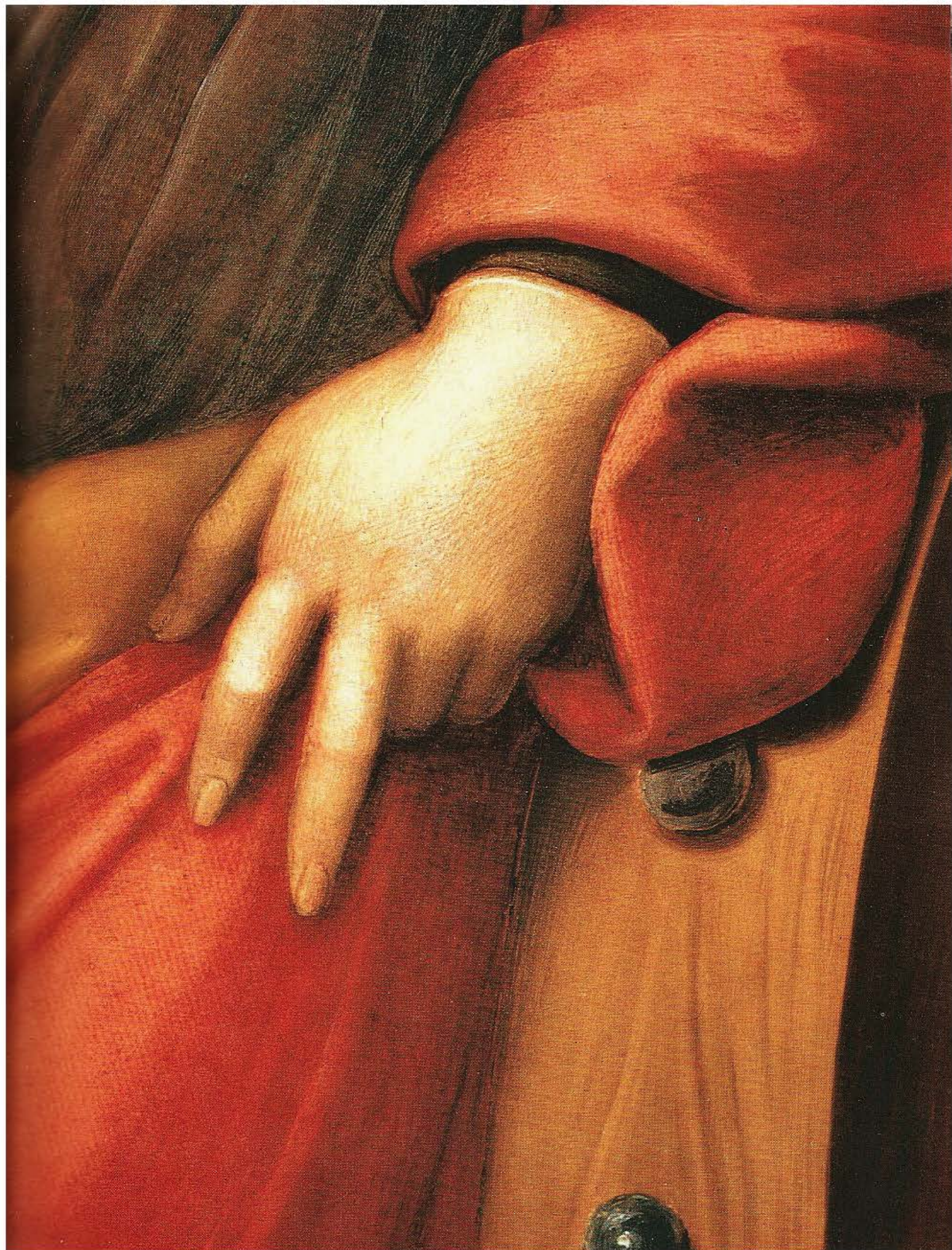




4. Рафаэль. *Св. Екатерина Александрийская*. 1507—1508

Способ нанесения завершающего красочного слоя тонкими штрихами как в передаче обнаженных участков тела, так и в изображении одежд, с очевидностью обнаруживает в этом произведении Рафаэля техническую традицию итальянской темперной живописи XIV—XV столетий.

5. Фрагмент





6. Рафаэль. Портрет Анджело Дони. 1506

В те же годы, когда была написана «Св. Екатерина», Рафаэль создает серию портретов, выполненных масляными красками в совершенно иной, более мягкой живописно-пластической манере. Новый подход нашел выражение в живописи широких локально-силуэтных плоскостей, положивших начало технике письма, стремящейся к гладкой зафлейцованной поверхности равномерно плотного и пролессированного красочного слоя.

7. Фрагмент



однако несравненно более живописны стены старого дома, хранящие следы времени. Поэтому можно утверждать, что наряду с движением одна из основ живописности — проникновение времени в область изобразительного искусства. Чем больше элементов времени в неподвижном изображении, тем сильнее пробуждается чувство живописности.

Нам могут возразить: к чему так усложнять вопрос? Зачем проникать в область живописности сквозь лабиринт обходных домыслов, через узкие боковые двери? Не проще ли объяснить живописность картины своеобразным соотношением цветовых пятен и силуэтов, контрастом света и тени, выразительностью пространственного или плоскостного решения? Мы готовы с этим согласиться; в частности, при создании картины исключительно велика роль *освещения и светотени*. И все же при наличии всех этих условий ощущения живописности может и не возникнуть. Необходимо отдавать себе отчет, что здесь все зависит от чрезвычайно тонких нюансов. Именно поэтому живописность подлинника не воспроизводится даже в очень близкой копии и, конечно, в репродукции.

Корни, питающие чувство живописности, обильны и разнообразны. Несколько упрощая и схематизируя, можно свести все сложнейшие частности этой проблемы к пяти признакам, которые мы и попытаемся рассмотреть в последующих разделах.

Архитектоника. Ограничивается ли область живописной техники проблемой живописности и живописной кинетикой или мы вправе расширять ее границы?

Мы привыкли выделять отдельные элементы единого, органически цельного живописного явления. Мы говорим о композиции картины, о ее колорите, о рисунке, пространственном и светотеневом решении. Вся эта система координат, взятая в целом, определяет, строит изображение. Поэтому взаимосвязь этих факторов может быть названа *архитектоникой картины*. Именно она, в конечном счете, определяет стиль, структуру, совершенство произведения. Вместе с тем, взятые порознь, эти элементы могут быть при несколько расширенном толковании отнесены к живописной технике.

Когда мы говорим о принятых в той или иной живописной школе повторно встречающихся приемах, привычных способах, ставших ее традиционным достоянием, например в области рисунка, формы, неизменных особенностей светотени, привычных способов построения рельефа и объема, пространственного или плоскостного решения, то составляющие архитектурного комплекса могут быть включены в область живописной техники.

У старых мастеров архитектура изображения еще насквозь технична: она базируется на твердо установленных, выверенных приемах и навыках.

Однако чем больше индивидуализируется живописный процесс, тем дальше архитектура картины отходит от области чисто технической. И, говоря о живописи середины прошлого века, мы имеем все меньше оснований включать живописную архитектуру в сферу техники.

ТРЕХСТАДИЙНЫЙ МЕТОД ЖИВОПИСИ

Чем же отличается метод работы старых мастеров от живописи современных художников? Прежде всего тем, что старый мастер поочередно сосредоточивал свое внимание на различных стадиях создания картины: сначала на рисунке, затем на построении светотени, то есть на передаче формы, и на колорите, завершающим цветовым «нарядом» которого были лессировки. Не нужно забывать, что непосредственно живописи предшествовала тщательная подготовка грунта, цвет и фактура которого, так же как и наносимая по грунту цветная имприматура, играли активную роль в организации не только конечного живописного результата, но и образного строя картины.

Между тем современный художник, как правило, не делит процесс живописи на эти стадии. Напротив, он стремится одновременно решить все проблемы. Принципы современной живописи влекут художника к смешению, одновременному разрешению этих конструирующих изображение элементов. Начиная с Клода Моне эти категории оказываются так тесно связанными, так глубоко врастают друг в друга, что живопись становится непрерывным процессом, в котором рисунок и колорит, лепка и композиция, тон и форма возникают и развиваются одновременно. При этом момент окончания картины всегда несколько условен. Такой ход живописной работы может быть продолжен почти до бесконечности. При этом фактура картины организуется так, что в любом месте холста художник может возобновить работу, накладывая новые мазки на нижележащие.

Табл. XXI
4—6

Ярким представителем этой системы был Поль Сезанн. В письмах и записанных беседах он неоднократно формулировал этот нерасчлененный живописный метод, дававший ему возможность в любой момент после первой прописи остановить работу над картиной, сохраняющей при этом свою эстетическую полноценность. Остались разнообразнейшие работы этого мастера — от первых прописей и беглых этюдов до полотен, над которыми художник работал очень долго, — работы, остановленные на разных этапах законченности. Этапах, но не стадиях, которых нет в живописи Сезанна. От первых до последних мазков проходит все тот же прием, одновременно создающий и рисунок, и форму, и цвет. «Модулируя, моделируй», — говорил Сезанн. Иначе говоря, меняя цвет или оттенок цвета каждого мазка, в то же время нужно заставить кисть рисовать и работать над формой.

Табл. XXII
1—7

Старые мастера при работе над станковой картиной культивировали три основные стадии живописи. Назовем их: пропись, основной слой, или подмалевок, и лессировка.

Попробуем разобраться в каждой из этих трех стадий работы. Начнем с первой стадии, с *прописи*. Она могла быть разной силы — ослабленной, нормальной или протемненной, — но ее задача всегда сводилась к уточнению рисунка, к установке композиции, к намеку на объем.

При ослабленной прописи теневые места предметов мастер протемнял в завершающей лессировке, а при протемненной просветлял их в подмалевке, нанося тончайшим слоем рефлексы, усиливая лепку формы.

Так или иначе, пропись могла быть осуществлена либо одной коричневой краской, создавая предварительное изображение, подобное рисунку сепией с отмывкой теней, как, например, у Леонардо да Винчи, либо она могла быть полихромной, рассчитанной на то, что она будет просвечивать сквозь последующие красочные напластования и придаст подобно имприматуре заранее обусловленный тон всей живописи. Однако и в том и в другом случае первая стадия живописи старого мастера — всегда тонкий слой краски.

Старые мастера прекрасно понимали значение этой стадии. Сохранились не только свидетельства их высокой оценки значения первой прописи, но и незаконченные полотна, оставленные на этой стадии. Быть может, сам художник не был вполне доволен получившимся рисунком или композицией, осуществленной только в прописи. Возможно, что закончить картину ему помешали чисто житейские причины: вынужденный отъезд, болезнь, возможно — увлечение другим сюжетом. Можно предположить, однако, что мастер оставлял незаконченным то или иное полотно оттого, что и в незавершенном виде оно казалось ему особенно удачным. Такие случаи можно наблюдать в творчестве тех мастеров, которые имели обыкновение одновременно вести несколько живописных работ, как это было свойственно Тициану или Рубенсу.

Из сказанного, конечно, не следует делать вывод, что первая пропись должна быть особо совершенной стадией. Поэтому после того, как был получен как бы «призрак» будущей картины или портрета, художник приступал к работе над основным слоем — *подмалевком*.

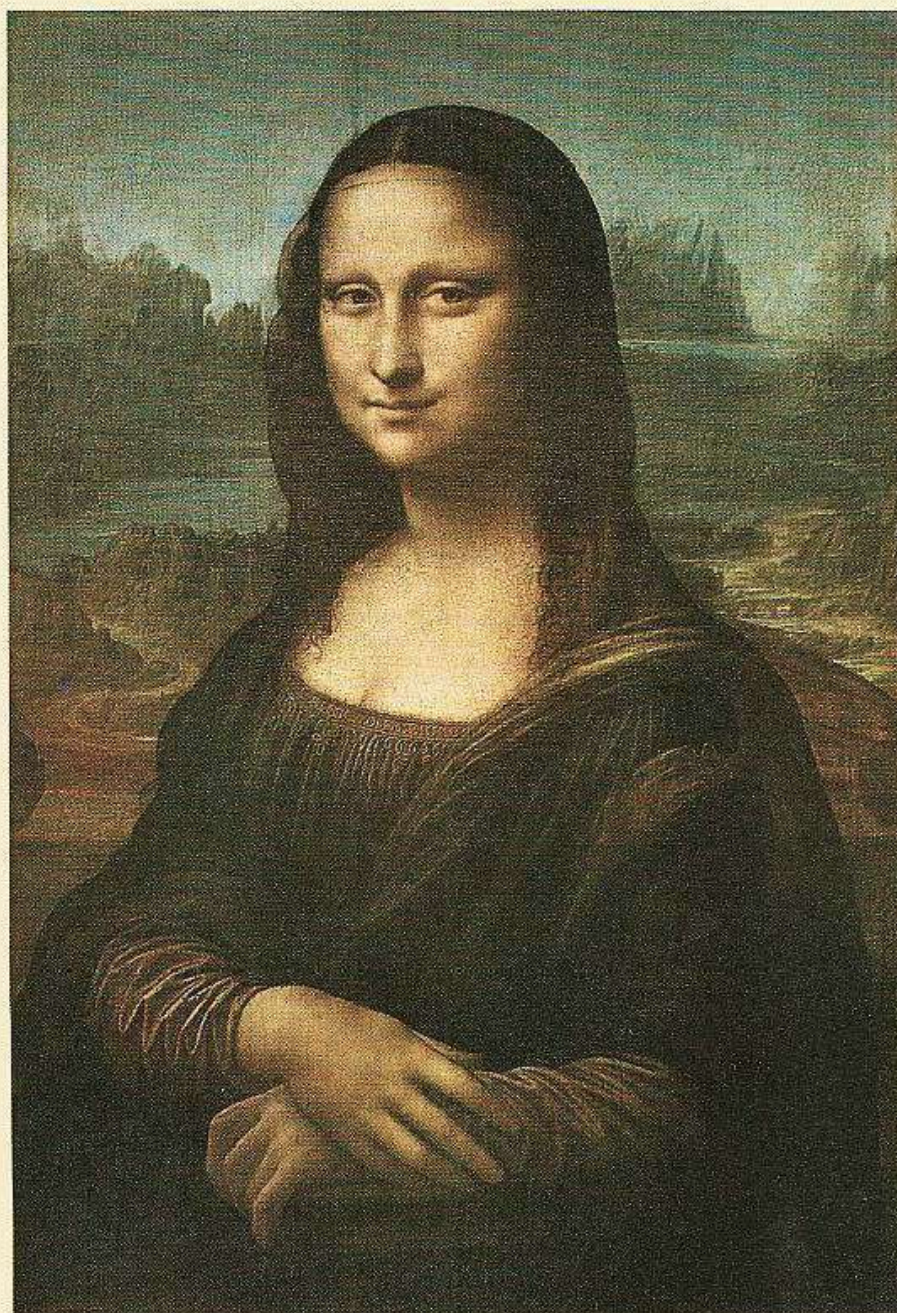
Допустим, что пропись была выполнена в одном коричневом тоне достаточно интенсивно, поверх цветной имприматуры. В этом случае будущая картина уже представляла изображение с проработанными контурами и формами: тени были достаточно сильно протемнены, но и светлые места протерты в какой-то мере коричневым тоном. Вся пропись выполнена тонким, просвечивающим слоем, но все же темней, чем должен оказаться завершающий результат.

Поэтому в подмалевке, или основном слое, надо было работать главным образом над освещенными частями изображения. Чтобы все формы оказались предельно объемны и выпуклы, все светлые участки картины проходили светлыми, несколько холодными в тоне красками, накладываемыми тем гуще и пастознее, чем светлее и материальнее участок изображения. Полутени и рефлексы если и прописывали в подмалевке, то очень тонким слоем.

Конечно, основы объемной композиции были намечены уже в первом слое. Но пространственная активность, зрительный реализм формы возникают впервые в подмалевке, причем часто с преувеличенной интенсивностью. Здесь, в подмалевке, также формировалась фактура красочной поверхности как один из основных элементов живописности будущей картины.

ЖИВОПИСЬ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Экспериментатор и новатор, искавший новых путей к совершенству живописи, Леонардо да Винчи (1452—1519), начав в ранний период творчества писать темперой, затем перешел к масляной живописи. Опираясь на свое учение о красках, свете и тени, Леонардо подошел вплотную к передаче воздушной перспективы, добиваясь в своих произведениях небывалой до него мягкости исполнения.



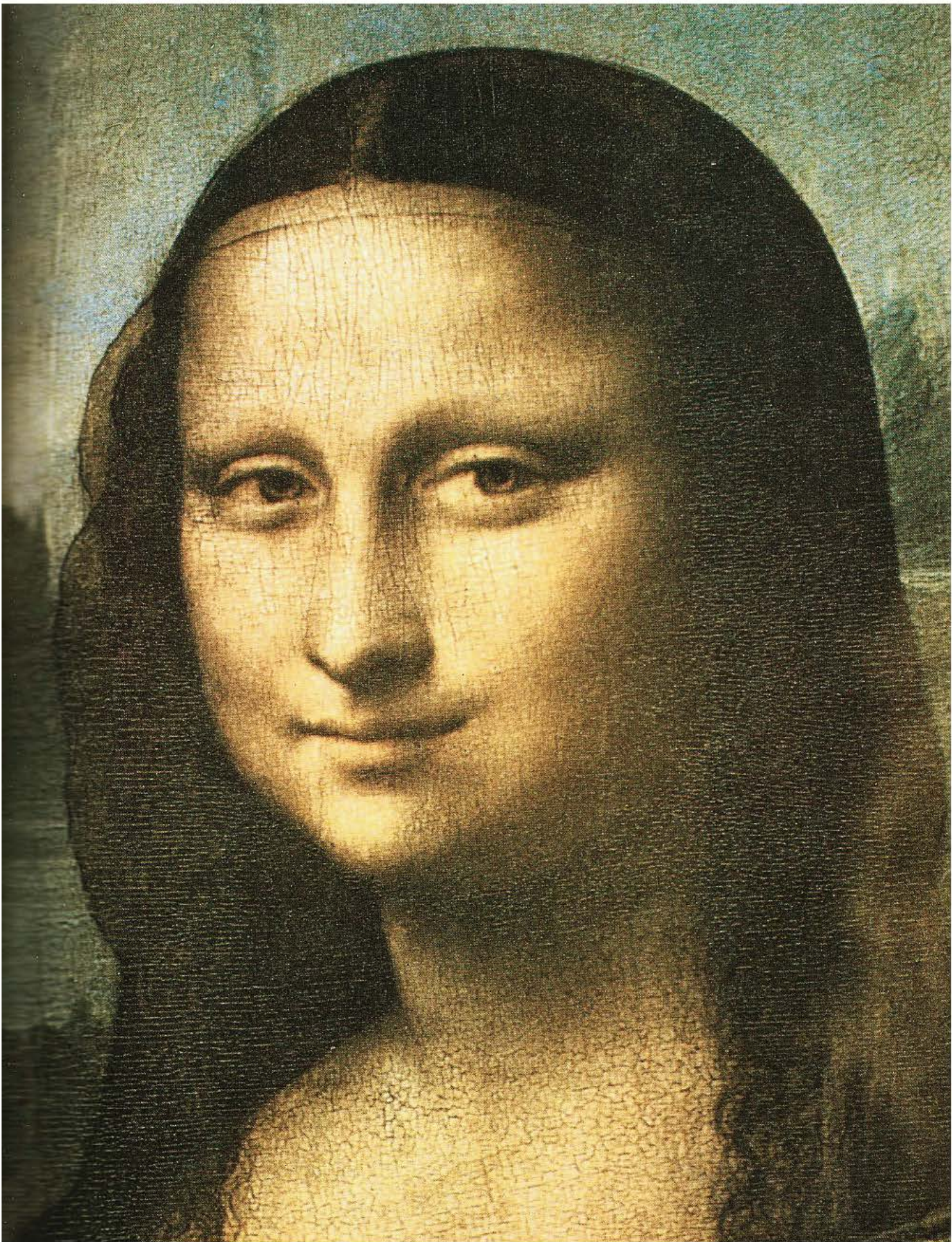
1. Леонардо да Винчи. *Джоконда*. 1503—1505

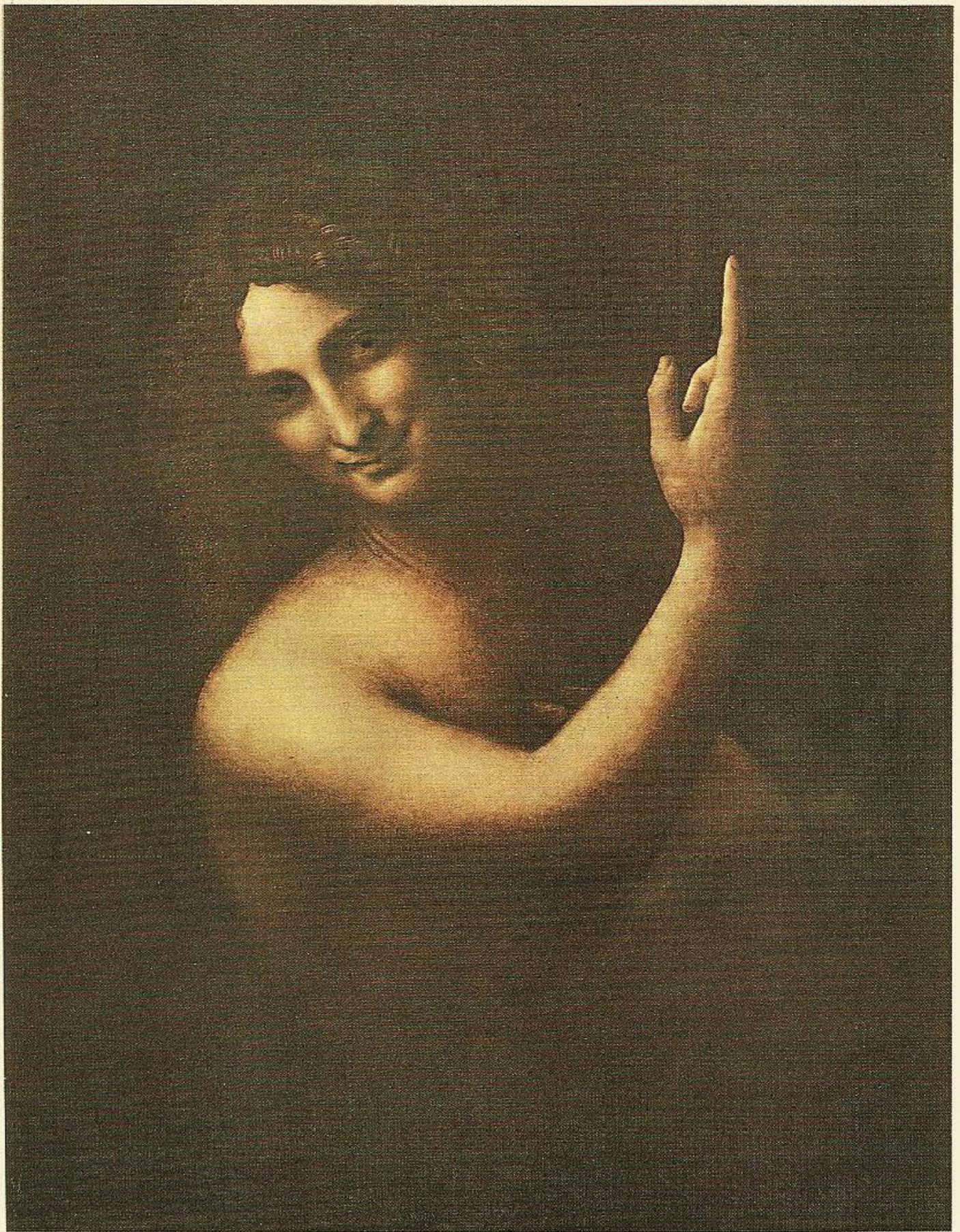


2. Рентгенограмма фрагмента

Оставаясь глубоко индивидуальным в своих творческих исканиях, Леонардо в отношении техники живописи был близок ранним нидерландцам. С фламандской манерой его роднит использование белого светоотражающего грунта, отсутствие корпусного подмалевка в инкарнате и прозрачность теней. В «Джоконде» присутствие прозрачных красок, перекрывающих друг друга, видно повсюду — и в изображении одежд и деталей фона. О тончайшем же слое свинцовых белил на наиболее освещенных участках живописи позволяет судить рентгенограмма головы Джоконды.

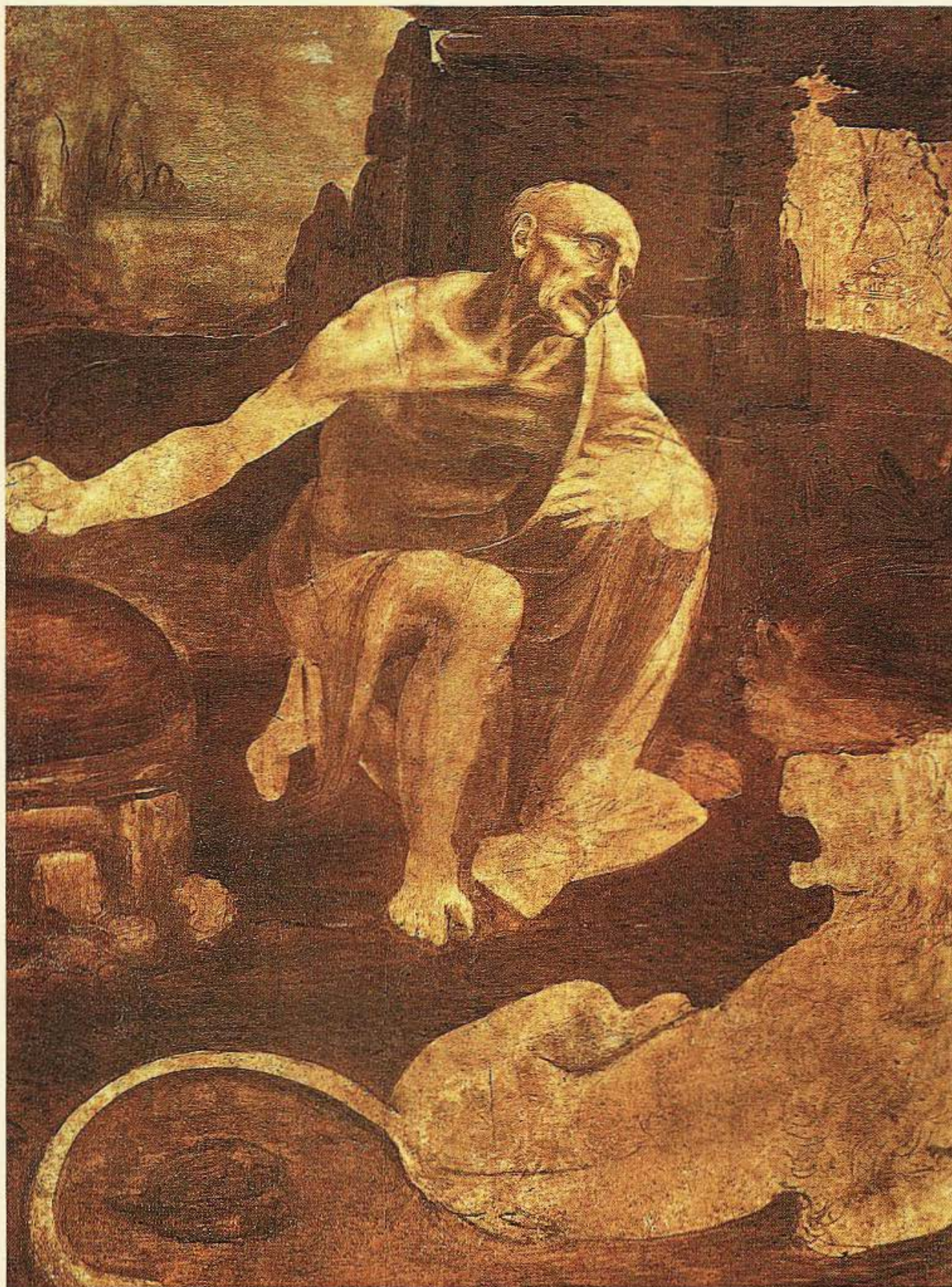
3. Фрагмент





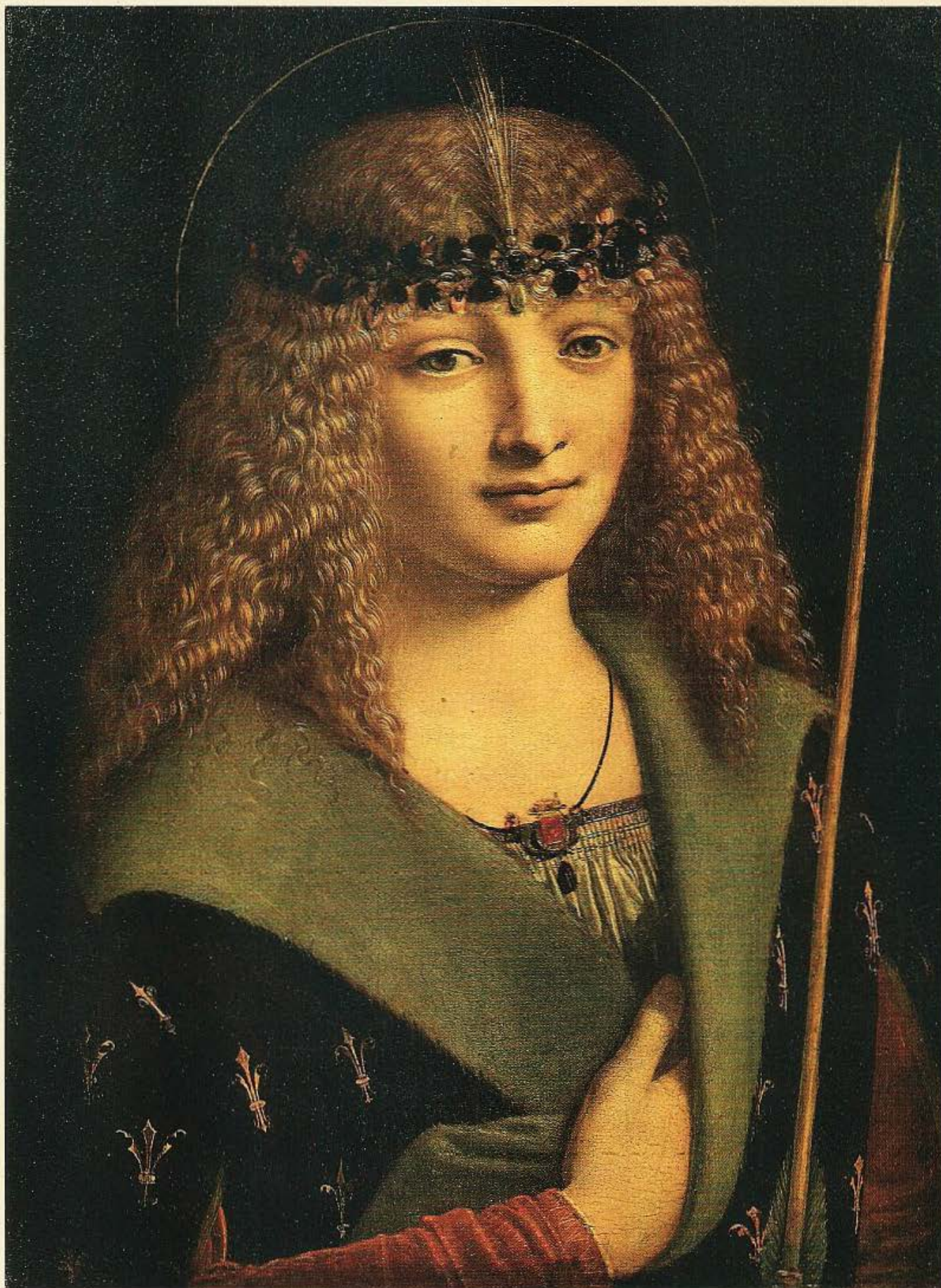
4. Леонардо да Винчи. *Иоанн Креститель*. Около 1513—1516

В то время как многие итальянские живописцы конца XV — начала XVI столетия продолжали еще работать по принципам ранней итальянской живописи, высветляя зеленый подмалевок, Леонардо, развивая метод живописи, технически близкий фламандцам XV века, достигает при этом не свойственной северным мастерам, почти неуловимой передачи очертаний предметов или персонажей своих картин — приема, получившего, начиная с Леонардо, название «сфумато».



5. Леонардо да Винчи. Св. Иероним. 1480

Некоторое представление о процессе живописи Леонардо дают неоконченные картины мастера. На ранней стадии темно-коричневой прописи оставлена, например, картина с изображением св. Иеронима. Местами оставшаяся только в контурном рисунке, более проработанная в пейзаже и лишь кое-где тронутая цветной лессировкой, картина должна была быть моделирована затем полукроющими и лессировочными красками, сквозь которые легко бы просвечивал темный подмалевок, придавая живописи мягкость и воздушность. Однако первоначально, по-видимому, прозрачная темно-коричневая пропись, ложащаяся даже на освещенные участки, со временем стала глухой. Эта глухая чернота, присущая многим картинам Леонардо, в известной степени объясняется усиливающимся со временем просвечиванием первоначальной темной прописи.



6. Больтраффио. *Св. Себастьян*

Подражание Леонардо да Винчи, иногда дающее основание приписывать ему произведения его современников, в частности Больтраффио (ок. 1467—1516), всегда ограничивалось лишь какой-либо одной из сторон его творчества, чаще всего — внешними признаками стиля, не находившими отражения в методе самой живописи. Так Больтраффио писал картины с использованием значительного слоя свинцовых белил и с гораздо меньшей прозрачностью красок, о чем свидетельствуют и рентгенограммы его произведений.

7. Фрагмент



Табл. XVI
7—9

Старые мастера никогда не работали в подмалевке чистыми белилами: это создавало бы слишком резкий, грубый эффект, который трудно было бы смягчить в завершающей лессировке. Гораздо чаще живопись в подмалевке велась белилами, подцвеченными охрой, умброй, зеленой землей, киноварью или другими красками. Такой подмалевок производит до лессировки все еще почти монохромное впечатление и, наложенный на протемненную пропись, дает усугубленное представление о форме в силу контрастов светотени. Так писали многие караваджисты и болонцы, а в Испании — Рибера, Сурбаран и другие. Подобный подмалевок всегда пишется светлее, чем законченная картина, и это «просветление» тем резче, чем большую роль художник отводит последующей лессировке, так как лессировка не только оживляет подмалевок, но и всегда его утемняет и утепляет. Поэтому освещенные места, например одежды синего цвета, в подмалевке писали плотным голубым тоном, смешанным со свинцовыми белилами; зеленую ткань прорабатывали зеленым, тоже сильно разбеленным; лицо и руки в подмалевке писали кремовым тоном, очень светлым, в расчете, что лессировка его утеплит и оживит.

Цветной пробеленный подмалевок может лечь и на ослабленную и на протемненную пропись. Соответственно этому подмалевок даст ослабленную или усиленную светотень.

При письме по темной прописи приходится следить за тем, чтобы мощно выступающая из нее ярко освещенная форма правильно «лепилась». Иногда этого трудно достичь одним слоем и тогда приходится, еще уплотняя слой, прописывать освещенные места. Поэтому толщина подмалевка может быть различна. Она зависит от фактуры и цвета грунта (или имприматуры), от индивидуальности творческого метода мастера. Очень важный момент в живописи подмалевка — формирование фактуры красочного слоя. Характер подмалевка может определяться желанием мастера сохранить следы работающей кисти, всю живописную кинетику или, напротив, в его намерения входит заглаживать, профлейцевать эти следы. В прописи, как вообще в лессировочной технике, мазок пластически не выражен. Кроме того, в светах и полутонах пропись закрывается плотными слоями подмалевка и лишь в тенях она может сохраниться в оконченной картине. В подмалевке, наоборот, мазок может быть отчетливо виден сквозь прозрачный слой завершающей лессировки. Более того, завершающий прозрачный слой подчас еще сильнее выделяет отдельные мазки, концентрируясь вокруг них. На бликах и в центре освещенной площади иногда требуется положить весьма плотный, пробеленный мазок; порой кисть, нанося телесного цвета слой, прорисовывает более светлым тоном морщины на лице и другие детали, которые затем усилит лессировка, причем лессирующая краска, чаще всего стекающая с выпуклых мазков, собирается в их основании, еще более подчеркивая каждую деталь.

Табл. XIV
6—13

Обработка корпусного слоя краски подмалевка отражает почерк художника. В зависимости от характера мазка, плотный подмалевок может быть живописным, с чрезвычайно развитыми, рельефными и темпераментными мазками, как в поздних картинах Рембрандта, или более сдер-

жанным, ретуширующим — с едва заметным мазком, — как в полотнах Пуссена, и, наконец, флейцованным, когда художник стремится уничтожить все следы от прикосновения кисти, как, например, у Рафаэля или Джулио Романо.

Табл. XVII
1—6

Табл. IV
6—7

Табл. VII
1—4

Пастозный слой может обладать всеми особенностями подмалевка, но быть сильно пробеленным и требовать сильной лессировки. Часто встречается и случай развитого, полноживописного подмалевка, когда на этой стадии картина приближается к законченности. В этом случае лессировка играет только ретуширующую роль или она может совсем быть опущена. Последней системой часто пользовался Франс Хальс.

Табл. XV
1—3

Вероятно, сложнейшая структура основного слоя картины Рембрандта «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» доставила художнику величайшее наслаждение при работе над этим замечательным полотном. Необходимо подойти вплотную к этому шедевру, рассмотреть чередующиеся напластования пастозных мазков и лессировок на освещенных местах лиц, фигур и предметов, чтобы получить полное представление о высочайшем мастерстве Рембрандта. Тогда восприятие на расстоянии картины в целом будет обогащено осознанием поражающе сложного, необычайно жизненного фактурного богатства.

Табл. XIV
9, 10

Казалось бы, чем свободней живописный метод, тем он ближе и понятней современному художнику. И все же чудо живописности Рембрандта остается непостижимым. Можно ли скопировать такое полотно? Если современный живописец решится на такой подвиг, он предварительно должен постичь технику старых мастеров, потому что приемы даже позднего Рембрандта все еще базируются на обогащенном им опыте трехстадийного метода.

Что еще характерно для живописи основного слоя?

Для того чтобы представить себе все разнообразие живописных приемов старых мастеров, необходимо обратить особое внимание на способ, каким они создавали уже в подмалевке мягкий, обычно весьма совершенный переход к тени от светлой поверхности.

Легко представить себе, что при моделировании формы густой светлой краской переход от плотных светов к полутонам и теням может быть осуществлен с помощью двух различных приемов. Необычайно мягкий переход от света к тени, наблюдаемый в картинах старых мастеров, особенно в портретной живописи, может быть организован введением в светлый тон подмалевка незначительной доли темной краски, обычно холодной: ультрамарина, зеленой земли, а иногда же сиены жженой или натуральной, в зависимости от общей цветовой гаммы картины. Этого же эффекта можно достигнуть и путем постепенного утоньшения слоя той же краски, наносимой в полутени сквозным, сходящим на нет слоем благодаря ослабевающим и скользящим прикосновениям кисти. Разумеется, при каждом из этих методов переход от света к тени может быть еще уточнен с помощью множества мелких, ретуширующих мазков.

Сквозной мазок мы обычно встречаем на картинах, написанных на крупнозернистом холсте или по шероховатому грунту, что было особенно характерно для венецианских живописцев, в частности для Тициана, Веро-

незе и Тинторетто. При этом мягкая кисть с остатками основного тона, проложенного на всей площади «света», скользит по мелким неровностям грунта, оставляя следы светлой краски на мельчайших возвышениях, между которыми виден слой более темной прописи или имприматуры. Так создается тончайший сквозной слой — сходящий на нет переход от света к тени. Не будем, однако, смешивать его с лессировкой: здесь мы имеем дело не с прозрачной краской, а только с прерывающимся слоем, который в мельчайших точках остается, в сущности, кроющим. (В сквозном мазке есть нечто общее с методом работы «сухой кистью», хотя в противоположность сквозному мазку при работе сухой кистью на неровности основания накладываются темные точки, благодаря чему и достигается необходимая оттушевка формы.)

Говоря о сквозном мазке, прежде всего надо отметить сравнительную легкость наложения жидкой краски на ровный грунт и, наоборот, затруднительность работы густой пастой по шероховатому основанию. Легкость и свобода мазка в первом случае может быть усилена, если предварительно протереть поверхность картины растворителем. В похожих условиях, например, развивался живописно-штриховой свободный почерк, свойственный фреске, или свободно-живописная манера, встречающаяся в современной темпере. Наоборот, при пастозной краске и шероховатом грунте, что особенно было свойственно венецианцам, плотный и четко ограниченный мазок затруднен. При еще более неровном основании плотное наложение невозможно даже при очень сильном нажиме кисти, и мы неизбежно встречаемся с появлением сквозного мазка. Твердая щетинная кисть при сильном нажиме реже дает такой результат, тогда как мягкая, хорьковая или колонковая, кисть при достаточно вязкой краске и при свойственным старым мастерам разнообразно скользящим движениям дает сквозной мазок как естественный результат. При этом краска накладывается прерывающимся слоем на возвышения неровного основания или подмалевка, и в ее разрывах проглядывает грунт, имприматура или нижележащий слой краски.

В лессировке прозрачная цветная пленка ложится почти всегда поверх более светлого подмалевка. Наоборот, сквозной мазок, как правило, наносили поверх более темного слоя. Момент рассеяния света, обуславливающий видимость изображения, имеет место под лессировкой, в глубине подстилающего более светлого слоя. При сквозном мазке мы вообще не имеем дела с прозрачной краской, а лишь с раздробленным слоем плотной и непрозрачной пасты. Светорассеяние здесь происходит главным образом на поверхности красочного слоя, чем и подчеркивается как бы мерцающая матовость, свойственная сквозному слою, если он не перекрыт лаком или лессировкой.

В зависимости от того, положен сквозной мазок темной краской по светлому подмалевку или, наоборот, светлой краской по темному слою, впечатление резко меняется. У старых мастеров мазок первого типа, ассоциирующийся с фактурой рисунка, мог возникнуть случайно и никогда не носил характера намеренного приема. Поэтому завершающая живописно-штриховая проработка темным тоном старыми мастерами, как

правило, выполнялась лессировкой или, в крайнем случае, полупрозрачной, но жидкой краской.

Сквозной мазок — светлый поверх темного слоя — производит совсем другое впечатление: он подчеркивает не только характер фактуры, но, что особенно важно, и ее глубину, так как глубина темных промежутков между светлыми частицами краски в этом случае увеличивается. Происходит не только наложение краски на неровностях фактуры и увеличение ее шероховатости, но в еще большей степени вырастает впечатление этой шероховатости от оптического эффекта. Взгляд невольно уходит в глубину материала, отмечая акцентированные светлой краской его неровности. Выразительность фактуры усиливается, возрастает убедительность, наглядность структуры, вещественности, физического ощущения фактурного слоя.

Этому впечатлению содействует также, как мы увидим, прием втертой лессировки, естественно возникающий при тех же условиях, которые стимулируют сквозной мазок, то есть при шероховатом грунте или подмалевке.

Обратимся теперь к третьей стадии — *лессировке*. Художник невольно столкнулся не только с прозрачностью красок, но и с самим принципом лессировки еще в глубокой древности, когда в качестве связующего вещества стали употреблять масла и лаки, дающие при отвердевании гладкую, блестящую поверхность.

Мы вправе различить три главные задачи лессировки, а следовательно, и три ее основных вида. Назовем их так: лессировка тонирующая, моделирующая и ретуширующая. В каких случаях уместно применить каждую из них?

Если пропись была сильно протемнена, а в подцвеченном белильном подмалевке создан преувеличенно резкий объем и рельеф, тогда необходим ровный слой *тонирующей* лессировки. Этим приемом легко может быть достигнуто усиление и оживление цвета слабоокрашенных участков живописи, а вместе с тем и смягчение чрезмерно подчеркнутой лепки, выпуклости формы. Тонирующая лессировка обычно обогащает цвет, чаще всего — утепляя его, смягчает контрасты светотени, насыщает цветом света и только чуть-чуть подкрашивает теневые места.

Представим себе другой случай. Пропись была ослабленной, а подмалевки не создали вполне убедительного рельефа формы. Тогда лессировка призвана усилить объем. Однако этого нельзя достигнуть нанесением ровного слоя тонирующей лессировки. В этом случае нужна *моделирующая*, достаточно интенсивная по цвету лессировка.

Мастера классической живописи тело и лицо, как правило, прорабатывали моделирующей лессировкой, усиливающей и одновременно смягчающей форму, легко детализирующей полутона. Очень часто моделирующие лессировки в картинах старых мастеров встречаются и при изображении тканей, контрастируя с лессировками тонирующими. Эти основные виды лессировки почти всегда встречаются при сопоставлении нескольких драпировок. Намекая на разный характер ткани, они разнообразят форму. Только тонирующие лессировки дали бы безразличное

VI ЖИВОПИСЬ ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО

В станковой живописи Микеланджело Буонарроти (1475—1564), несмотря на мощное живописно-пластическое построение формы, присущее скульптору, сильнее, чем у кого-либо из великих мастеров Высокого Возрождения, чувствуется связь с предшествовавшей традицией, о чем с очевидностью говорят его оставшиеся незавершенными картины.



1. Микеланджело. *Мадонна Дони*. 1504—1506

2. Фрагмент

3. Микеланджело. *Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и четырьмя ангелами*. ►
Конец 1490-х годов







4. Микеланджело. *Положение во гроб*. Около 1506

На белый гипсовый грунт под обнаженные участки тела в «Мадонне с младенцем» Микеланджело по традициям треченто наносит зеленую прокладку, по которой моделирует плотным красочным слоем на основе белил. Волосы написаны без предварительной подготовки. Легко, полупрозрачными красками написана туника младенца, сквозь которую просвечивает тело. Драпировки ангелов более корпусны: в густом темном тоне написаны теневые участки, по которым положены лессировки в локальном тоне с примесью белил для выделения светов. На одеждах Мадонны поверх темного тона положены светлые лессировки. В «Положении во гроб» Микеланджело отказывается от зеленой подготовки. Моделируя лица и обнаженное тело по коричневой прописи, он доводит форму до полного завершения. Эти работы показывают, что живопись велась по частям, отдельными фигурами, как при работе в технике фрески.

сочетание цветных силуэтов, лишенных моделировки, а одни моделирующие — трудную для глаза пестроту равномерно усиленных складок. Используя моделирующую лессировку, сначала закрывают всю поверхность ровным слоем, а затем его частично снимают с освещенных мест, в зависимости от масштаба изображения, ребром ладони или пальцем. При этом тени оказываются более интенсивно окрашенными, чем светлые места, где, подчеркивая лепку складок, проступает живопись основного слоя. На картинах старых мастеров часто можно видеть драпировки, пробеленные в светах и интенсивно полноцветные в тенях — типичный результат для моделирующей лессировки.

Две изображенные рядом ткани могут быть обработаны различными приемами, и ровно усиленный цвет, предположим кирпично-красной ткани, может соседствовать с зелено-синим, где особенно интенсивный цвет оставлен в тенях. Так как красные и кирпично-красные цвета особенно распространены среди изображений драпировок в классической живописи, нетрудно по полотнам старых мастеров проследить эффект различных методов лессировки. В одних полотнах мы увидим, что часть сильно моделированной красной ткани заключена между темными, тонированными драпировками или противопоставлена слабо моделированным голубым плоскостям. В других — теплый тонированный силуэт красного пятна противопоставлен четкой лепке окружающего. Этот прекрасный колористический прием мы найдем и в «Святом семействе» Рембрандта, и у «малых голландцев», и в «Великодушии Сципиона» Пуссена, и у многих других старых мастеров. В «Форнарине» Джулио Романо мы встречаемся с моделирующими тело и тонирующими зеленую драпировку прозрачными слоями.

В случае, когда в основном слое форма выделена достаточно четко и найдена полная сила цвета, когда фактура красочного слоя убедительно выразительна, может быть применена только *ретуширующая* лессировка, задача которой лишь несколько обогатить, усилить или ослабить уже найденную моделировку формы.

Конечно, это лишь принципиальная схема. В действительности лессировки разнообразнее и по своей выразительности, и по своему назначению, а сам способ лессировать так же индивидуален, как и работа мастера на всех предшествующих стадиях живописи. Во многом конечный результат лессировки определяет фактура красочной поверхности.

При ослаблении моделирующего слоя лессировки, при снятии с освещенных мест излишней цветовой пленки последняя по-разному реагирует на неровность холста, грунта, живописи подмалевка. Она легко снимается с возвышений и еще плотнее внедряется во все углубления. Если мастер, пролессировав фрагмент картины с очень высоким рельефом мазков или живопись по крупнозернистому холсту, не только прибегает к моделирующей лессировке, но, снимая излишек темной, лессирующей краски с освещенных мест, оставляет лессировку во всех углублениях, мы имеем случай *втертой* лессировки.

Втертая лессировка, особенно характерная для венецианской живописи, где она обусловлена плотностью и высотой мазков основного слоя, а так-

Табл. XIV
1, 2

Табл. XV
8, 9

Табл. XVI
4, 5

Табл. VII
1—4

же крупнозернистой фактурой холста, которую так любили эти живописцы, может быть положена намеренно или возникнуть сама собой. Для осуществления этого приема после лессировки фрагмента картину могли положить горизонтально. Тогда лессировка сама собой стекала во все углубления и зерна холста и мазки подмалевка акцентировались. И все же часто предпочитали снять излишек лессирующей краски со всех мелких возвышений и таким образом втереть лессировку.

При очень крупнозернистом холсте и неровном грунте лессирующая краска всегда имеет тенденцию затекать в углубления, выделяя рисунок холста. Это явление бывает иногда так интенсивно, что художник нередко должен был принять те или иные меры предосторожности, чтобы ослабить получающуюся от этого своеобразную рябь.

Особенно это относится к изображению обнаженного тела. В живописи лица нужно осторожно употреблять темные тона для лессировки, каким бы тонким слоем не накладывались они по неровному холсту. Даже при самом текучем, тонком и прозрачном слое лессировка жженой умброй или сиеной задерживается в углублениях фактуры, акцентируя все ее неровности. Поэтому при живописи женских и молодых лиц краска основного слоя, даже нанесенная импасто, заглаживалась, а лессировка велась на основе охристых тонов, замутненных минимальным прибавлением белил, которые, даже заполняя углубления, не слишком сильно выделяли неровности фактуры.

Наоборот, при живописи морщинистых лиц или шероховатых предметов такая акцентировка фактуры могла быть желательна, и старые мастера в совершенстве умели этим пользоваться. Эффект втертой лессировки мог быть еще более усилен, если художник снимал излишек лессирующей краски ладонью или тканью, как это делается при печати офортов. (Надо, однако, оговориться, что часто встречающееся впечатление как бы втертой лессировки может быть вызвано промывками и реставрациями, при которых лессировка легче снимается с выпуклостей фактуры и, оставаясь в ее углублениях, приобретает характер втертости.)

Например, у Рембрандта, в живописи которого исключительно выразительный в своих шероховатых мазках и напластованиях основной слой положен часто на сравнительно гладкий грунт тонкого холста или доски, лессировка, скопляясь в углублениях между неровностями мазков, четко выделяет их характер и специфику основного слоя. Напротив, у венецианцев, применявших, как правило, исключительно крупнозернистые холсты саржевого (косого) плетения *, чаще встречается акцентировка не особенностей красочного слоя, а структуры основания.

Если крупнозернистый холст во многих местах картины акцентирован сквозным мазком и втертой лессировкой, то глаз легко начинает ощущать рисунок его волокон, подстилающих или пронизывающих все изображение. Так как живопись сохраняет при этом свой объемный и прост-

* Один из трех видов переплетения в ткачестве. В саржевом переплетении каждая продольная нить основы перекрывается минимум двумя поперечными нитями утка сверху и одной снизу, в результате чего возникает своеобразный диагональный рисунок ткани.

Табл. IX
1, 2

Табл. X
2—4

Табл. VII
1—4

ранственный характер, то возникает совмещение впечатлений двух родов: подчеркнутой плоскости фактуры и пространственности самого изображения. Это сопоставление является одним из вполне закономерных выражений суммарного восприятия образа и материала. Такое фактурно-пространственное решение можно видеть во многих работах Тициана, например в эрмитажной «Данае», в полотнах Веронезе, Тинторетто и других венецианских живописцев.

Нередко случалось, что мастер предпочитал лессировать подмалевки не слишком темной, несколько замутненной краской, примешивая в ультрамарин, в темно-коричневую или сиену жженую немного белил или светлой охры. Такая мутная лессировка могла быть употреблена при любом методе — и тонирующем, и моделирующем, и ретуширующем. Конечно, при этом необходимо было следить, чтобы слегка пробеленная лессировка не разрушала интенсивности теней, а, ложась на протемненные части, принимала на себя роль рефлекса. Такую лессировку иногда можно видеть у величайших мастеров живописи — Тициана, Веласкеса, Рембрандта. Мутной белильной лессировкой часто пользовались художники различных школ для изображения по темному фону кружев, вуалей, стеклянных предметов. В картине Джулио Романо можно наблюдать эффект мутной лессировки в изображении прозрачной вуали, накинутой на обнаженное тело.

Этому приему отчасти близок метод *слитой* лессировки, отчетливо заметный в случаях, когда лессировку кладут на места вязкого, полупросохшего основного слоя.

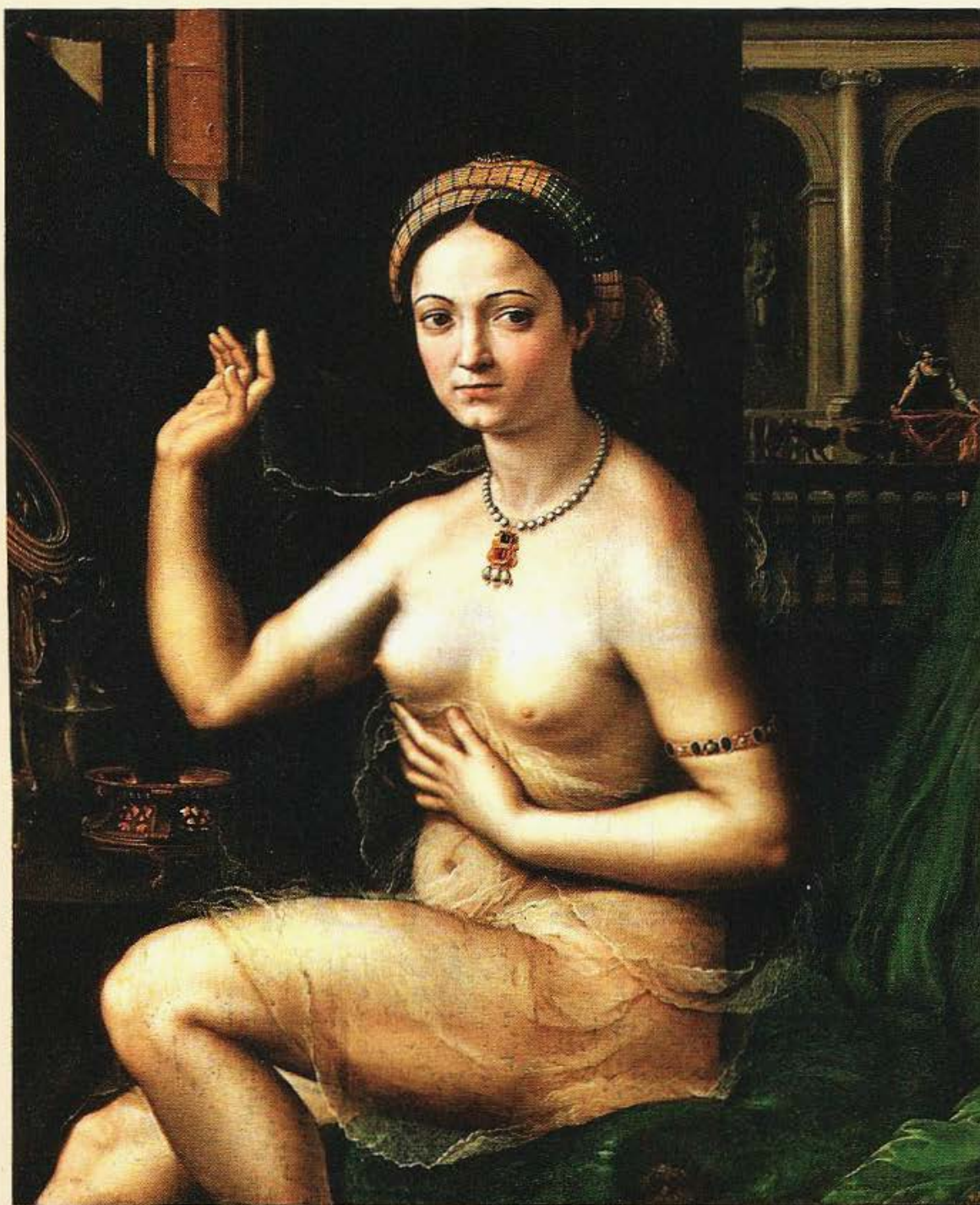
Чередование корпусных и прозрачных красочных слоев связано с необходимостью высыхания нижнего слоя перед лессировкой. Вместе с тем старые мастера в той или иной степени прибегали к лессировке по сырому или полусухому слою, то есть к *слитой* лессировке, которая сливается с ним, сплавляясь в единую, вязкую пасту. Такая лессировка может встретиться в живописной фактуре величайших живописцев прошлого. Этот способ письма требует употребления сравнительно больших, мягких кистей, насыщенных прозрачной краской, что позволяет быстрым живописным приемом нанести лессировку поверх еще вязкого основного слоя.

При этом возникают два типичных явления: с одной стороны, в лессировочную краску неизбежно примешивается некоторое количество от пробеленной или охристой массы нижнего слоя, вызывая ее характерное помутнение, а с другой — процесс наложения жидкой краски по сырому слою сглаживает его неровности и резкие мазки, как бы флейцуя поверхность. Оба эти явления закономерно могут возникнуть в фактуре лишь при исключительно свободной, живописной стадии. Поэтому, наблюдая такую лессировку у Тициана, Рембрандта и даже у Веласкеса, мы почти никогда не заметим ее у Риберы и других строгих караваджистов.

В прозрачном слое лессировки мазок мало заметен. Его можно увидеть лишь по краям пролессированного пятна, где лессировкой может быть намечен тот или иной узор ткани, листва дерева, волосы. Однако в свободной живописной технике лучших мастеров XVII и XVIII веков мы

VII ЖИВОПИСЬ МАНЬЕРИЗМА В ИТАЛИИ XVI ВЕКА

Живопись итальянского маньеризма, отличающаяся декоративностью, несколько холодная и манерная в передаче жестов и поз, в техническом отношении была не только совершенной, но и доходящей подчас до изощренности. Одним из наиболее одаренных мастеров этого направления был ученик и помощник Рафаэля Джулио Романо (1499?—1546). Отличаясь пристрастием к темным и холодным тонам, он безукоризненно владел техникой многослойного письма и завершающих живопись тонирующих и моделирующих лессировок.

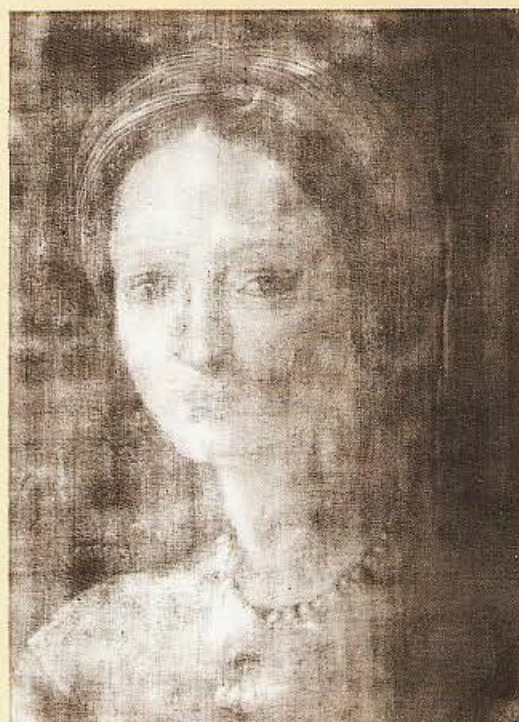


1. Джулио Романо. *Форнарина*. 1-я пол. XVI века



2. Фрагмент

В этой картине очевидно выявляется та роль, которую Джулио Романо придавал лессировке как для передачи легких прозрачных тканей, так и при изображении обнаженного тела, где лессировки кладутся по плотному, равномерной толщины белильному подмалежку. Хотя картина была сильно повреждена и прошла сложную реставрацию — перевод с дерева на новую основу, — особенности красочного слоя достаточно хорошо видны на рентгенограмме.



3. Рентгенограмма фрагмента

4. Фрагмент



часто встречаем особую форму лессировки, которую можно назвать *живописно-штриховой* и которая допускает внедрение сильного мазка и в технику прозрачного слоя.

Здесь нужно предварительно отметить еще одно отличие в технике современных и старых мастеров. В то время как современный художник, работая большим числом красок, стремится каждому мазку дать цвет, по возможности отличный от соседнего (система, разработанная импрессионистами), старые мастера, работая очень ограниченным числом красок, старались разнообразнее использовать каждый тон. В классической живописи в пропись и в основной слой в границах одного цвета художник вводил лишь по одному тону, и картина была доведена вплоть до завершающих лессировок при помощи лишь двух цветов.

Также и в лессировке мы находим стремление разнообразить приемы в пределах данного тона, стремление, ограниченное своеобразными свойствами прозрачного слоя. Поэтому по-разному примененная моделирующая лессировка более распространена, чем тонирующая. И живописно-штриховую лессировку мы можем считать одним из видоизменений моделирующей.

Слой лессировки, особенно тонирующей, сглаживает детали подмалевка. При этом может возникнуть необходимость заново оттенить форму и подчеркнуть детали. Наиболее простой прием — работа тем же лессировочным тоном, немного гуще взятым на кисть. Такой кистью можно отштриховать форму поверх уже наложенной лессировки, нанести узор, углубить складки, утемнить тени.

Казалось бы, при таком методе вместе со штрихами, наносимыми кистью, в живопись проникают элементы рисунка. Однако это не так. Именно у крупнейших живописцев — Рубенса, Рембрандта, Тьеполо — мы встречаем в лессировке живописно-штриховые приемы. Так великие живописцы стремились ввести в область неподвижного прозрачного слоя элементы большей подвижности, энергичного мазка, экспрессивной моделировки.

Такова основная схема живописных приемов классики. Но нельзя забывать, что это, конечно, только схема. Живой живописный процесс только базировался на ее элементах, разнообразно комбинируя их, варьируя и изменяя.

Видоизменение могло идти в сторону усложнения, причем процесс живописи развивался как бы спиралеобразно, и три стадии шли, периодически повторяясь. Но, хотя и редко, мы встречаемся и с усеченным методом, когда опускается одно из звеньев цепи. Очевидно, что в живом творческом процессе можно получить совершенное изображение и методом чистой лессировки, и чисто корпусной краской. В некоторых живописных методах, глубоко варьирующих обычные приемы, основная схема почти ускользает от наблюдения. Но внимательный анализ все же может вскрыть отдельные этапы трехстадийной последовательности.

В общем у мастеров, исповедовавших статуарно-пластическое решение формы, можно с очевидностью констатировать традиции, строже оберегающие трехстадийный метод; мастера же, культивирующие живописность, были склонны видоизменять его, иногда упрощая, но значительно чаще усложняя.

Кроме того, необходимо отметить, что различные части одной картины могут иметь различную структуру красочного слоя в зависимости от намерений художника, разными способами передающего характер поверхности отдельных предметов. Но амплитуда этих вариаций у старых мастеров всегда укладывается в границы определенного, избранного художником круга нескольких приемов.

Если в ранний период развития масляной живописи значительное внимание уделялось лессировке, то в XVI веке акцент переносится на подмалевок — основной слой — как область корпусного, свободно-живописного письма. Это развитие подмалевка идет быстро в Италии, особенно в Венеции, и оттуда переходит в Испанию и на север.

Для венецианцев характерны нормальной силы пропись по цветным имприматурам, развитый живописный подмалевок, разнообразнейшие лессировки, спиральное, сложно-живописное развитие. Для караваджистов типичен строгий трехстадийный метод; протемненная пропись по темным грунтам, белильный подцветченный подмалевок, лессировки, моделирующие тело и тонирующие драпировки.

Именно этим методом написано большинство работ Риберы, в том числе «Антоний отшельник», где свинцовые белила приобрели со временем некоторую прозрачность и сквозь их тонкие слои проступает темный цвет грунта и прописи.

Табл. XVI
7—9

Полноживописный пастозный слой, прекрасно проработанный специфическим остроперистым мазком, можно видеть в подмалевке картины Гварди «Александр Македонский у тела Дария». Свободно наложенные, то ретуширующие, то очень густые лессировки разнообразят и подчеркивают исключительное мастерство кисти и совершенный колорит этой картины.

Табл. XII
4—6

Трехстадийный метод отчетливо прослеживается сквозь разнообразные наслоения красок в полотне «Утро молодого человека» Питера де Хоха. Во всей картине как бы прощупывается ярко-коричневый тон прописи, местами ясно заметный в тенях. Повышенно-просветленный цветной подмалевок перекрыт усиливающими цвет розово- и коричнево-красными, оливковыми, охристо-лимонными лессировками. Общий тон картины — подчеркнуто горячий. Узор на фоне и складки полога разработаны в основном слое и подчеркнуты живописно-штриховой лессировкой, в то время как бахрома полога, разработанная уже в светлом подмалевке, четко просвечивает сквозь густой полупрозрачный оливковый слой. Если же, пройдя все три ступени трехстадийного метода, мастер хотел продолжить свою работу, как он должен был поступить?

Табл. XV
4, 5

Перед мастерами XV века такая задача практически не возникала. Но перед живописцами следующего столетия эта проблема вставала очень часто.

В таких случаях мастер прибегал к повторно-ступенчатому методу. Как правило, такой метод применялся только в светах, поверх пастозного слоя, и заключался в следующем. Художник условно принимал завершающую лессировку за новую пропись, проложенную поверх фрагмента, требующего продолжения живописной работы. Тогда поверх такой второй прописи художник был вправе наложить мазки второго основного слоя. И этот второй пастозный слой снова покрывался лессировкой. В свою очередь, эта лессировка могла стать третьей прописью и обогатиться мазками третьего основного слоя. Так при помощи повторно-ступенчатого метода художник мог в светах создать чрезвычайно выразительную, высокую фактуру.

Впрочем, нет необходимости подробно описывать результат этого живописного метода. Рассмотрите внимательно фактуру поздних картин Рембрандта, в частности уже упоминавшейся картины «Артахсеркс, Аман и Эсфирь». Правда, живопись сильно потемнела, однако сложнейшие напластования пастозных мазков и лессировок еще можно хорошо разглядеть.

Да, эта живопись настолько выразительна, так любовно демонстрирует свободную фактуру, что даже время бессильно погасить ее пламя... XVII век. Ста лет еще не прошло после смерти Тициана! Но тяга к живописности, к полному раскрепощению от всех норм и сковывающих традиций средневековья, от любого признака требований цеха охватила мастерские живописцев Италии и Испании, Голландии и Фландрии. И не случайно после тициановского «Св. Себастьяна» следующей вершиной живописности в наших собраниях живописи старых мастеров надо считать «Возвращение блудного сына» Рембрандта.

Не ставя перед собой задачи подробного описания тех или иных живописных произведений или особенностей живописных школ, необходимо, однако, отметить, что трехстадийный метод, открывая старым мастерам многие пути к усиленной детализации изображения («малые голландцы»), к предельной силе светотени (Караваджо, Рибера), к высокому академическому совершенству (болонцы), в то же время предоставлял возможность исключительной живописной свободы.

В натюрморте испанца Антонио Переды невольно останавливает внимание скупость и строгость цвета. Колорит построен на противопоставлении розовато-коричневых и кирпичных тонов и несколько холодных голубых пятен. Почти одинаковая кирпично-розовая лессировка — едва модулированная по тону — покрывает и драпировку, и кувшины, и розовую вазочку, и раковины. Но именно в этом сближении читается колористическая сила и смелость. Гамма серовато-желто-коричневых тонов в чередовании с пробеленной охрой и с более гладкими кирпично-красными пятнами оттенена холодными, зеленовато-голубыми вставками, усиленными, как обычно, в процессе последних лессировок. Колорит этой картины построен на простой цветовой системе, часто применявшейся художниками XVII века. Но с какой предельной живописной свободой — в противоположность испанскому натюрмортисту — выступает в этой же цветовой гамме Рембрандт. С какой выразительностью

Табл. XIV
9, 10

Табл. IX
8—10

Табл. XIV
11—13

Табл. XV
4—9

Табл. XI
1—3

Табл. XVI
7—9

Табл. XVI
10

VIII

ВОЗНИКНОВЕНИЕ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ В ВЕНЕЦИИ В XV ВЕКЕ

Появление масляной живописи в Венеции связывают с именем приехавшего туда из Неаполя в 1474 году и проработавшего там два года Антонелло да Мессина (ок. 1430—1479). Так ли дело обстояло в действительности или иначе, но остается фактом, что Антонелло да Мессина, по-видимому, первым из итальянских мастеров наиболее полно воспринял особенности фламандского метода живописи. Дальнейшее развитие масляная живопись в Венеции получает в творчестве Джорджоне (ок. 1477—1510), создавшего новый метод письма, получивший в Италии название «маньера модерна», а за пределами страны — «итальянская манера». Сущность ее состояла в замене тонкой многослойной живописи более корпусным, пастозным письмом, так называемым импасто.



1. Антонелло да Мессина. Мужской портрет (Автопортрет?).
1470-е годы

Великолепные портреты Антонелло да Мессина отличаются не свойственной итальянским мастерам этого времени мягкостью формы, тонкостью письма, богатством светотени и эмалевидной поверхностью при тщательной проработанности объемов. Вместе с тем, несмотря на близость работам нидерландцев XV века, портреты мастера выдаются обобщенностью образа и отсутствием излишних деталей, характерных для северных художников.

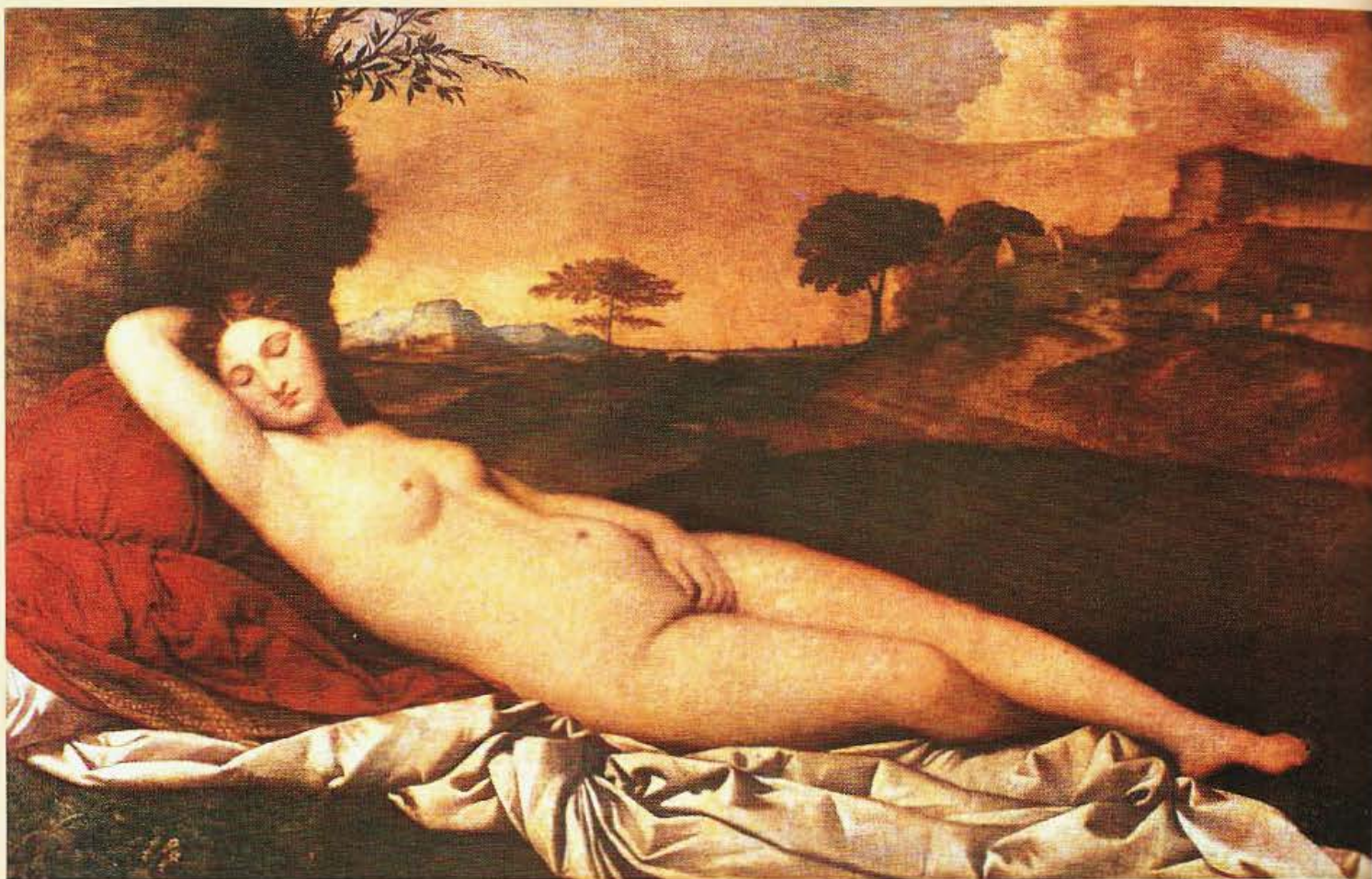


2. Джорджоне. *Сельский концерт*. 1505—1510

Безмятежность, состояние покоя и внутренняя умиротворенность, воплощенные в образе прекрасного человека, гармонически связанного со средой, — основные мотивы творчества Джорджоне, чему соответствуют и технические приемы его письма. В их основе лежит плотный подмалевок, выполненный, вероятно, по достаточно детально проработанной прописи и завершенный затем втертыми лессировками, подчеркивающими фактуру красочного слоя. В некоторых местах живопись усилена повторными напластованиями с последующими лессировками.



3. Джорджоне
Юдифь



4. Джорджоне. *Спящая Венера*. 1505—1510

Прекрасное тело спящей женщины, пребывающее в состоянии безмятежного покоя, одновременно полно жизни. Ощущению внутреннего движения способствует и плавная текучесть линий, и органическая связь фигуры с пейзажем. Впечатление гармонии создает и крайне скупая цветовая гамма, в которой преобладают теплые тона. Избранная художником колористическая схема позволяет с исключительной силой передать объем и пространство. Работая белой, желтой, красной и черной красками, Джорджоне в наиболее ответственных участках — в изображении человеческого тела — добивается исключительного совершенства богатой оттенками живописи.

и широтой, с каким прекрасным реализмом, какой твердой и мощной лепкой брошены на холст в «Блудном сыне» плотные бело-охристые мазки основного слоя, смешанные с полупрозрачными слоями коричневатой прописи. Этими приемами художник достигает глубины и совершенства колорита при исключительном цветовом лаконизме. И, наконец, что особенно ценно — вся композиционная, светотеневая, колористическая и фактурная концепция органично и полно выражает огромное эмоциональное напряжение.

Табл. XIV
11—13

Очень хороша по колориту и свободе живописи картина Эль Греко — «Апостолы Петр и Павел». И здесь художник шел от предельного цветового лаконизма к постепенному обогащению колорита. Поверх почти тождественного по цвету подмалевка обеих основных драпировок сначала были положены охристо-зеленые лессировки, и лишь в окончательной стадии Эль Греко перекрывал одежды Павла широчайшим скользящим мазком вишнево-коричневого цвета, усилив и колористическую глубину, и выразительность формы.

Табл. XVI
1—6

Для уяснения многообразия живописных возможностей в пределах единой трехстадийной системы сравним технику мужского портрета Хальса и технику Гейнсборо в «Портрете дамы в голубом».

Табл. XV
1—3
Табл. XIX
1—3

Трудно найти пример более резкого противопоставления. Горячий золотисто-черный колорит и холодная голубоватая гамма; тяжеловесная простота и утонченная хрупкость; смуглое крепкое тело голландца и прозрачная кожа английской аристократки. И тем не менее, даже наперекор разному характеру движений кисти, в технике обоих мастеров присутствуют аналогичные элементы. Это — четко живописный почерк и трехстадийный метод.

Оба портрета написаны по тонко грунтованному холсту прописью нормальной силы, то есть краской не слишком темной и полукорпусной: умброй вместе с охрой и, вероятно, голубоватой гризайлью. Такая пропись дает возможность дальнейшего усиления работы по двум линиям — в сторону первоначального пробеления светлых мест и последующего протемнения теней и темных предметов.

По этим линиям и ведут живописный процесс оба художника, разрабатывая, один — охристо-белильный, другой — голубовато-белый подмалевок и усиливая изображение полуплотным и живописно-штриховым слоем. Оба портрета после высыхания завершаются и обогащаются тонкими ретуширующими лессировками.

При полном отсутствии внешнего сходства, структура красочного слоя, общий технический путь в обеих картинах — родственны. И интересно отметить тождественность приема, характерного для этой живописной системы: просвечивающий на фоне у теневой части лица холст, ясно видимый сквозь полуплотную пропись.

Возвращаясь к вопросу об удобстве трехстадийного метода, можно было бы отметить, какой виртуозности и мастерства достигают в его использовании некоторые караваджисты и такие живописцы XVII века, как Лука Джордано и Сальватор Роза. Впечатление стройности и законченности от исполненных несколько внешней виртуозности картин Джордано на

Табл. XI
4—6

первый взгляд не вяжется со сведениями об исключительной скорости его работы. Вглядываясь, однако, можно заметить, как легко и артистично положен в его картинах пастозный подмалевок на протемненную пропись. Общее впечатление законченности связано с разделением живописной задачи на две основные фазы: на корпусный мазок и на лессировку. Легко представить себе, что при таком разделении мастер мог создать довольно сложное законченное произведение в три дня, отдав каждому конструирующему слою один день работы.

Общий ход работы художников круга Джордано мог идти, вероятно, в таком порядке. По коричневому или кирпичного цвета грунту был нанесен и оттушеван темно-коричневый рисунок кистью — пропись. Этот первый слой, прописанный лессировочной краской на разбавленном лаке, мог вестись с большой свободой, так как жидкая краска допускала любой характер обработки и любые изменения. В результате пропись могла являть собой в масштабе большого полотна вид обычного в ту эпоху сильно протемненного свободного рисунка сепией или бистром.

По этой быстро сохнувшей прописи, прямо по ее слегка липнувшему, подсыхающему прозрачному слою, иногда еще в тот же день, а чаще — на следующий, начиналась работа над подмалевком.

В большом количестве заготовленная подцветочная белильная паста в условно-просветленном тоне: желто-розовом для тела, зеленоватом, кремовом, розовом для драпировок, — смелым, свободным мазком раскладывалась по светам предметов. Конечно, к этой светлой, корпусной пасте могли подмешиваться и подмешивались некоторые краски из числа уже заготовленных для других предметов. Таким образом достигался более холодный оттенок для полутонов тела, более теплый — для лица и рук. Но основное внимание в этом слое у художника было направлено все же только на мазок, на движение кисти, лепящей форму. Результатом работы над основным слоем, над подмалевком была картина, выдержанная в резких контрастах светотени, крайне бедная по цвету, но с очень виртуозным мазком, разнообразно меняющимся в зависимости от характера предмета. Такой подмалевок производит обычно впечатление нанесенного в один прием поверх прописи. При этом переходы к тени достигались и утмнением тона, и утоньшением слоя, и приемом сквозного подмалевка. Учитывая разнообразие заученных живописных эффектов, можно предположить, что второй слой мог мастерами этого круга при таком приеме наноситься иногда в один день. Тени в основном слое трогались, вероятно, только в рефлексах тонким полукорпусным слоем в более темном тоне.

В то время как живопись подмалевка могла вестись по полусырой прописи, которая играла роль клейкого лака, еще крепче связывающего корпусный слой с грунтом, после подмалевка должен был пройти достаточно большой срок для полного высыхания краски перед лессировкой. Именно поэтому мастера часто работали одновременно над несколькими картинами.

Хотя лессировка велась, вероятно, в несколько приемов, постепенно усиливаясь, вряд ли она могла занять при артистизме Джордано более одно-

го дня. Твердое знание колористической задачи руководило художником при быстром покрытии больших плоскостей холста обильно заготовленными жидкими прозрачными красками.

Ткани чаще тонировались гладким слоем, а тело покрывалось моделирующей лессировкой, теплой — в светах и холодной, зеленоватой — в полутонах, причем форма смягчалась и еще раз контролировалась. Разнообразие оттенков, мягкость переходов создавались лессировкой без труда. При таком методе неровности краски могли быть заглажены, а излишек снят тканью или мягкой кистью.

Фон мог быть еще раз проработан лессировкой, и та же темная прозрачная краска, заходя на края форм, смягчала контуры, а иногда уводила в тень целую руку, плечо или часть спины.

ПЯТЬ КОРНЕЙ ЖИВОПИСНОСТИ

В главе «Некоторые понятия техники живописи» мы коснулись вкратце проблемы живописности. Однако, поскольку эта категория имеет важное значение и как результат художественного процесса, и как основной аспект восприятия произведения, попробуем рассмотреть подробнее корни этого явления.

Мы договорились, что картину можно рассматривать как результат суммы движений кисти, которой художник создает свое произведение. Поэтому *первый корень живописности — это мазок*, отчетливо выраженный след работы художника кистью. Об особенностях мазка мы довольно подробно говорили там, где речь шла о живописной кинетике. Здесь же следует заметить, что мазок играет роль изначального элемента живописности, где цвет, форма, образ, сюжет и фактура обретают свое первичное материализованное воплощение. Таким образом, существуя сам по себе, мазок одновременно является неотъемлемой частью других понятий, входящих в категорию живописности.

Изображение движения — второй корень живописности. Выше уже говорилось о значении, которое имеет для чувства живописности фактура картины, выраженная через многослойность и живописную кинетику. Параллельно с ними всегда работает другой временной элемент — движение в картине, энергия жеста ее персонажей. При этом необходимо принять во внимание то, что, с одной стороны, состояние покоя — тоже одна из форм движения, а с другой — изображение самого резкого движения может казаться только позой: самое правдивое изображение движения может остаться только передачей жеста, иероглифом движения, если оно не нашло поддержки в живописной кинетике. Не случайно в некоторых великих картинах, казалось бы, нарочитый, эффе́ктированный жест так прочно связан со всей изображаемой ситуацией, что он пронизан чувством времени. Достаточно вспомнить жест Иоанна Крестителя,

указывающего на постепенно приближающегося Христа, в картине Александра Иванова. Или поднятую с двуперстием руку боярыни Морозовой в одноименной картине Сурикова, жест, суммирующий всю ее жизнь. В картинах Тициана, а особенно у Тинторетто, мы с полной ясностью видим, как движение в картине связано с живописной кинетикой. В сущности говоря, Тициан первый в станковой картине решает проблему движения. Но только у Тинторетто органическая связь движения в картине и движения кисти приобретает ведущую роль, получает характер основной живописной темы.

Что касается времени в живописном полотне, то какую бы эпоху оно ни выражало, — оно прежде всего настоящее. Как бы ни было отдалено от зрителя изображенное событие, являясь наглядным отпечатком действий и движений, оно оживает для нас хотя бы в нашем воображении. В творческом смысле мы становимся его свидетелями. Этим отчасти объясняется оживляющая роль музыки, вносящая свою долю жизненности не только в словесные и ритмические, но и в изобразительные искусства. Отсюда музыкальное сопровождение фильмов о живописи, скульптуре и архитектуре, создающее ощущение чувства пробуждения к жизни неподвижных материальных форм. Ритм музыки, могущественный в своей бесспорной убедительности, пронизывает все видимое и воображаемое, всему передавая свой избыток жизненности.

Такая же связь существует между временем движения персонажей картины и живописной кинетикой. Изображенное движение, не поддержанное живописной кинетикой — активным движением кисти, — остается лишь условным обозначением движения. И наоборот, при энергичном мазке даже спокойные позы в картине приобретают внутреннюю подвижность. Поэтому раньше, чем в станковую картину, подлинное движение вместе со свободной живописной манерой проникает в настенную живопись. По той же причине изображение сильных порывов и стремительных движений у Тинторетто органически связано с развитием исключительно свободной и выразительной живописной кинетики.

Характерно, что Вёльфлин в своих утверждениях в первую очередь ошибается там, где ему недостает знания фактуры. Вопреки его концепциям, именно в северном искусстве долгое время нет проявления подлинного движения. Как замену его мы можем здесь наблюдать или жест — условный иероглиф движения, — или передачу напряжений, по существу неподвижных. Вёльфлин говорит: «Как могуч и необходим вообще ветер в немецком искусстве!»*. Но это — ошибочное впечатление! Ветра нет в северном искусстве, по крайней мере до Бургкмайра и Грюневальда. Есть лишь орнаментально расположенные ткани и каллиграфически взвихренные облака.

Вёльфлин так же неправ, когда он наблюдает общую связь всего со всем, общую текучесть и незамкнутость в северном искусстве. Конечно, здесь мы не видим той пластической цельности, которая свойственна искусству Италии. Но эта незамкнутость есть результат не связи и не текучести, а

* Вёльфлин Г. Искусство Германии и Италии эпохи Ренессанса. М., 1934. С. 126.

раздробленности форм на замкнутые элементы. Северное искусство с характерной для него орнаментально-каллиграфической старательностью строит свой стиль на замкнутой пластике отдельного элемента формы. С трудом и в очень условном решении мы найдем общую пластику целой головы, всей фигуры. Но пристально всмотревшись, мы увидим замкнутое решение каждой части лица, каждой части тела. Оттого так грешит общее построение при тщательной лепке каждого элемента. Тщательное наблюдение — хорошая вещь. Однако в живописном произведении детализация должна быть неотъемлема от чувства общего.

В «Спящей Венере» Джорджоне, в любой фигуре Мазаччо больше живого движения, чем во многих усиленно жестикулирующих фигурах северных мастеров. Подлинную передачу ветра, порыва, сильного движения, падения и полета мы найдем впервые лишь у Тициана и Тинторетто. И все же, даже на севере, переход от темперы к масляной живописи был ознаменован некоторой долей активизации движения в картине, что мы и отмечаем, начиная с Яна ван Эйка. Характерно, что это скорее замечаешь в статических фигурах, чем в сильно жестикулирующих.

Табл. VIII
4

Подъем, вызванный раскрепощением живописных сил в творчестве Тициана, со временем постепенно стихает, принеся свои освежающие и вдохновляющие плоды. Тинторетто разворачивает перед нами — акт за актом — сцены драматического движения. Веронезе с легкостью пользуется, упрощая их, фактурными формулами гениального учителя — Тициана. То, чем могут стать новые достижения живописи в интеллектуальном смысле, показывает Эль Греко.

Табл. III
1, 3—6

Для Тициана традиционный сюжет — прежде всего повод. Повод к прохождению через стадии того творческого процесса, который понимается им как живопись. Плодом усилий мастера является образ, лишенный внутренней неподвижности и интеллектуальной замкнутости. Однако, как бы ни был одухотворен тот или иной образ Тициана, он является таковым только в силу связи с теми живописными областями, которые дают ему внутреннюю жизнь.

Табл. IX
1—11

Движение в картинах Тинторетто скользит больше по поверхности изображенных событий. Тинторетто делает акцент на изображении живописного движения, а не на динамике внутренней жизни. Он смело компонуется, и композиции его великолепны и неожиданны. Но его персонажи не живут в полном смысле этого слова. Они занимают отведенные им места в мизансценах, созданных гениальным режиссером. Он объединяет их в стремительном движении, заполняет пространство «Рая» бесчисленным количеством фигур. Но одухотворенность образа ускользает от него. Он — слишком художник и слишком венецианец. Микеланджело гораздо ближе к этой цели, стремясь достигнуть ее гипертрофией материальных форм. И в этом стремлении к раскрытию духовной ценности образа путем количественного напряжения всегда есть доля трагизма.

Табл. X
1

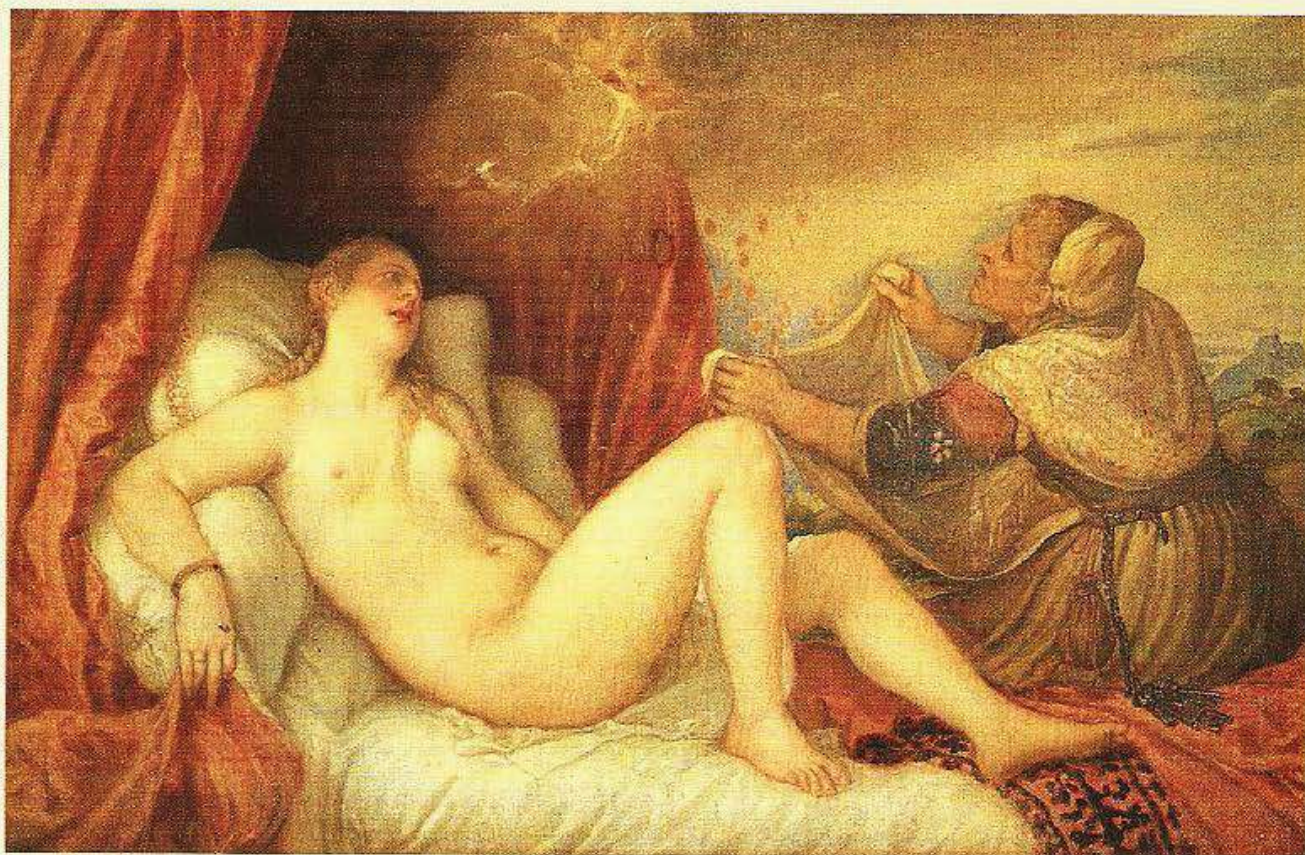
Старые итальянские мастера — каждый по-своему — связывают живописность с трактовкой сюжета. Веронезе бывает серьезен и драматичен в таких произведениях, как «Триумф Венеции», но чаще сюжет для него служит живописной маской, великолепным камуфляжем, всей своей

Табл. VI
1—4
Табл. XXIV
8—12

Табл. XXIV
13

IX МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ В ВЕНЕЦИИ XVI ВЕКА ТИЦИАН

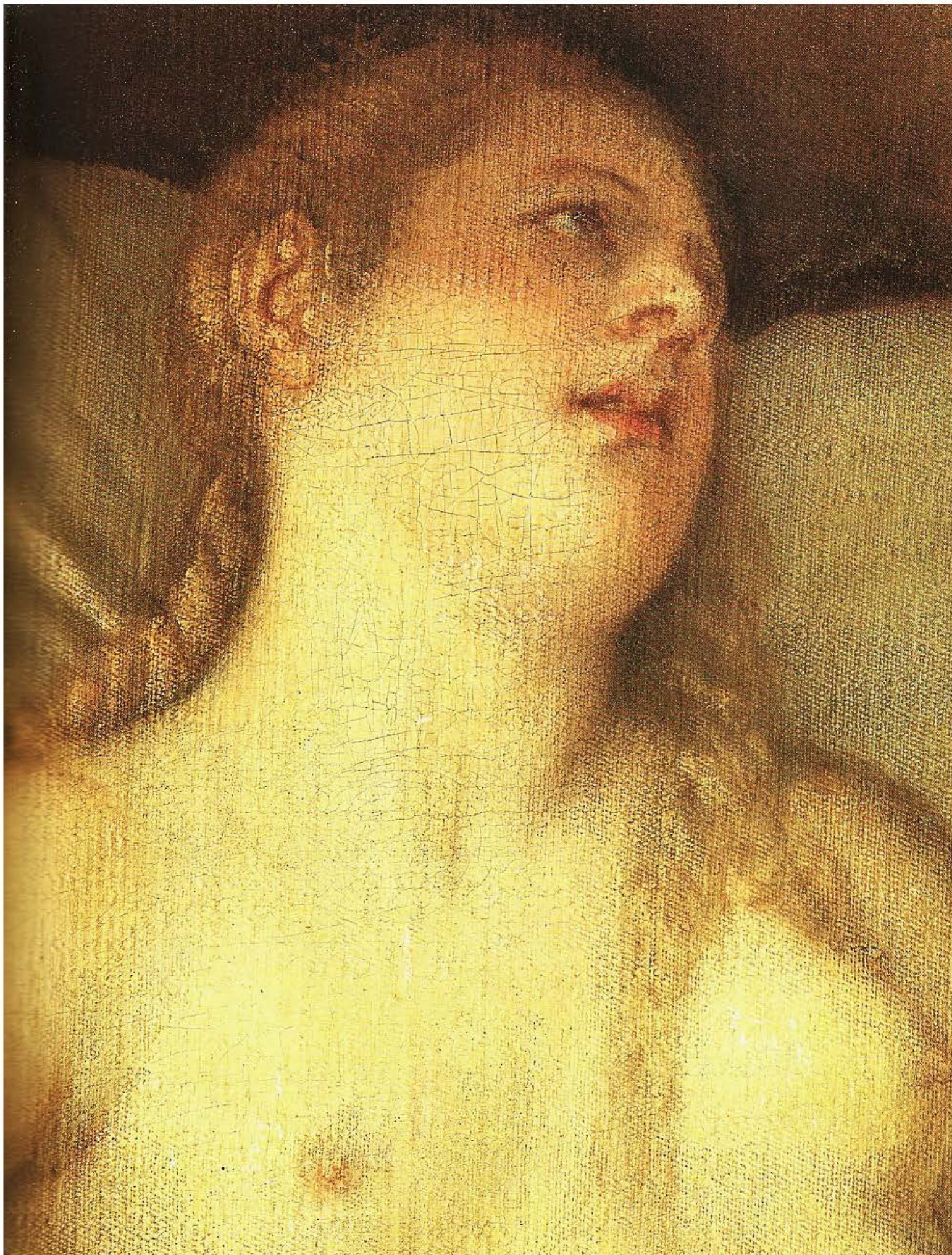
Влияние Джорджоне на его современников проявилось по-разному. Живописная техника импасто и лишь начатое Джорджоне раскрепощение кисти — нанесение свободного живописного мазка — блестяще были развиты в творчестве Тициана (1476/77 или 1489/90—1576). На протяжении долгой жизни Тициана его техника не оставалась неизменной. Начав, как и все мастера Высокого Возрождения, с живописи на деревянных основах по белым грунтам прозрачными красками, Тициан со временем изменил весь технологический процесс создания картины.

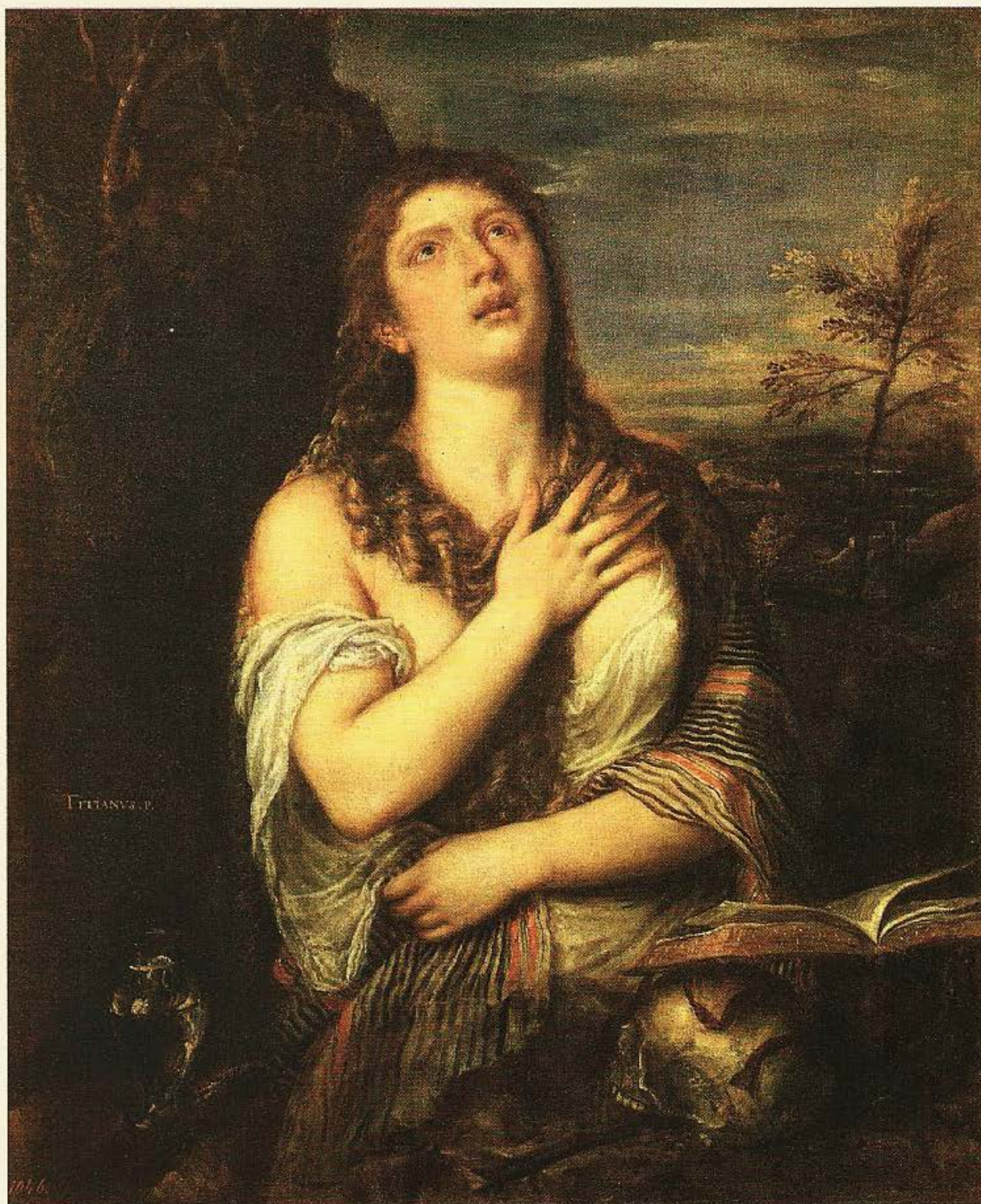


1. Тициан. *Даная*. Между 1546 и 1553

Типичная для среднего периода творчества Тициана живопись «Даная» не отличается повышенной сложностью. Картина написана по крупнозернистому холсту, фактура которого хорошо видна, несмотря на слой грунта и красочный слой, что придает произведению мягкий, гобеленный характер. Тонким полупрозрачным слоем, лишь местами тронутым белильными мазками, написана, а затем пролессирована розово-коричневая драпировка. С замечательной простотой и легкостью пишет Тициан кружевной узор подушки, намечает полупрозрачной краской узор поверх желтовато-серого платка ключницы. Тело Данай подмалевано более плотным, слегка подвеченным слоем белил. То густой и плотной, то более тонкой полупрозрачной золотистого тона красочной массой моделирует Тициан формы тела, в одних случаях подчеркивая контур, в других, наоборот, смягчая, затеняя его.

2. Фрагмент





3. Тициан. *Кающаяся Мария Магдалина*. 1560-е годы

4. Фрагм

Творчество Тициана было новаторским не только в самом методе письма. Одним из первых Тициан понял, что красота цвета не только в яркости и чистоте красок (техника, которую развивали и варьировали флорентийские мастера), а прежде всего в их гармонии. Он открыл смысл и красоту приглушенных цветов; его совет «загрязнять краски» — это стремление к цветопередаче реального мира, в котором нет чистого цвета.

5. Фрагмент



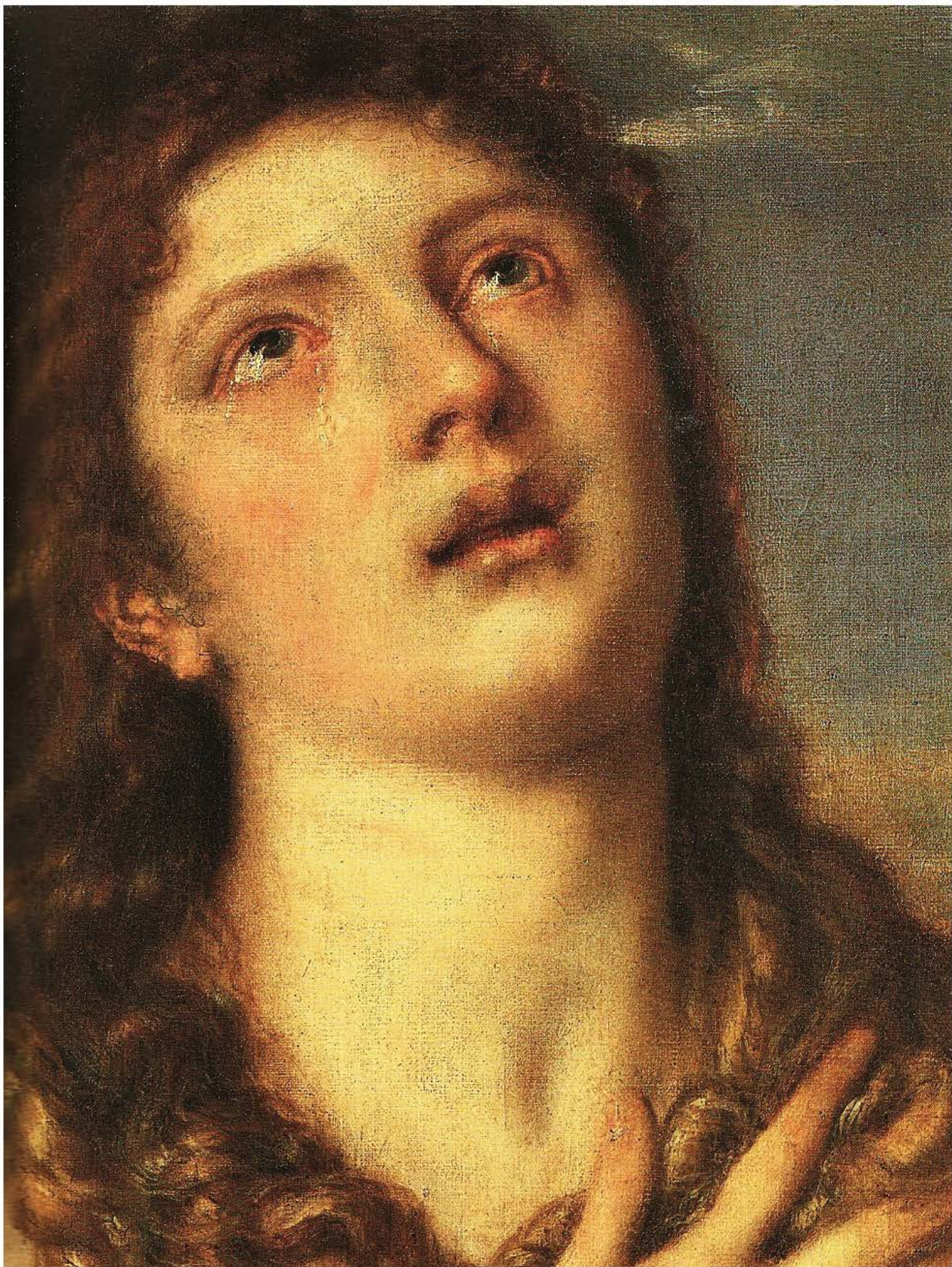


6. Рентгенограмма фрагмента

Значительно более сложным в техническом отношении, отличающимся большим разнообразием живописных приемов, представляется относящееся к рубежу между средним и последним периодами творчества Тициана полотно, изображающее кающуюся Марию Магдалину. В нем видно, что все большую роль в построении живописи у Тициана начинает играть нижний красочный слой — подмалевок, почти физически ощутимый в картинах этого времени. Подмалевок неразрывно связан у Тициана с поисками формы, точного образа в процессе самой живописи. Переписываемые и уточняемые, эти слои, однако, не потеряны для конечного результата. По мере этих напластований и возникла та оптическая связь между нижними, средними и завершающими красочными слоями, которая и создает неповторимый облик тициановских полотен.

При исключительной завершенности целого разнообразие фактурных построений отдельных фрагментов и деталей картины безгранично. В ней нет ни одного повторяющегося куска живописи, будь то обнаженное тело женщины, прикрывающая его драпировка, пейзаж или прекрасный натюрморт — книга, череп и флакон.

7. Фрагмент





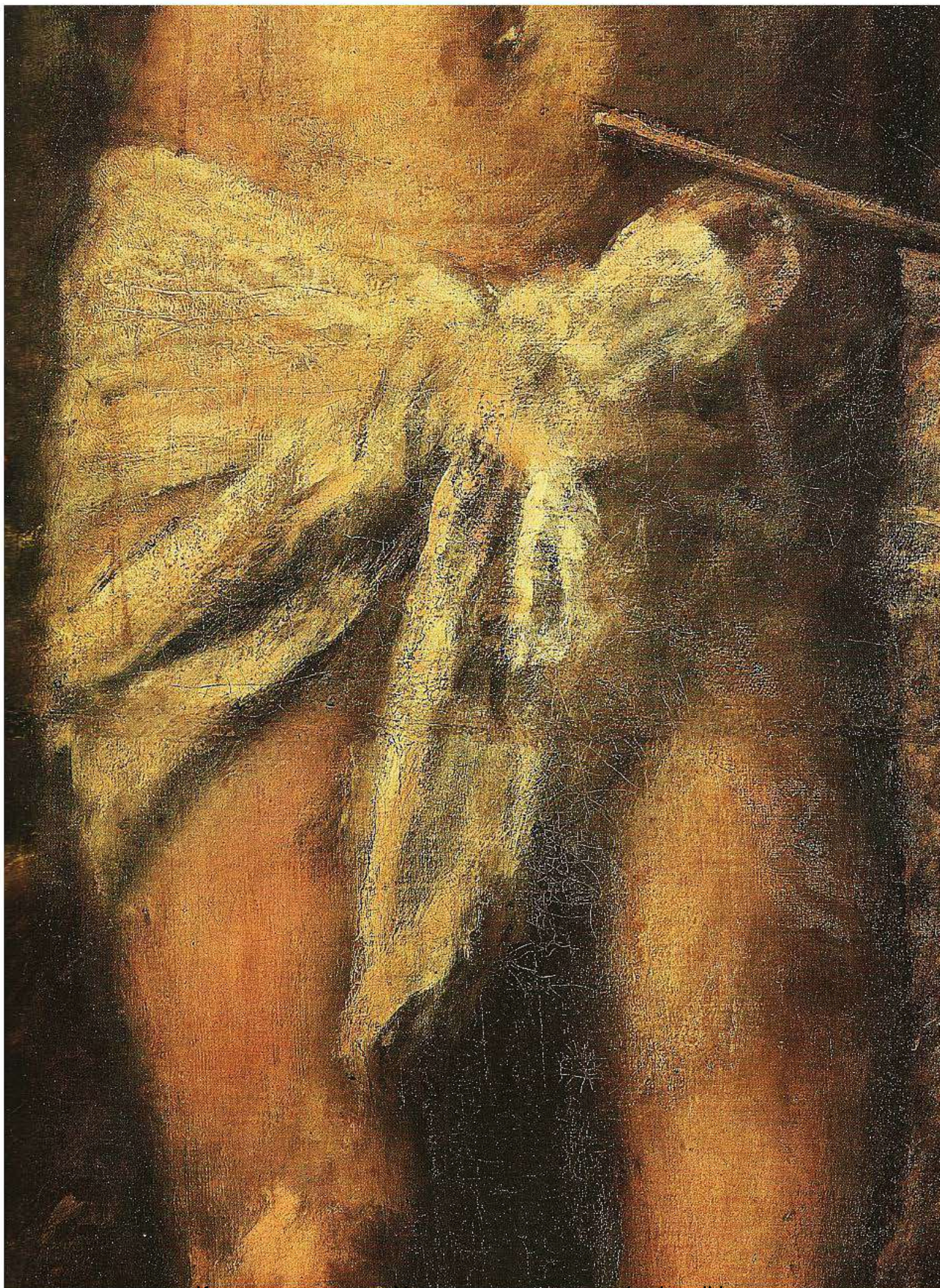
8. Тициан. *Св. Себастьян*. Около 1570

Тональная живопись, которую утверждали венецианцы и которая достигла своего апогея в произведениях последнего периода творчества Тициана, создающих почти физическое ощущение происходящего, требовала материальной плотности. Отсюда переход от живописи на дереве к живописи на крупнозернистом холсте, играющем активную роль в построении выразительной фактуры, к темному цветному грунту, создающему цветовое единство произведения, к достаточно плотному красочному слою и выразительному мазку краски. Подмалевки Тициан создает густой вязкой краской, когда кисть лепит форму, насыщает изображение светом и передает сочность фактуры. Однако Тициан не только мастер корпусного письма. Он один из непревзойденных мастеров тональной, прежде всего светлой лессировки, наносимой в гамме основного тона: по красной драпировке — розовой, на обнаженных участках тела — охристой и т. п. Особенно совершенны лессировки Тициана по темному высохшему слою для его смягчения и оживления.

Пастозная красочная масса, полупрозрачные и лессировочные слои краски, перекрывая друг друга и снова повторяясь, создают в «Св. Себастьяне» общий золотисто-серо-черно-зеленоватый тон, обогащаемый то оранжевыми, то красными, то едва заметными зеленовато-голубыми лессировками, разнообразящими суровый колорит картины.

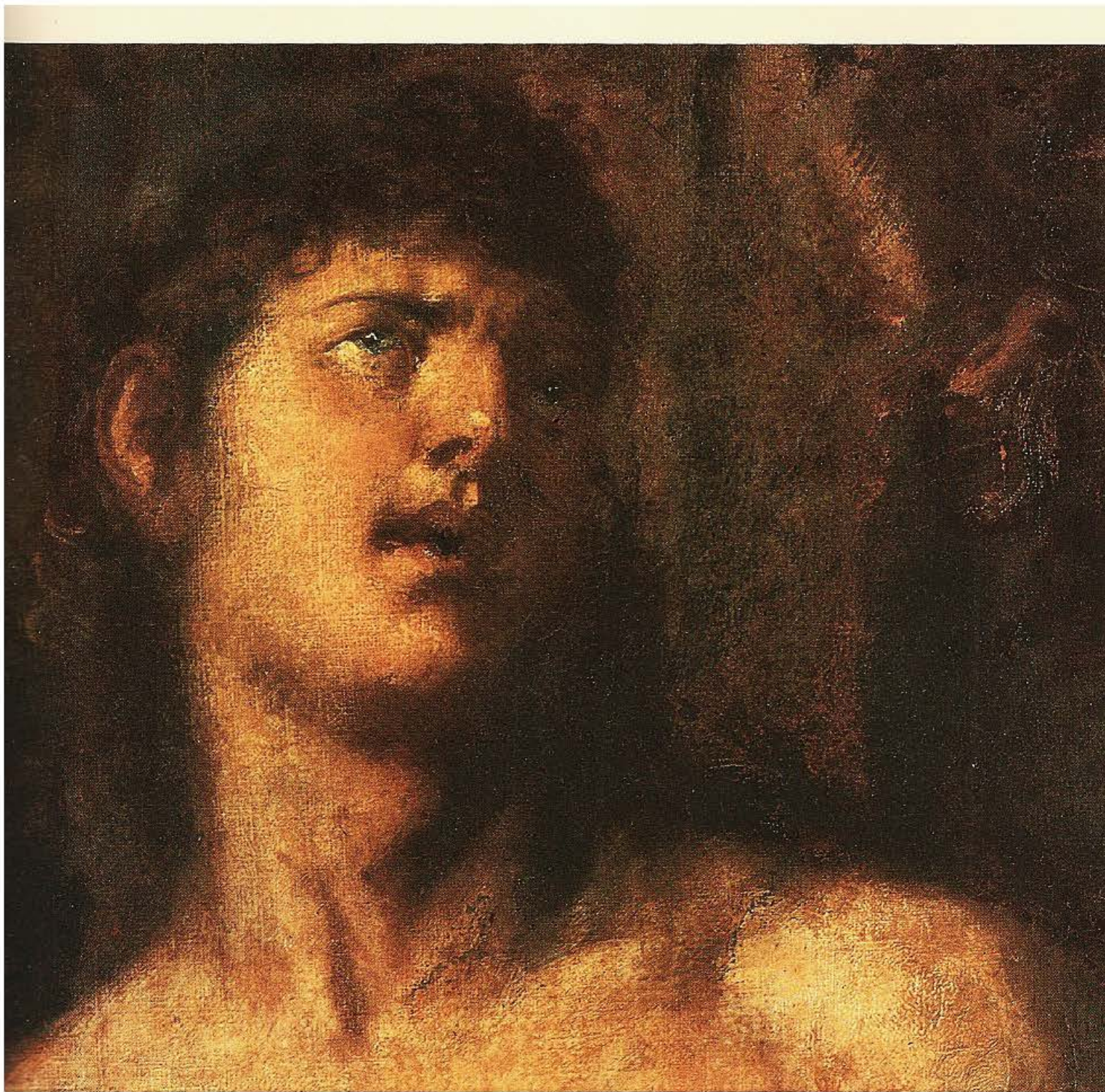
Рентгенограммы картин Тициана наглядно показывают его переход от подробной проработки формы в белильном подмалевке, еще имевшей место в живописи «Кающейся Магдалины», к предельно свободной живописной манере «Св. Себастьяна», когда кисть художника одновременно создает рисунок, лепит форму и насыщает ее цветом. Подобную нерасчлененность творческого акта создания живописного образа можно встретить очень редко только в живописи XIX века, и лишь в полотнах наиболее великих мастеров этого времени.

9. Фрагмент

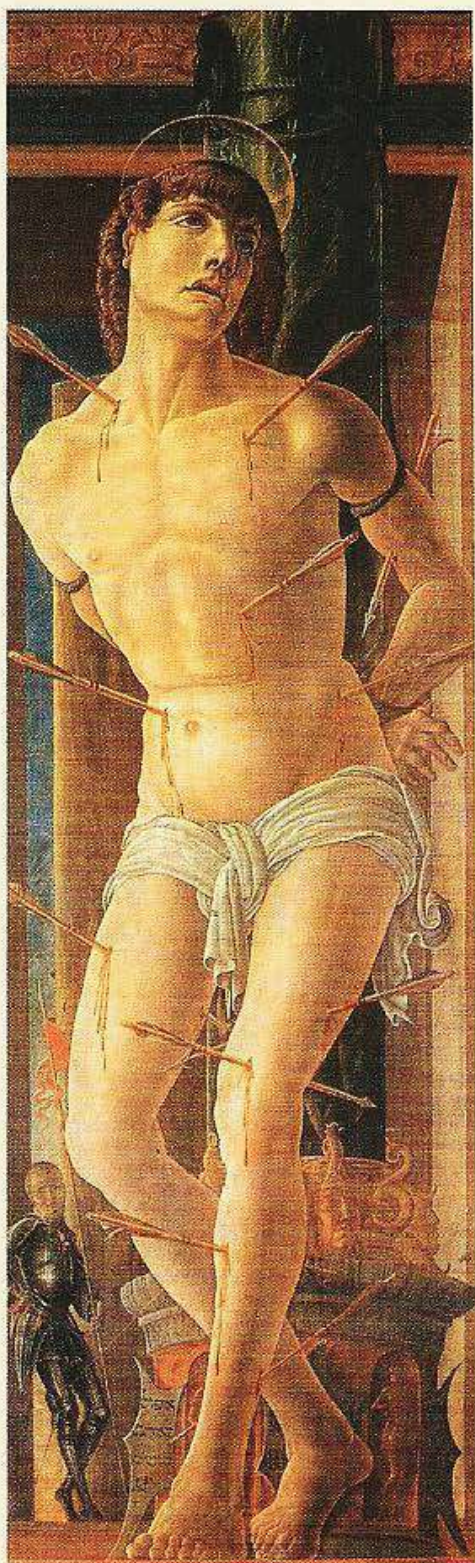




10. Рентгенограмма фрагмента



11. Фрагмент

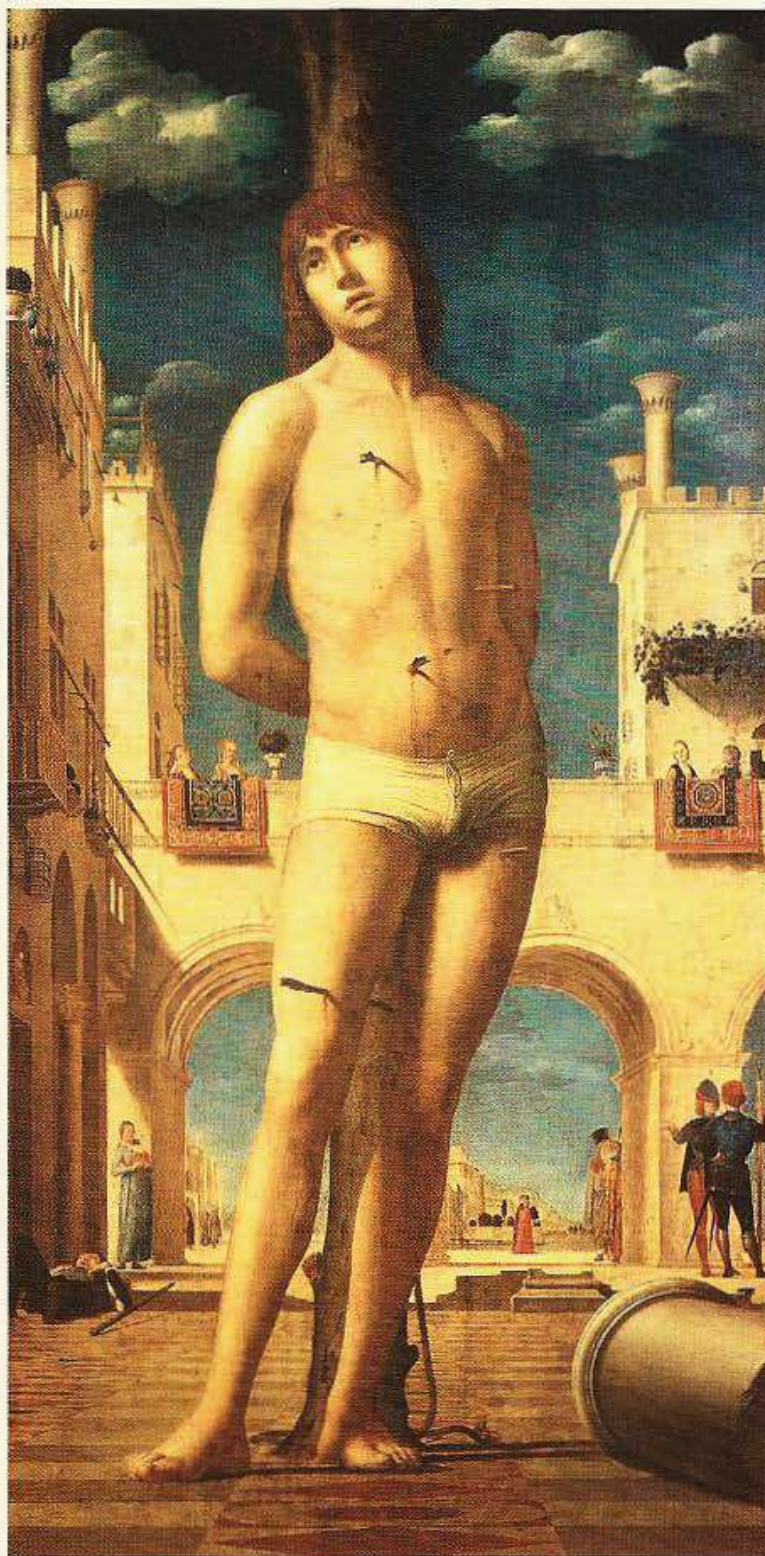


12. Козимо Тура. *Св. Себастьян*.
2-я пол. XV века



13. Мантенья. *Св. Себастьян*. 1470

Легенда о св. Себастьяне издавна привлекала внимание итальянских мастеров возможностью, оставаясь в рамках религиозной темы, изобразить нагое человеческое тело. Сравнивая некоторые из этих произведений — Козимо Тура (1429/30—1495), Андреа Мантенья (1431—1506) и Антонелло да Мессина (ок. 1430—1479) — легко заметить, что сюжетная сторона — тема страдания и мученичества — постепенно теряет свое значение, уступая место желанию решить чисто живописные задачи. Если готически изломанная фигура Себастьяна в картине Козимо Тура, выполненная целиком в технических традициях средневековой живописи, всецело соответствует сюжетной ситуации, что в уже более смягченной форме сохраняется и у Мантенья, то для Антонелло да Мессина сюжет уже откровенно лишь повод. Тициан еще больше упрощает сюжетную сторону. Внешняя среда в ее живописном воплощении у Тициана предметно абстрактна и в то же время неразрывно связана с происходящим. Столетие, отделяющее «Св. Себастьяна» Антонелло да Мессина от последнего полотна Тициана, ознаменовано не только изменением эстетической концепции итальянского искусства. Это путь, пройденный итальянской масляной живописью с первых шагов до ее вершины.



14. Антонелло да Мессина. Св. Себастьян. 1476

колористической динамикой не столько проясняющим, сколько скрывающим смысл изображенного. Веронезе в картинах на религиозные или мифологические сюжеты, в сущности, всегда опирается на изображение реальных людей и реальных событий. Поиск живописности в окружающем мире становится знаменем той эпохи. Вместе с тем это является также дальнейшей ступенью раскрепощения чувства живописности и вызовом средневековой с его опорой на схематизм и религиозную символику в искусстве. Поэтому глубоко символично звучит ответ Веронезе перед трибуналом инквизиции: «Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие»*. Конфликт между психологическим раскрытием сюжета и повышенным чувством живописности возникает в области живописной кинетики, когда мы сталкиваемся с проблемой портрета. В самом деле, широкое движение кисти невольно сдерживается при работе над чертами лица, когда необходимо передать сходство. Однако принцип мазка на всей площади картины должен быть единым. Уменьшение размера мазков, а главное, замедление движения кисти, не может иметь места без художественного оправдания. Поэтому движение кисти в портрете обычно более сдержанно, чем в сюжетной картине. Это касается не только лица, но и аксессуаров, так как излишняя свобода живописи одежды или пейзажа, при чрезмерной скованности или заглаженности мазков на лице, производит неприятное впечатление. Поэтому опытный художник обычно вводит более широкий мазок в живопись лба, округлостей щек, волос в то же время применяет уточняющую лепку кистью в изображении деталей окружающего. Нетрудно заметить, что в большинстве портретов организовать фактуру целого художнику помогает живопись рук, без чего специфический мазок лица создал бы одинокое пятно, вырванное из общей картины. Между тем естественная закономерность требует, чтобы руки и лицо были выполнены одной фактурой и сходным мазком.

Эти же моменты имеют место при необходимости выражения психологического напряжения и в сюжетной живописи. Очевидно, что при стремлении точно передать выражение лица художник, виртуозно работающий в свободной и широкой манере, должен ощущать необходимость сдерживать движение кисти, уменьшить и уточнить мазок. Нельзя с одинаковой свободой лепить мазком складки одежды или, например, форму губ или глаз, если необходимо сосредоточиться на передаче определенного выражения лица. Сюжетно неоправданная, излишне утрированная живописная кинетика, переходящая известную границу, может претить художественному вкусу. Отсюда следует или отказ от широкой манеры письма и той области живописности, которая связана с мазком, что мы видим, например, у Леонардо, или, при ее сохранении, замена напряженного психологизма повышенной выразительностью композиции и жеста, характерных для Тинторетто.

Художник, вообще отказывающийся от достижений свободной живописной кинетики, всегда оправдывает свой отказ не только внешним акаде-

Табл. V
1—5

Табл. X
1

* Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 3. С. 248.

мическим совершенством образа, но и психологическими, иллюстративными достоинствами. И эти достоинства, как, например, бесспорная точность сходства в портрете или убедительность выражения лица, коренятся в той области, которая обычно в первую очередь воспринимается мало подготовленным зрителем.

Между тем художник с повышенным чувством живописности с большим трудом достигает тех же результатов. Более того: он не властен полностью избежать некоторой доли отклонения (хочется не прибегать к слову «искажение»), которое неизбежно вносит свободный и широкий мазок в такие элементы образа, как сходство и точная передача выражения лица.

Возникает налет неожиданности и некоторой странности в раскрытии образа, который мы и наблюдаем в произведениях величайших живописцев. Но эти особенности в то же время служат живой поддержкой чувству живописности и являются живым свидетельством органической связи образа и материала в произведении.

И нередко эти особенности и отклонения в творчестве наиболее «мятежных» художников являлись причиной того непонимания и непризнания, с которыми были приняты последние работы Тициана, Тинторетто в его первый период, Эль Греко и позднего Рембрандта, а позже Гойи и большинства лучших живописцев Франции XIX века.

С этой точки зрения, мы должны относиться более объективно к работам «уравновешенных» художников, основывающих живописность не столько на широте, свободе и своеобразии кинетики, сколько на сложности и оптическом совершенстве фактуры. Не надо думать, что к этому кругу относятся лишь академики, — сюда мы вправе отнести не только Леонардо и Рафаэля, но и Дюрера, Гольбейна, Джорджоне, Тициана первого периода, а так же «малых голландцев» и многих других прекрасных художников XVII столетия.

Вместе с тем мы вправе спросить, как вообще может быть осуществлена передача полного сходства или точного душевного переживания средствами свободной живописности? На это надо ответить, что достижения такого рода как раз и являются наглядными показателями исключительного мастерства, и поэтому мы не встречаем их на каждом шагу в истории искусства.

Многие вопросы в этой области еще не исследованы. В том числе и ждущая своей детальной разработки проблема живописности в портрете, особенно остро вставшая в импрессионизме и в постимпрессионизме. *Многослойная структура старой картины — третий корень живописности.* В самом деле, что яснее может рассказать опытному глазу о ступенчатости живописного процесса, чем чередование прописи, просвечивающей в тенях, основного слоя в светах и завершающей лессировки? Понятие «фактура», а именно она — результат многослойной структуры, неизменно присутствует в любой беседе художников о проблеме живописности, о творческих достоинствах той или иной картины. Живописец настолько привык к этому слову, что не склонен замечать, что границы понятия несколько расплывчаты.

Часто фактура предмета, в самом общем смысле этого понятия, вводит нас в заблуждение относительно характера его внутренней структуры. Фактура же живописи — не просто характер обработки поверхности (что может быть свойственно, к примеру, расколеровке поверхности стены — ровной или шероховатой, блестящей или матовой), фактура красочного слоя картины, как правило, сохраняет все движения кисти художника. Она может стать подробным «каталогом» всех созидательных творческих актов. Если только мастер не применил особых усилий, чтобы скрыть ее роль, фактура становится суммой отпечатков всех употребленных мастером приемов, всех движений его мысли. И вместе с тем — это наглядный перечень всех побежденных художником трудностей, которые ставили перед ним художественные материалы. Каждый большой художник смог не только преодолеть такие препятствия, но и использовать особенности красок, связующих веществ, смол и масел для достижения творческих целей. Это и составляет ценность фактуры картины для зрителя и историка искусств.

Лишь немногие предметы, окружающие нас, прозрачны. Огромное большинство вещей рассказывает о себе нашему глазу светом, отраженным или рассеянным от ограничивающих их поверхностей. Однако реальный мир постигается нами как результат созерцания, умноженного на опыт всех органов чувств, и не только в виде доступных глазу внешних поверхностей, но и в образе вещей, тел, обладающих массой, тяжестью, внутренней структурой. Это свойство сознания связано с исключительной чуткостью глаза к особенностям поверхности, к фактуре предметов. Мы инстинктивно умозаключаем, мы рефлектируем от поверхности к массе и к внутренним слоям предмета. Наше воображение в силу накопленных навыков теперь без всякого усилия уходит в глубь предмета. Малейшая особенность, качество, характер поверхности мгновенно, помимо нашей воли улавливается глазом и превращается в ощущение тяжести вещества, его структуры. На этом привычном для глаза и воображения инстинктивном движении от поверхности в глубь предмета отчасти основывается восприятие перспективы в живописном произведении, творческая работа сознания, с легкостью превращающего условный язык плоскостного изображения в своего рода новую действительность.

Чем больше впечатлений дает глазу видимая поверхность вещи, чем подробнее рассказывает она о структуре предмета, о характере и свойствах материи, тем больше предпосылок к возникновению полноценного эстетического чувства. Все объекты, которые в силу своих особенностей обладают сложной оптической фактурой, представляются для восприятия более художественно насыщенными. И трехстадийный живописный метод, закономерно и оптически сложно организующий поверхность картины, создает тем самым прочный фундамент для построения полноценного живописного образа.

Изображение, построенное на основании таких цветовых и оптических средств, обладает особой силой впечатляемости, усиленной живописностью, повышенным чувством реальности. Отсюда — интенсивность пространства, выразительность форм и усиленный реализм изображения

Х ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVI ВЕКА

Венецианские художники были не только создателями итальянской манеры письма — они довели ее до совершенства. Все, что делалось в Венеции во времена Тициана и после него, в той или иной степени включало или варьировало его технические приемы, продолжая и развивая колористические традиции этой школы.

Якопо Тинторетто (1518—1594) и Паоло Веронезе (1528—1588) не были прямыми учениками Тициана. Однако их мастерство, живописные достоинства их полотен во многом связаны с творческими открытиями Тициана и были бы без него невозможны.



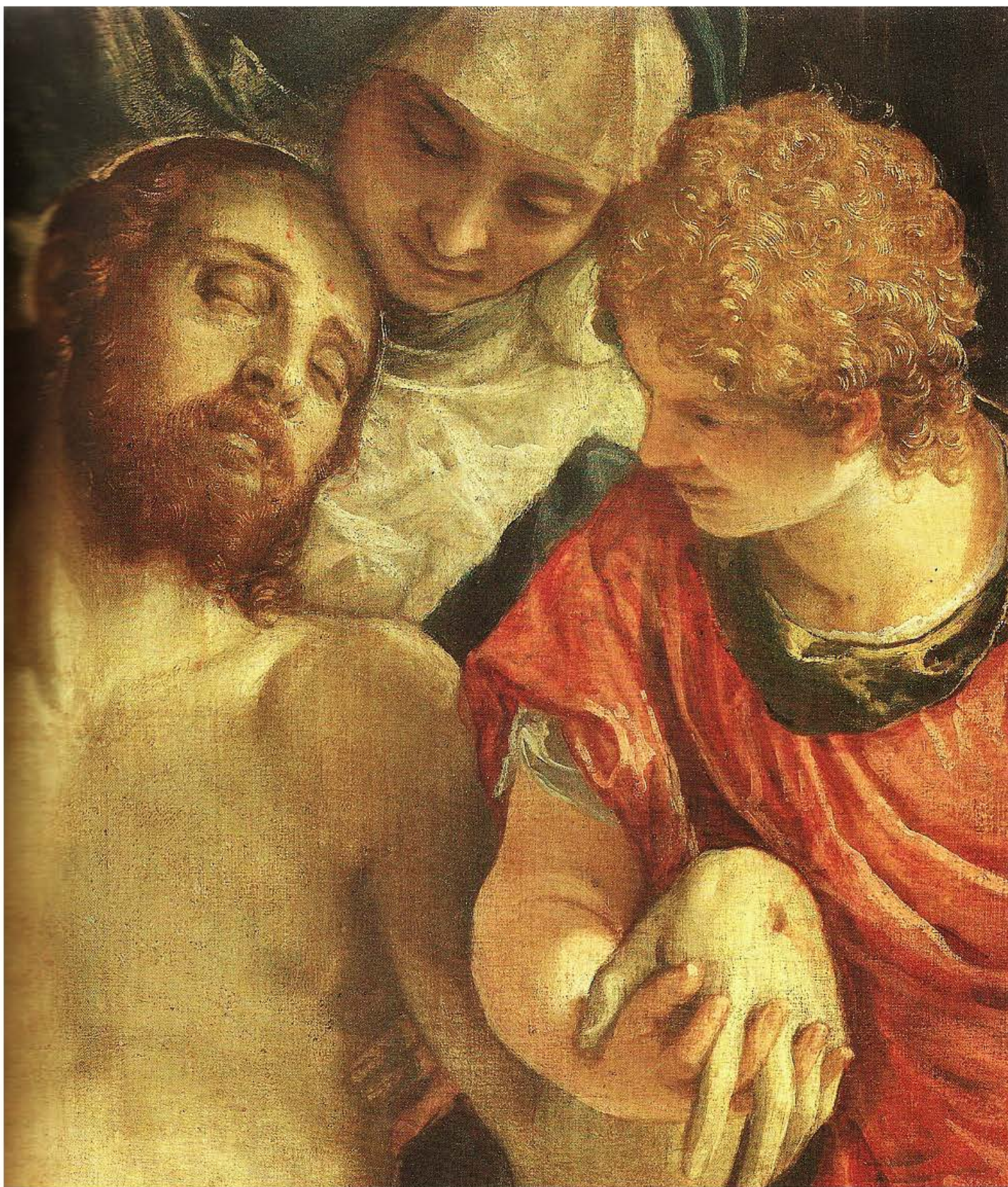
1. Тинторетто. *Шествие на Голгофу*. 1566—1567

Основа техники Тинторетто — упрощенная методика, сочетающаяся с виртуозной живописной кинетикой. Работая по темным грунтам или темным имприматурам, он сразу начинает с подмалевка, особенно плотного в изображении обнаженного тела, завершаемого прекрасной по тону лессировкой. Мазок Тинторетто определен и выразителен, энергично лепит форму. Большое значение, учитывая пристрастие художника к крупнозернистым холстам, приобретает сквозной мазок в драпировках, пейзаже, фоновых плоскостях.



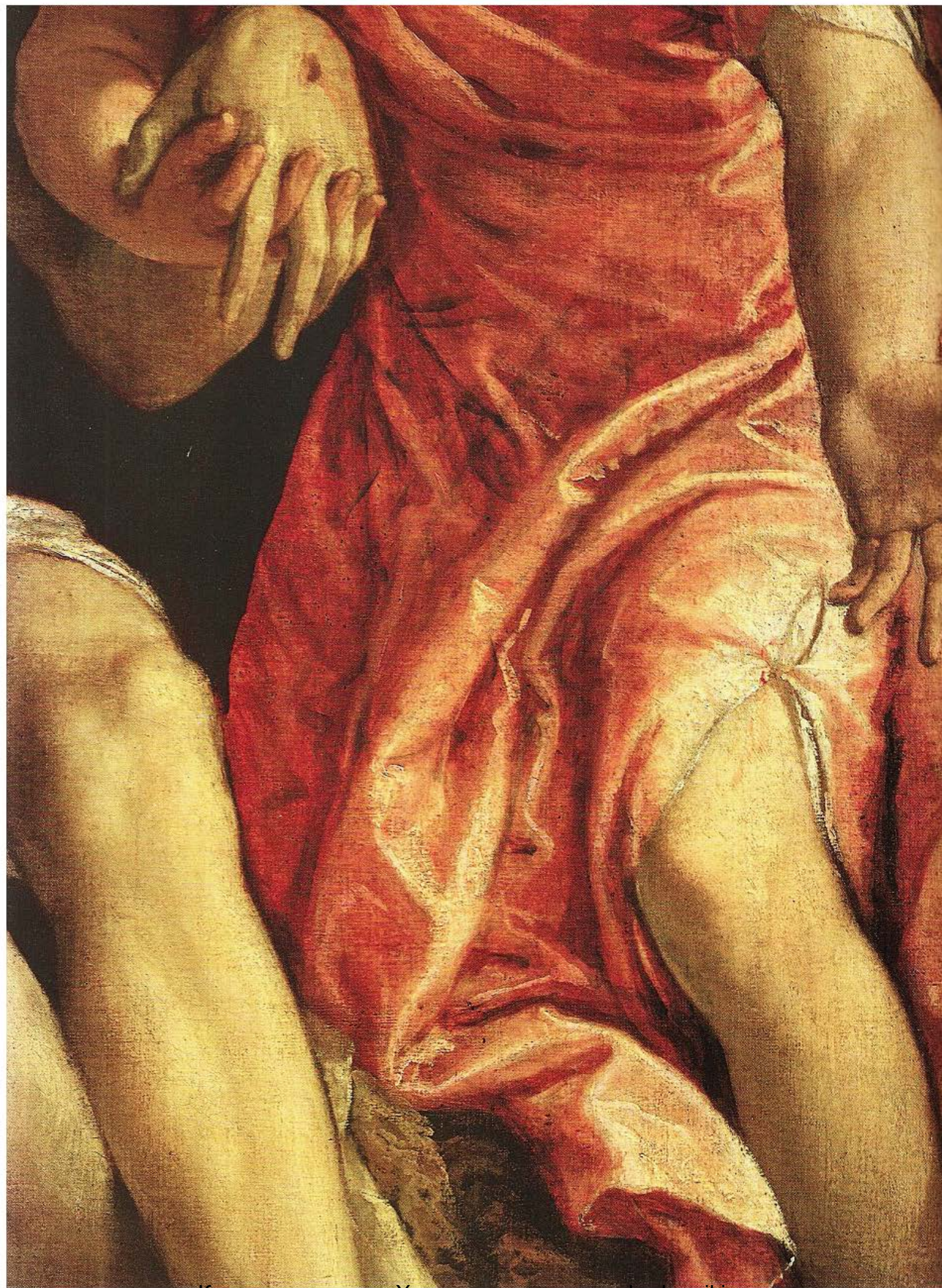
2. Веронезе. *Оплакивание Христа*. Между 1576 и 1582

Веронезе пишет по светлому жемчужно-серому или серо-голубому грунту. Ему присущи корпусный, но не столь пастозный, как у Тициана, подмалевок, склонность к выразительной фактуре, простая, но не упрощенная живописная система. Сквозной мазок и сложные лессировки в изображении обнаженного тела и блестяще исполненных драпировок носят во многих его полотнах характер систематически используемого приема. Живописные достоинства полотен Веронезе выражены не в силе колорита, а в мягких переходах из тона в тон, в общей сдержанности цветовой гаммы.



3. Фрагмент

4. Фрагмент ►



вещи в классической картине. И этот реализм тем ценнее, что, предельно повышаясь, он не переходит в натурализм.

Четвертый корень живописности — цвет. Цвет в живописи — это нечто всеобъемлющее, а следовательно, отчасти неопределенное. Именно поэтому мы сначала рассмотрели те корни живописности, значения которых уже касались ранее и которые в силу своей убедительности легче могли быть приняты читателем.

Проблемы живописности, связанные с цветом, быть может, самые сложные. Краска — это прежде всего цвет. А цвет есть основа живописи. Сумма же цветных элементов создает в живописи изображение. Вместе с тем цвет — единственное начало в живописи, претендующее на некоторую самостоятельность. Любоваться мазком в картине вне изображения — бессмысленно. По отношению к фактуре — это уже имеет некоторый смысл: нам может сама по себе нравиться фактура старой картины, как нравится поверхность полированного дерева или шлифованный срез камня. Но мир этих впечатлений вне связи с изображением беден. Однако цвет в картине может и независимо от воспроизводимого предмета и образа обладать своей собственной значимостью, определенной долей самостоятельности. Мы знаем, как иногда может впечатлять тот или иной оттенок цвета в чисто орнаментальном отношении. В то же время эта способность цвета воздействовать на наше восприятие картины неразрывно связана со всеми остальными средствами живописи, создающими изображение.

В самом деле, живопись — это и цвет, и фактура; более того, это и форма, поскольку она создается средствами цвета, света и тени. Таким образом, цвет и живописность едины. И в этом единстве — поражающее нас совершенство светотеневого построения в живописи старых мастеров, которое неразрывно связано с понятием *колорита* — *пятого корня живописности*.

Колорит в живописи наименее поддается объективному исследованию. В самом деле, особенности рисунка всегда могут быть выявлены в сопоставлении с натурой. Живописная кинетика вполне очевидна и наглядно выясняется при сравнении далекого образа и структуры мазков вблизи. Фактура живописи, с ее подчас невероятной сложностью, трудна, но все же доступна для анализа.

Колорит после формы — вторая из фундаментальных основ живописи. Одна из мощных пружин, воздействующих на него, заключена в *валёрах* *.

Когда мы говорим о достоинствах рисунка, мы всегда подразумеваем, с одной стороны, его точность, а с другой — выразительность, под которой обычно понимают, что именно мастер подчеркивает, усиливает, что ослабляет, смягчает, что он очерчивает с особой мощью, а мимо чего проходит не замечая.

То же самое художник совершает в области цвета. Перерабатывая каждый цвет, каждое цветовое пятно так, чтобы оно звучало с особой силой,

* От французского *valeur* — значение, достоинство, сила.

с особой выразительностью, живописец и создает ту ценностную колористическую шкалу соподчинения, которую мы и называем валёрами. Валёры — это результат творческой работы над цветовыми отношениями. Именно в этом смысле мы говорим о них как о способе самовыражения в области колорита.

Художник властен собрать воедино ряд темных пятен и сопоставить с ними одно контрастирующее светлое, или, наоборот, он может сблизить жемчужно-серое и бледно-кремовое, окружив эти пятна темной драпировкой. Живописец властен в холодно-зеленоватый общий тон ввести сильно контрастирующую кирпично-оранжевую деталь. Перечень возможных сближений и контрастов можно продолжать бесконечно. Однако все они направлены на достижение экспрессии картины, ее цветовой музыкальности, цветового ритма, который в лучших произведениях живописи становится колористическим стержнем всего полотна.

Но валёры строятся не только на основе цветовых отношений. В картинах старых мастеров мы еще чаще встретим светотеневые контрасты. Группа из нескольких драпировок или предметов, изображенных в близких и уравновешенных — холодных или теплых — тонах, может вызвать мягкое, умиротворенное настроение; сильно вылепленный светотенью предмет способен создать ощущение напряженности или динамики.

Валёры в большей мере и в более утонченной форме были присущи живописи старых мастеров, что зависело от иного метода изучения и передачи окружающего мира, в частности — лица портретируемой модели. Замечательно, с какой точностью формулирует это различие Ван Гог в одном из писем художнику Эмилю Бернару в 1888 году: «В мастерской Рембрандта, этого несравненного сфинкса, Вермеер Дельфтский нашел ту исключительную технику, которая не была превзойдена и которую теперь тужатся найти. О, я знаю, что мы, теперешние, пишем и мыслим красками, тогда как они — светотенью и валёрами»*.

В современной живописи валёры строятся прежде всего на основе наблюдения цветовых отношений натуры. К этому принципу, в сущности, можно свести основной догмат импрессионизма.

У старых мастеров мы наблюдаем другой подход. Валёры при трехстадийном методе возникают на основе закономерного, светотеневого построения и отношения локальных цветных силуэтов. У старых мастеров ярко выражено стремление не столько модулировать цвет от мазка к мазку, сколько тщательно моделировать форму внутри каждого цветового силуэта. Для этих мастеров характерно в первую очередь наблюдение светотени и строгое, сознательное построение формы ее средствами. Цветовой покров в его окончательном решении как бы набрасывается в третьей стадии, в лессировке, поверх готовых форм. В такой последовательности и развивается творческая, вкусовая, колористическая деятельность старого художника. Поэтому валёры старых мастеров решаются в основном слое вместе с построением светотени и в лессировке — с завершением цвета.

* Ван Гог В. Письма. М., 1935. Т. 2. С. 294.

Валёры классической живописи зависят, с одной стороны, от силы, контрастности, убедительности данного тона или пятна в общей светотени картины. С другой стороны — от собственного цветового напряжения данной тонирующей или моделирующей лессировки. При этом могут возникать разнообразнейшие сочетания и противопоставления. Так, сильно вылепленный и резко освещенный объем может оказаться маловалёрным в цветовом отношении. И наоборот, сильно покрытый тонирующей лессировкой, почти плоскостной локальный цветовой силуэт может по-особому прозвучать, если он окружен объемно решенными соседними предметами.

Решают ли старые мастера задачи пространственного построения при помощи валёров? Бесспорно, валёрное начало ими используется и учитывается, но иначе, чем в современной живописи. В основе современного метода построения формы и пространства лежат цветовые отношения. Теперь художник, работая с натуры, с особым вниманием наблюдает и повторяет отношения яркости, насыщенности тона. Поскольку в живописи существует стремление к точной передаче мира вещей, постольку оно осуществляется в современной картине или этюде средствами точного наблюдения и передачи цветовых отношений. В этом смысле школьное обучение живописи в наше время должно основываться на изучении цветовых отношений и средств их передачи. Там, где в эту задачу входят элементы выразительности, ослабления и усиления, сближения и контрастирования, мы говорим о валёрах.

В картине старого мастера не только объем строится на основе тоновых отношений, но и валёры зависят от светотени. В этом смысле можно, пожалуй, сказать, что цвета старых мастеров в большей степени условно-колористичны, чем валёрны. И тем не менее валёры в классической живописи были развиты богаче и многообразней, чем в современной, и на другой основе, чем в импрессионизме.

Импрессионистам колорит старых мастеров казался условным. Но не менее условной показалась бы старому мастеру импрессионистическая трактовка формы.

Форма в живописи строится средствами светотени, а пространство — цветовыми отношениями. Мастера классической живописи владели светотенью с исключительным совершенством; в то же время цветовые отношения в их работах нередко приближались к той условно-колористической схеме, которая лежала в основе гобеленов, иконной живописи, витражей. Объем в картинах старых мастеров часто достигает вершин реализма, недоступных современному художнику, тогда как передача пространства решается ими несколько условно. В живописи же импрессионистов наблюдается обратное явление: реальная, почти иллюзорно построенная глубина, в которой размещены не вполне законченные объемные формы.

Мы остановились на анализе этих явлений, поскольку они определяют принципы колористического решения. Для валёров классической живописи характерно соотношение не только выразительности, значимости цвета данных локальных пятен, но и их фактурных особенностей. Колорит

драпировок может, например, зависеть от цветового оттенка, светотени и фактуры каждой из них. И мы знаем, как замечательно владели старые мастера в пределах тех или иных возможностей выразительностью и совершенством колорита.

Конечно, трудно говорить о красоте и значении самодовлеющего начала цвета вне образа, сюжета и всего цветового контекста. По отношению к живописи импрессионистов, вероятно, вообще нельзя так ставить вопрос: цветовое колебание отдельных мазков, например у Клода Моне, так значительно, что бывает очень трудно говорить о точном цветовом оттенке данного предмета. Но при локальных построениях картин старых мастеров можно все же попытаться поставить вопрос именно так, с некоторым усилием отвлекаясь от образа и сосредоточиваясь на характере данного цвета, оттенка цвета или группы цветов.

Если та или иная краска, или цветовой оттенок, создает определенное впечатление, вызывает сама по себе те или иные ассоциации, они могут быть учтены, интуитивно или сознательно, в колористическом построении *. В локально-цветовой живописи старых мастеров такое колористическое ассоциативное значение цветов имело большое значение.

Источник цветового впечатления может быть двояким. Цвет может оказывать определенное воздействие сам по себе, то есть в силу исконных психологических свойств, вне определенных предметных ассоциаций. Так, например, синий цвет иначе воздействует, чем красный. С другой стороны, цветовой оттенок может быть связан с определенными реальными впечатлениями и невольно вызывать их в нашем воображении. Именно поэтому кирпичный цвет в корпусном слое воспринимается как тяжелый, а небесно-голубой в лессировке — как воздушный и пространственный. Скрытые предметные ассоциации для колористического чувства живописи имеют большое значение, хотя далеко не всегда поддаются конкретному определению.

Колористическое чувство старых мастеров в большей степени питается этими исконными связями, чем в импрессионизме. Импрессионистическое чувство цвета в его чистом выражении, как его представлял Клод Моне, стремится освободиться от всех древних ассоциативных мотивов с их одновременно и обогащающим, и ограничивающим воздействием. К чему могла привести новая цветовая система в ее крайнем выражении, показывает пуантилизм Сёра и Синьяка, живопись которых колористически воспринимается главным образом в области валёров и лишь отчасти — фактуры.

Но какие же ассоциации лежали в основе колористических установок старых мастеров? Мы говорим о колорите классической картины, что он горяч или холоден, мягок или жесток, что он глубокий, бархатистый и

Табл. XXI
4—6

Табл. XXII
8, 9

* Это положение связано также с неоднократно возникавшей, но всегда неудачно решавшейся проблемой цветовых гармоний и цветовых сочетаний в отвлеченном изучении. Здесь мы погружаемся в область или индивидуальных впечатлений, или искусственных, научно-механических построений, или, наконец, различных произвольных малообоснованных предложений. Эта область, почти не имеющая практического значения в живописи, играет большую роль в прикладном искусстве. Тем не менее теория колорита не может оставить ее без внимания хотя бы потому, что неизвестно, какое значение эта проблема приобретет в будущем, если действительно будет найдено ее глубокое научное и психологическое обоснование.

ХІ ЖИВОПИСЬ ИТАЛЬЯНСКОГО БАРОККО

Живопись итальянского барокко наряду с отдельными творческими индивидуальностями отмечена мощным реалистическим течением, получившим название караваджизма. Зародившийся в Италии благодаря творчеству Микеланджело Меризи да Караваджо (1573—1610) караваджизм охватил все крупнейшие европейские школы, в сильнейшей степени повлияв на развитие европейской живописи XVII века.



1. Караваджо. Юноша с лютней. Около 1595

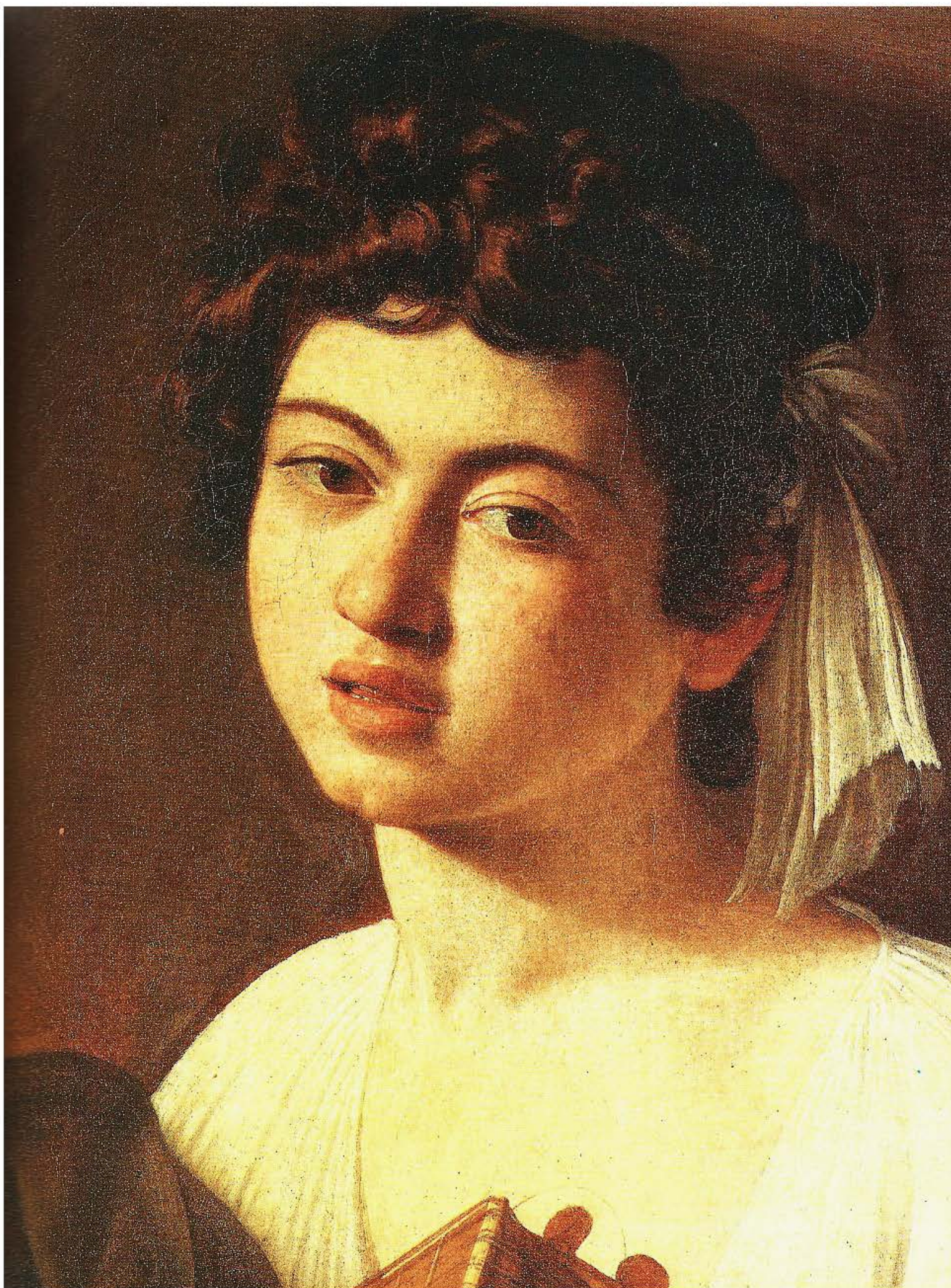
Живопись итальянского барокко, в основе которой лежала работа по очень темным грунтам, получившим распространение со второй половины XVI века, исходила из корпусного прописывания светов белилами, создания полутеней за счет различных по толщине напластований светлых красок по темному грунту и вариации глубоких теней прозрачной темной лессировочной краской. Пастозная красочная масса свинцовых белил раскладывалась в подмалевке по светлым участкам в повышенно просветленном тоне, что в сочетании с темным грунтом создавало утрированно-объемное впечатление, которое затем смягчалось завершающими живопись лессировками. Таков был общий принцип, такова была и живописная система Караваджо.

Картины Караваджо отличаются условное контрастное освещение, четкая пластическая моделировка, любовь к деталям и в целом довольно жесткая и плотная живопись. Вещественность Караваджо — один из возможных путей к реализму, который, однако, при меньшем мастерстве неизбежно ведет к натурализму. Караваджо сумел избежать этой опасности благодаря соподчиненности деталей и целого, мощной и выразительной живописи, высокому профессиональному мастерству.



2. Рентгенограмма фрагмента

3. Фрагмент





4. Лука Джордано.
Явление креста Константину

Большое влияние на современников оказал Лука Джордано (1632—1705), в творчестве которого слилось влияние Караваджо, Риберы, Сальватора Розы и других мастеров барокко XVII века. Вместе с тем в отличие от этих живописцев Джордано была присуща не их внутренняя сила, а, скорее, та виртуозность и легкость кисти, так покорявшая современников.

Представление о пластическом построении объема в живописи барокко с ее мощным корпусным письмом, четко выраженным мазком, лепящим форму, подчеркивающим детали и передающим динамику бурного движения, дают рентгенограммы картин Джордано.



5. Рентгенограмма фрагмента

6. Фрагмент





7. Маньяско. Трапеза монахинь

Иными качествами обладала живопись Алессандро Маньяско (1667—1749). Блестящий колорист, имевший пристрастие к темным тонам, он был наиболее последователен в выражении барочной экзотичности. В картине нет аффектированного движения, эффектного, но застывшего жеста, которыми полна живопись барокко. И в то же время фигуры, антураж, вплоть до изумительно написанного натюрморта на ступенях лестницы, — все исполнено невероятной страстности, внутренней динамики, готовой в любой момент развернуться в неистовом порыве страсти.

8. Фрагмент

9. Рентгено-
грамма
фрагмента



В отличие от караваджистов, живописная кинетика которых обычно очень сдержанна, а мазок, несмотря на плотность красочного слоя, скрыт и зафлейцован, живопись Маньяско обнаруживает повышенную нервную напряженность. Фактурно четко выраженные мазки лишь слегка подвешенных белил, брошенные быстрой кистью по темному грунту, придают застывшим в молчаливой молитве перед началом трапезы фигурам женщин огромной силы внутреннее напряжение.



тому подобное. В каждом из таких определений скрыты те или иные предметные ассоциации. Вместе с тем в создании образа, особенно при том совершенстве светотени, которое придает объему в классической картине порой иллюзорно-реальный характер, наглядная выразительность фактуры может играть такую же роль, что и ассоциативное восприятие цвета. В живописи старых мастеров вся шкала цветов, связанная с природными материалами земли, содержала в себе своеобразную историческую память освоения человечеством тех или иных материалов в живописи. Она включала широкую гамму от желтых до темно-коричневых и фиолетово-красных земель, зеленой земли. Как контраст к этой гамме выступал синий азурит и драгоценная ляпис-лазурь — натуральный ультрамарин старых мастеров.

Некоторые из цветов этой шкалы, например разнообразные охры и умбры, зеленые земли, неизбежно присутствовали на палитре любого старого мастера. Колористические свойства этих пигментов исключительно велики. С их цветовыми особенностями художники были знакомы в течение многих веков: желтая и красная земли, уголь и мел — это наиболее древние естественные красочные материалы; ни одна группа красок не раскрывает перед нами своей тысячелетней цветовой сущности с такой бесспорной очевидностью. Эти же краски составляют и цветовое начало колористического квадрата старых мастеров.

Колористический квадрат был частым, но не обязательным приемом классической живописи. Прежде всего им пользовались караваджисты.

10. Фрагмент

В других школах к нему прибегали наиболее сильные живописцы — Веласкес (главным образом в первый период), Рембрандт. У венецианцев это первый подмалевок, пастозное красочное ложе.

Приведенная ниже схема помогает определить весь круг оттенков, возможных при смешивании этих основных четырех красок.

В схеме указаны только самые простые смеси — из двух красок. Конечно, старый мастер использовал более сложные смешения, а добавление к такому набору синих красок расширяло цветовые возможности этой системы в сторону холодных тонов.

Старый мастер, который не только своими руками стирал пигменты, но нередко и сам добывал их, невольно сживался с материальной спецификой цветового начала. Поэтому предметные ассоциации с цветными землями, с киноварью и соком марены, с мелом и жженой костью были тогда несравненно ярче. Своими руками создать краску означает для художника полюбить ее природное цветовое начало. Современная палитра, обильная цветами, говорит нашему сердцу меньше, чем скромный набор красок старому мастеру.

Современный художник нередко предпочтет худшую фабричную краску лучшей краске собственного приготовления. Конечно, основную роль тут играет желание избавить себя от излишних хлопот. Но, кроме того, здесь сказывается тайная неприязнь к сырому веществу краски, стремление освободиться от всех ассоциаций, связанных с материалом пигмента. Новое цветовое чувство, отклоняя от себя древние колористические навыки, стремится уйти от прежних осознанных и подсознательных связей.

11. Рентгено-
схема
фрагмента

Мы были свидетелями того, как быстро развивалось это чувство и к какому крайним результатам оно пришло в этом развитии.

В этих древних колористических ассоциациях, как уже ранее говорилось, есть нечто внутренне обогащающее и внешне ограничивающее. Это ограничение приводит художника к теплой цветовой гамме. Хотя мы знаем картины, выполненные целиком в серебристой, зеленоватой, серо-голубой гамме, основная палитра старых мастеров все же неизбежно приводила к теплему общему тону, так как даже синие тона в лессировке создавали теплое впечатление. Поэтому в набор красок основного слоя, особенно в верхние наложения, непосредственно «подстилавшие» лессировку, вводились синеватые и светло-зеленые оттенки, в результате чего основной слой под лессировкой всегда был холоднее и светлее, чем колорит законченной картины.

Легко заметить, что Рубенс, например, часто намечал в эскизах охлажденные оттенки основного слоя, а не теплые тона завершающего колорита. Эти оттенки старые мастера многих стран называли «мертвыми красками», обозначая этими словами красочный слой подмалевка.

Таким образом, старый мастер, начиная обычно картину с теплой прописи, неизбежно проходил через осветленно-холодноватые тона последних напластований основного слоя, сквозь «мертвые краски», чтобы опять вернуться к теплему тону в завершающей лессировке. Обобщая, можно сказать, что живописный процесс в третьей, заключительной стадии шел к теплему колориту и протемнению.

Время как бы продлило эту стадию, как бы приняло и продолжило работу художника. Если бы это было иначе, в процессе реставрации можно было бы вернуться к первоначальному виду картины. Но переход от работы художника к изменениям, нанесенным рукой времени, так постепенен, граница часто настолько неопределенна, что реставратор, снимающий патину веков, неизбежно делает или слишком мало или слишком много.

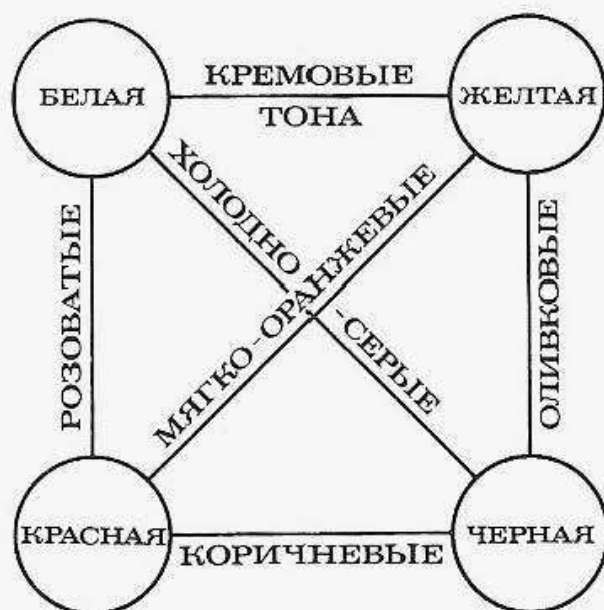


Схема колористического квадрата

ДВЕ ВЕТВИ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В современной искусствоведческой литературе по отношению к станковой живописи XV—XVI веков принято говорить о фламандской и итальянской манере (или технике). Попытаемся разобраться в этих определениях с тем, чтобы наметить основные линии развития традиций в европейской станковой живописи.

Уже в эпоху средневековья основным принципом ведения живописи было членение живописного процесса на четкие стадии. Этот принцип сохраняется в живописи у тех художников, которых принято называть старыми мастерами.

Если с точки зрения современного живописца, воспитанного обычно на постимпрессионистических приемах, метод письма старых мастеров с его разделением на три основные стадии может показаться чем-то очень условным, то наша задача — показать те положительные возможности, которые этот метод содержит. Вместе с тем мы попробуем сделать очевидной и зависимость новой, современной техники от более ранних приемов масляной живописи.

Два пути развития европейской живописи не являются случайными или произвольно выделенными. Они имманентно свойственны объемной светотеневой живописи. И каждый художник-станковист неизбежно работает в духе той или иной традиции или совмещает их.

Проследив пути развития каждой из этих линий классической живописи, мы должны, однако, сразу же оговориться, что в чистом виде эти основные линии бывают наиболее ярко выражены лишь на первых этапах развития той или иной школы или в творчестве того или иного мастера. В дальнейшем эти основные направления могут служить лишь своего рода координатами, по отношению к которым в общих чертах определяется живописный метод исполнения конкретной картины.

Необходимо отметить также, что каждая из этих координат не является прямой линией, прорезывающей, как луч света, спутанные системы различных методических влияний. Каждая из них демонстрирует сложное, извилистое направление, следуя по которому, мы увидим, как меняется со временем тот или иной метод. И если все же одну из этих линий классической традиции мы время от времени будем называть фламандской, то этим мы хотим лишь раз напомнить, что развитие данной ветви ведет свое начало от фламандской школы времени Яна ван Эйка, где впервые достаточно отчетливо был разработан этот живописный метод. И к каким бы типично итальянским или иным видам классической техники мы ни пришли по пути ее исторического развития, проследив в обратном движении данную линию, мы, несомненно, обнаружим в ней первоначальную формулу живописного принципа Южных Нидерландов начала XV столетия.

Мы не будем касаться вопросов предыстории, а приняв (сознавая условность этого шага) за исходный момент начало XV века, отметим только,

что с переходом к масляной технике членение живописи на жесткие стадии не стало менее систематичным и закономерным.

Северные мастера в своем живописном методе еще в XV веке исходили из письма по белому, клеемеловому грунту. После нанесения на грунт рисунка, который они делали черной, разведенной на воде краской, эти мастера покрывали грунт слоем прозрачной, слегка телесного цвета, масляной имприматуры. Дальнейший ход живописи мог быть следующим.

Проработав контуры рисунка тепло-коричневой масляной краской и слегка наметив основные тени, художник на этом заканчивал первую стадию. Тем самым он создавал ослабленную, монохромную и несплошную пропись. Так начата оставшаяся неоконченной «Св. Варвара» Яна ван Эйка. Непосредственно вслед за этим мастер переходил к работе над основным слоем в холодных и просветленных тонах, к той стадии, которую Карел ван Мандер называет *dootverwe*, то есть — «мертвыми красками». В указанной работе Ян ван Эйк остановился лишь на начальной стадии работы над основным слоем: им только начата проработка неба и дали бледным голубым тоном. В завершенном виде этот подмалевок был бы сделан с такой же тщательностью и совершенством, как и предварительная пропись. Особенно ясно выражено здесь назначение прописи — композиционной и контурной основы живописи. После просветленного основного слоя — в третьей стадии — картина должна была быть завершена несколькими слоями лессировок.

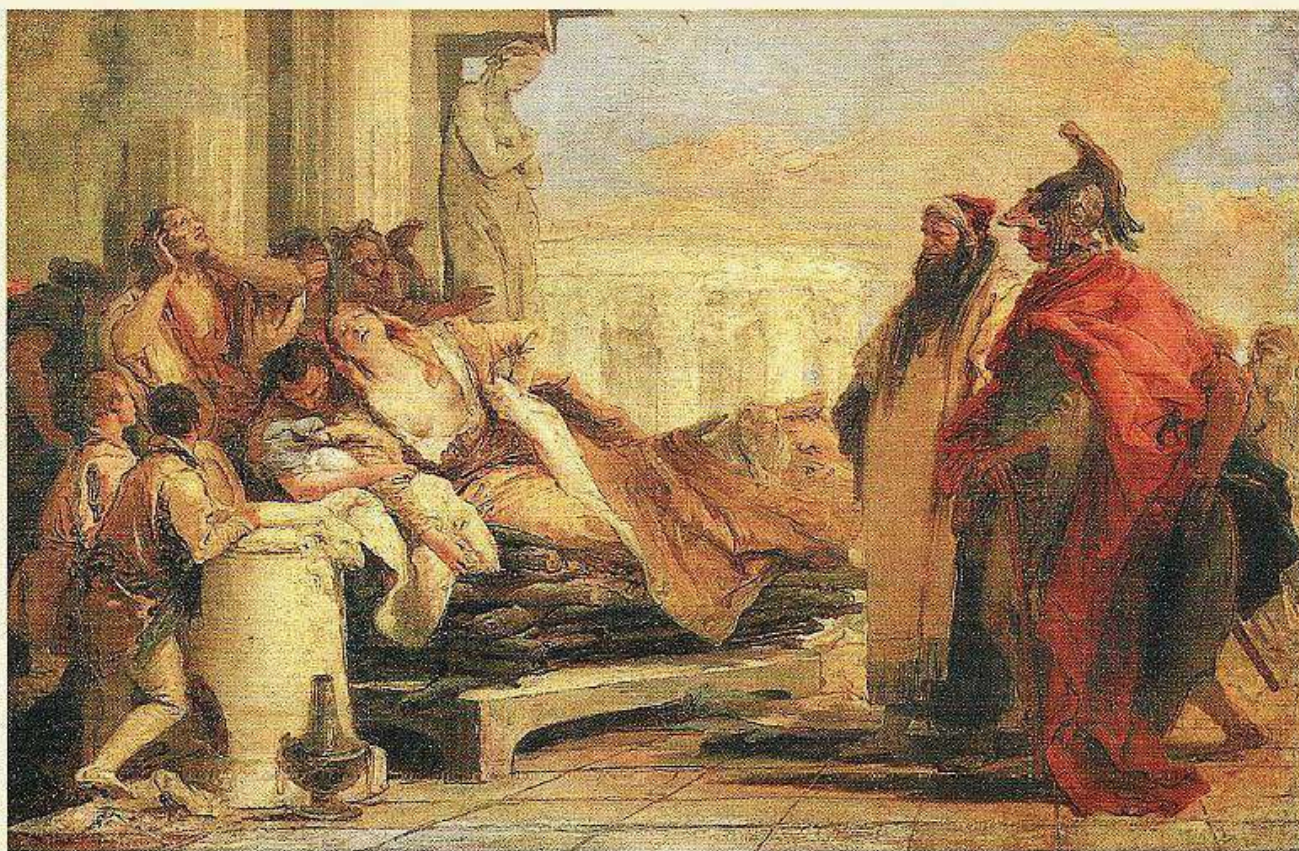
Так как этот способ живописи приводил к созданию многоцветных, только слегка пробеленных плотных основных слоев (причем картина, несколько раз прописанная, в большей мере, чем при любом другом методе, приближалась на этой стадии к своему завершению), лессировке отводилась только тонирующая и лишь отчасти ретуширующая роль. Однако при изображении лиц лессировка имела значение моделирующего слоя. Обнаженные участки тела — лицо, руки — северные мастера XV века писали, что принципиально отличало их манеру от любого другого живописного метода, наименее корпусно. Тонкий слой слегка подцвеченных свинцовых белил покрывал грунт на участках, где писалось тело, а вся иллюзия объема создавалась за счет тончайших лессировок цветными землями.

При этом способе письма белый грунт просвечивает по всей площади картины, и светорассеяние почти полностью происходит в грунтовом слое. Такой способ и лег в основу первой линии классической традиции, так называемой *фламандской манеры*.

Общий зафлейцованный эмалевый характер фактуры фламандской живописи сохраняется довольно долго, и мы не видим в ней развития живописной кинетики и пастозного письма до второй половины XVI столетия, когда во фламандское искусство все настойчивей начинает проникать влияние итальянской станковой живописи, сделавшей к этому времени

XII ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА

Подъем итальянской станковой живописи в XVIII веке связан с именами двух выдающихся живописцев — Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770) и Франческо Гварди (1712—1793). Развивая традиции живописи импасто, оба художника достигают предельной виртуозности в организации красочного слоя, разнообразия и выразительности свободного мазка.



1. Тьеполо. Смерть Дидоны. Эскиз

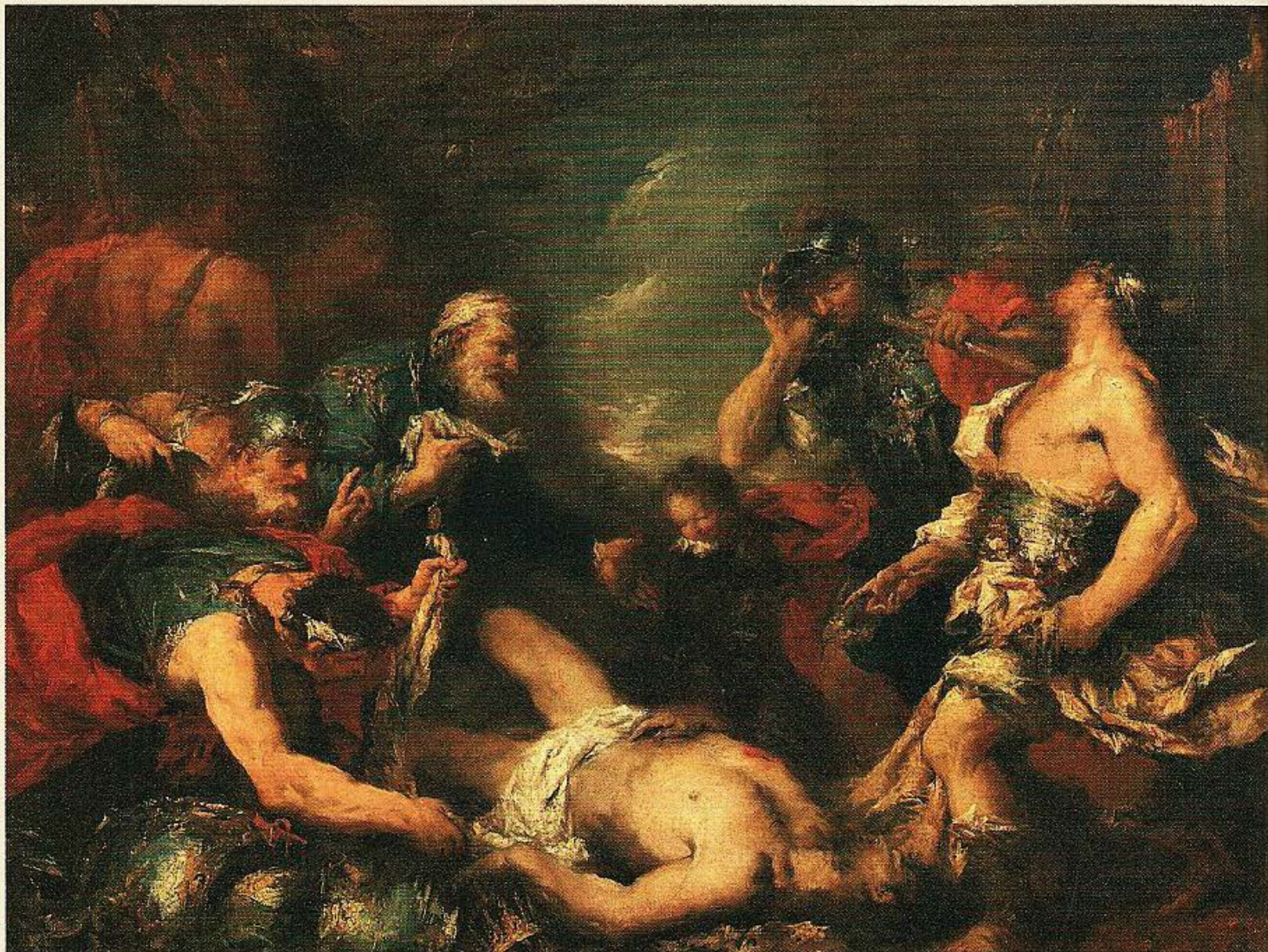
Кисть Тьеполо одинаково широка и свободна как в больших композициях, так и в эскизах, выполненных *alla prima*. Композиция эскиза «Смерть Дидоны» проработана полупрозрачным черно-коричневым тоном, подчеркивающим все затененные углубления формы, и затем легко завершена в основном слое колористически обогащенной живописно-штриховой лессировкой. Несмотря на патетику изображаемой сцены, характер мазка строго контролируется художником. Как показывает фрагмент эскиза и его рентгенограмма, кисть то легко скользит, вибрируя по поверхности холста, передавая трепетность воздушной среды и движение складок одежд, то широко кладет краску, подчеркивая спокойную монументальность фигур.



2. Рентгенограмма фрагмента

3. Фрагмент





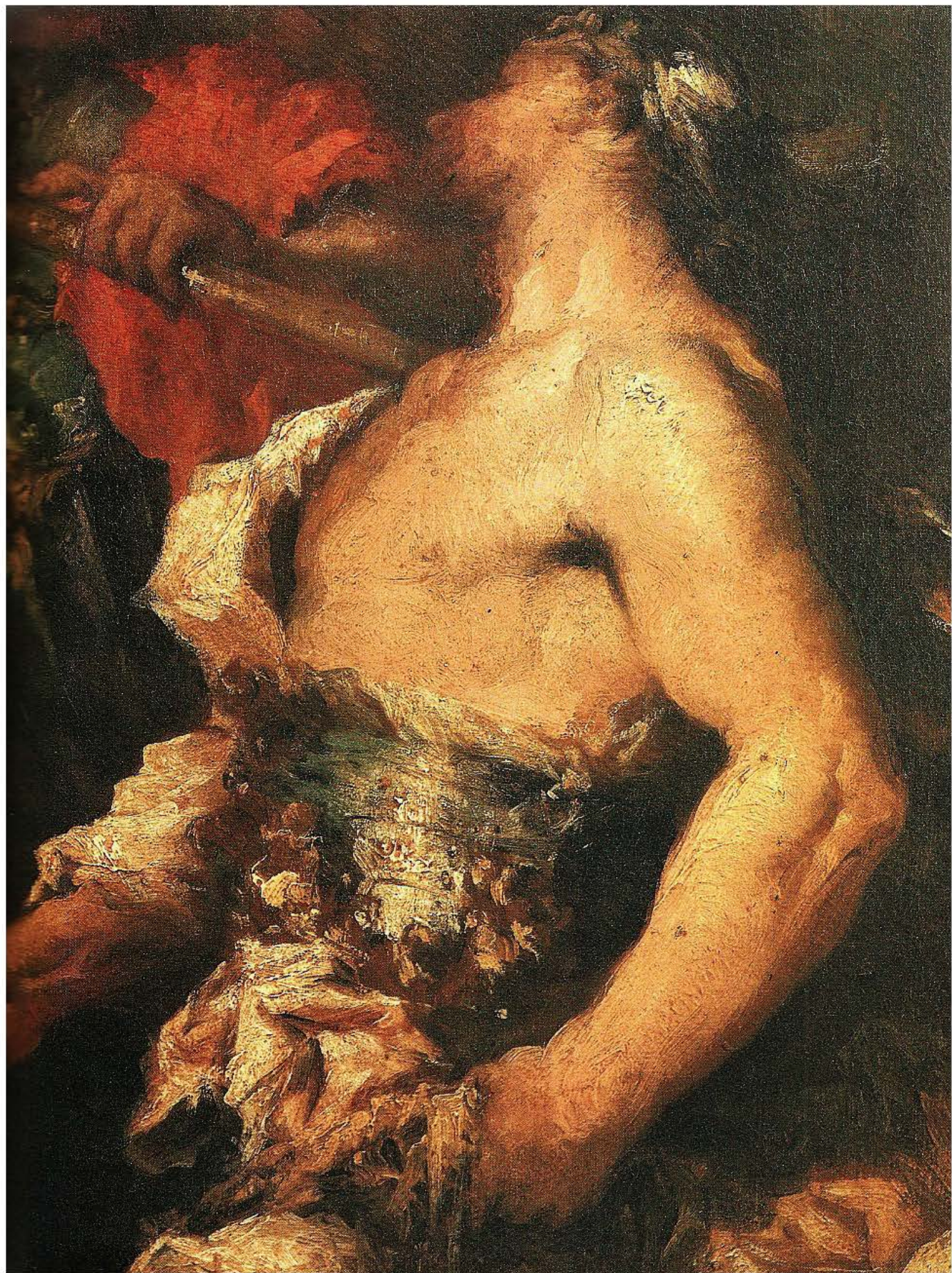
4. Гварди. *Александр Македонский у тела убитого персидского царя Дария*



5. Рентгено-
грамма
фрагмента

Совершенно иначе, с исключительной силой и разнообразием организует сложные белильные массы подмалевка, периодически возвращаясь к нему в процессе работы, Франческо Гварди. Он наносит все новые и новые пастозные слои, усиливая выразительность фактуры и заново покрывая их то густыми, то ретуширующими лессировками, разнообразя таким образом форму и обогащая колорит. К сожалению, рентгенограмма не может показать всей полноты живописного построения этого произведения, так как оно создано поверх другого изображения — столь же плотно и корпусно написанного мужского портрета.

6. Фрагмент



исполинский шаг вперед и положившей начало второй линии классической традиции — *итальянской манере*.

Мы неоднократно говорили о тех потенциальных возможностях развития живописности, которые скрывает в себе трехстадийный метод. Полное раскрытие они получают позднее, когда в статику этого замкнутого мира входит элемент живописной кинетики, открывая простор наглядному зрелищу творческого становления, свободному дыханию живописного времени. Тогда вместе с культом мазка живопись светов становится более пастозной, и метод обогащается новым разнообразием приемов. Но в XVI веке в искусстве Северной Европы чувство живописности все еще базируется лишь на скрупулезной последовательности красочных слоев. Оно связано с тем почти магическим впечатлением, которое должна была производить на современников эта живопись, где пространственное изображение создавалось как бы само собой, без отпечатка творческого процесса, при огромном совершенстве и тщательности выполнения. Как должно было впечатлять это впервые осуществленное пространственное решение в то время, когда мир еще не был, как теперь, наводнен фотоизображениями. Эта живопись, отмеченная чертами, может быть, несколько наивной иллюзорности, должна была казаться неискушенному зрителю прекраснее, чем сама действительность.

Это искусство и очаровывало, и импонировало, тем более что картина в своей удивительной прозрачности представлялась как бы сплавленной из драгоценных камней. Время остановилось в глубине коричневато-золотистых объемных построений и холодно-голубых далей, скрытых за прозрачной эмалью цветоносных слоев. Свет равномерно и спокойно разлит в этом свободном и неподвижном пространстве. Нет ветра, складки одежды, ленты с надписями, развеваясь, окаменевают. Дали слишком отчетливы. Жесты резки и застыли. Движения нет.

В медленном развитии на пути внешнего совершенствования этого метода, в ограниченности и выверенности живописных возможностей, в прочности ремесленных традиций, в цеховой солидарности было много и отрицательных, и положительных черт. От многого трудно было отказаться и многим трудно было овладеть. Было мало поводов и простора для исключительных опытов. Но живопись не подходила к тем границам, где она приобретает черты трагической неосуществимости.

Фламандский метод живописи — то есть создание точного изображения путем прозрачных и полупрозрачных слоев с сохранением просвечивания белого грунта почти на всей плоскости картины — продолжает развиваться на севере вплоть до Рубенса, который сумел влить в него новую жизнь. Его манера была новым раскрытием прежней ванэйковской системы, обогащенной интенсивным чувством живописной кинетики итальянской манеры.

Живописный метод Рубенса, как и Веласкеса, находится в непосредственной зависимости от традиций венецианцев, приемы которых в молодости глубоко усвоил великий фламандец. Но если Веласкес попутно исповедовал приемы Караваджо, то Рубенс, изучая Тициана и Веронезе, тяготел к старофламандским северным традициям, к светлой и прозрач-

ной системе живописи Яна ван Эйка, по своей сути прямо противоположной пастозной живописи художников Венеции. Своеобразие техники Рубенса и заключается в необычном скрещении в его творчестве воздействий этих двух столь различных школ.

Узел, связывающий эти два противоположных метода, — исключительно совершенная, проникнутая неповторимым темпераментом живописная кинетика. И характер мазка Рубенса меняется в зависимости от того, какое влияние в данной работе берет верх. Под знаком венецианских традиций его мазок приближается к живописной кинетике Тициана среднего периода, отчасти Веронезе. При этом сила его индивидуальности нивелируется. Наоборот, на фоне северных влияний, ассоциирующихся обычно с эмалевой гладью фактуры и сдержанным мазком, исключительно виртуозная живописная кинетика Рубенса производит впечатление неожиданности и огромной индивидуальной мощи. Именно поэтому его своеобразие кажется нам тем ярче, чем сильнее в данной картине выступают черты северных традиций.

Рубенсу приписывают следующие советы, которые он давал своим ученикам: «Тени надо писать легко, остерегаясь того, чтобы туда попали белила; везде, кроме светов, белила — яд для картин; если белила коснутся золотистого блеска тона, ваша картина перестанет быть теплой и делается тяжелой и серой...

Иначе обстоит дело в светах; в них можно в должной мере усиливать корпусность и толщу их слоя. Однако краски надо оставлять чистыми; это достигается нанесением каждой чистой краски на свое место, одной возле другой таким образом, чтобы легким смещением при помощи щетинной или волосяной кисти соединить их не «замучивая»; затем следует проходить эту подготовку уверенными мазками, которые всегда являются признаками больших мастеров»*.

Вчитываясь в это высказывание, как будто вглядываешься в живопись Рубенса. Первая половина цитаты может быть отнесена еще к методу Яна ван Эйка. Но дальше уже сказывается специфическая энергия мазка и всей живописной кинетики Рубенса. Совет располагать оттенки цвета чистыми один возле другого, кажется, мог бы исходить от импрессиониста. Но пожелание слегка смещивать края мазков исключительно характерно для создания пастозных светов основного слоя. Техника мастерски завершающих ударов кисти более, чем кому-либо, была знакома Рубенсу, которому постоянно приходилось заканчивать работы, начатые или подготовленные его учениками и помощниками.

В чем живописная сущность этого приема? Не в том ли, что весь творческий процесс от первых золотистых контуров до последних смелых мазков полностью раскрывается перед нами в своей наглядной последовательности, оживленный прекрасным колоритом и виртуозной живописной кинетикой, обогащенной тысячами фактурных оттенков?

Технические приемы Рубенса стали достоянием многих художников, его учеников и помощников, но никто из них полностью не унаследовал его

Табл. XIII
1—9

* Цит. по: Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров. М., 1965. С. 14.

манеру. Большинство из них шло по линии дальнейшего развития венецианского влияния. Более обычная, хотя и академически совершенная «итальянская» составляющая метода Рубенса была принята многими его современниками.

Снейдерс по своему методу иногда ближе других подходит к Рубенсу, Йорданс в большей степени зависит от Караваджо. В живописи Ван Дейка мы имеем дальнейшее отклонение в сторону венецианских традиций; именно у него традиции среднего периода Тициана, заветы его живописной системы находят наиболее последовательное развитие.

Фламандская манера Рубенса в своем крайнем выражении сводит трехстадийный метод к живописи *alla prima*, сохраняя в то же время в одной стадии чередование и особенности всех трех слоев. Поэтому у Рубенса мы никогда не замечаем чрезмерных усилий, большого усложнения фактуры, нагромождения красочных слоев. Основное напряжение перенесено в область виртуозности кисти, мастерства живописного изображения. Индивидуальность мастера легко могла потонуть среди десятков учеников, подражателей и последователей. Но основное ядро его метода было слишком тесно связано со всем комплексом приемов его неповторимой живописной кинетики. А так как последняя развивается в его северной технике, то мы и можем заметить, что наиболее индивидуальные работы мастера, идущие по линии фламандской традиции, имели наименьшее число последователей. Причина этого была не только в том, что в эту эпоху фламандская манера могла казаться уже изжитой, и только блестящая кисть Рубенса смогла поднять ее на новую высоту. Но чтобы развивать ее или хотя бы подражать ей, нужно было овладеть той виртуозностью, в которой и раскрывались наиболее яркие черты индивидуальности Рубенса. Его итальянскую манеру, стоявшую на высоте эстетических требований эпохи, можно было принять, но следовать по пути фламандской манеры Рубенса значило бы неизбежно обречь себя на явную неудачу. При живописи плотным, кроющим слоем цветовой тон, яркость и насыщенность каждого мазка вполне определяются краской, смешанной на палитре и взятой на кисть. При таком живописном методе, в его чистом виде, все мазки краски взятого оттенка, положенные на картину, обладают одними и теми же физическими цветовыми свойствами. Конечно, впечатление можно варьировать посредством контраста с соседними и нижележащими мазками или с помощью тех или иных резких особенностей наложения. Но все же как оптическое явление данный цветовой оттенок сохраняет свои константы в отношении тона, яркости и насыщенности, трех координат, точно определяющих данный цвет.

Иначе обстоит дело в случае прозрачной или полупрозрачной живописи. Здесь многое зависит от толщины слоя. Так, темно-коричневая краска, например, может дать всю шкалу градаций тона и яркости цвета: от самых тонких серовато-кремовых оттенков до почти черных. Вместе с этим модулируется и цветовой тон, так как чем плотнее верхний лессирующий слой, тем холоднее должен быть оттенок основного слоя. Это — главное правило при лессировке поверх светлого слоя. При цвет-

ном грунте эти явления усложняются. Еще сложнее они при наложении цвета на цвет, при оптическом смешении красок, при лессировке по корпусному или полупрозрачному слою, при совмещении пастозных, полупрозрачных и лессирующих слоев.

Систематически употребляя лессировку, живопись старых мастеров пользуется несравнимо более широким кругом приемов, чем современная корпусная живопись. Многие из них, как, например, лессировка по сырому слою, живописно-штриховая лессировка, принадлежат к вершинам живописности, являясь достоянием техники величайших живописцев.

В отличие от Рубенса Рембрандт стремится создать непрерывный живописный процесс. Он многократно повторяет все три стадии, но в то же время избегает перерывов для высыхания. Особенность техники Рембрандта — это живопись поверх полупросохшего слоя. В классической живописи нет более сложной фактуры, чем у Рембрандта. Краска замешана густо. Пробеленные слои накладываются один на другой и тут же лессируются слитой лессировкой. Вся эта масса краски быстро отвердевает, и новые густые лессировки местами ложатся поверх уже сухого слоя, чтобы тут же слиться с полупросохшими. Кажется, что художник не очищает своей палитры от сгустившихся красочных масс и пользуется их густотой и липкостью при нанесении новых плотных и сквозных слоев. Так создается пластический образ в тончайших и вместе с тем сильных светотеневых градациях средствами бесконечно разнообразных красочных напластований. На палитре все время смешиваются кремовые, охристые, кирпичные и коричнево-черные оттенки. Но красная, желтая и белая масса создает под его кистью исключительное богатство цвета, а когда он вмешивает в нее пепельно-черные мазки, они приобретают характер драгоценных, неповторимых сочетаний. Кисть работает с бесконечным разнообразием приемов, с тончайшим живописным совершенством. Теневые пятна обобщены, хотя и насыщены едва уловимыми для глаза деталями, просвечивающими сквозь теплые и прозрачные лессировки; границы форм мягко и объемно уходят во мглу; освещенные массы, обогащенные разнообразной пастозной лепкой, с ощутимой реальностью размещены на темном фоне, пронизанном глубокими и горячими рефlekсами. При этом необходимо учесть, что живопись Рембрандта в большей мере, чем у какого-либо другого художника, велась непосредственно с натуры.

Если техника Рубенса основана на северных традициях, обогащенных принципом живописи, заимствованным у венецианцев — Тициана среднего периода и Веронезе, — то Рембрандт же строит свой метод, прибавляя к фламандской традиции воздействия, идущие от Караваджо и вместе с тем от последнего периода Тициана. Светотеневые построения караваджизма он сочетает с тициановским пониманием живописной кинетики и построения фактуры, в самом смелом и свободном выражении. Живопись велась Рембрандтом по светлым грунтам (белым, кремовым, светло-серым) и темным имприматурам. Основной слой, очень пастозный в светах, выполнен красками на основе свинцовых белил. Лессировка густа, часто мутна и полукорпусна. Вся фактура благодаря длительному

ХІІІ

ФЛАМАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА

РУБЕНС

Уже в произведениях второй половины XVI века в нидерландской живописи ощущается стремление ее мастеров овладеть новой итальянской манерой. Новое мировоззрение, характеризующее эпоху Высокого Возрождения, кризис самого фламандского искусства не могли не отразиться и на эволюции его технологических принципов. Прежде всего это сказалось в стремлении использовать пастозное письмо при попытке сочетать его с традиционной чистотой цвета.

Блестяще найденным компромиссом между фламандским методом прозрачного письма и итальянской манерой в ее венецианском варианте стала живопись Питера Пауля Рубенса (1577—1640). Новаторство Рубенса состоит прежде всего в применении полупастозной живописи, письма *alla prima* по еще не просохшему красочному слою, что позволяло ему необычайно быстро работать.

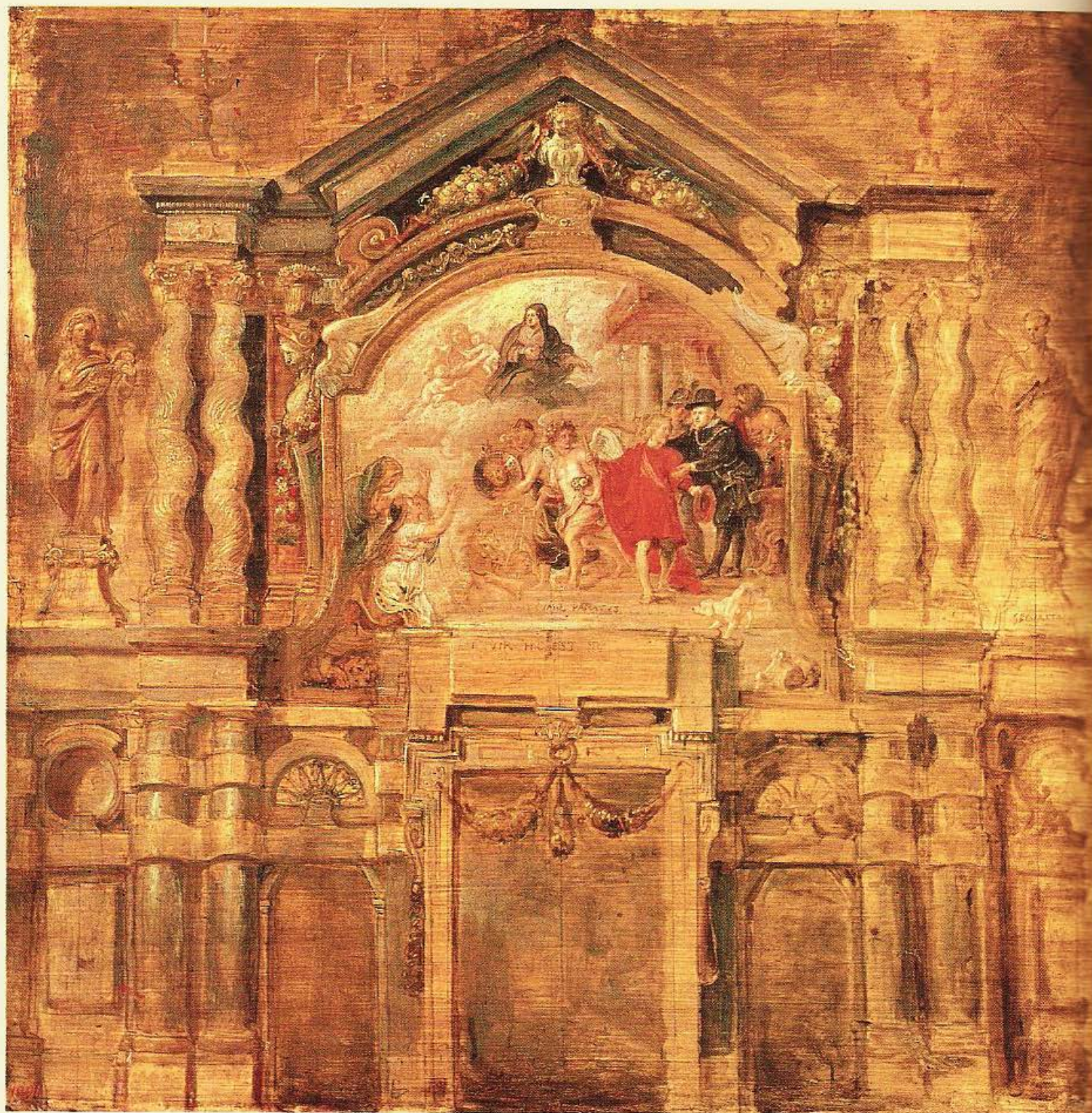


1. Рубенс. Тайная вечеря. Эскиз. Около 1630



2. Фрагмент

Наиболее свободен Рубенс в односеансных эскизах, выполненных *alla prima* с большим темпераментом свободной кисти. Однако, несмотря на стремительность письма, в нем легко проследить три стадии работы: серо-коричневую пропись по слегка топированному светлому грунту, основной слой — голубоватыми, охристыми и киноварными тонами и, наконец, весь эскиз пройден черно-коричневой живописно-штриховой лессировкой. Общий тон эскиза — пепельно-коричневый с мягкими цветными вставками.



3. Рубенс. Анофеоз эрцгерцогини Изабеллы. Эскиз декоративной постройки. 1634

О начальной стадии работы над картиной полное представление дают эскизы Рубенса к триумфальным аркам. Светлый грунт, свободный рисунок, теплая по тону имприматура, по которой сделана легкая коричневая пропись с проработкой теней и деталей, обобщенная полихромная раскладка цвета, рассчитанная на последующую пропись основным слоем и завершающую лессировку, а в отдельных фигурах виртуозные мазки, положенные *alla prima*.

4. Фрагмент

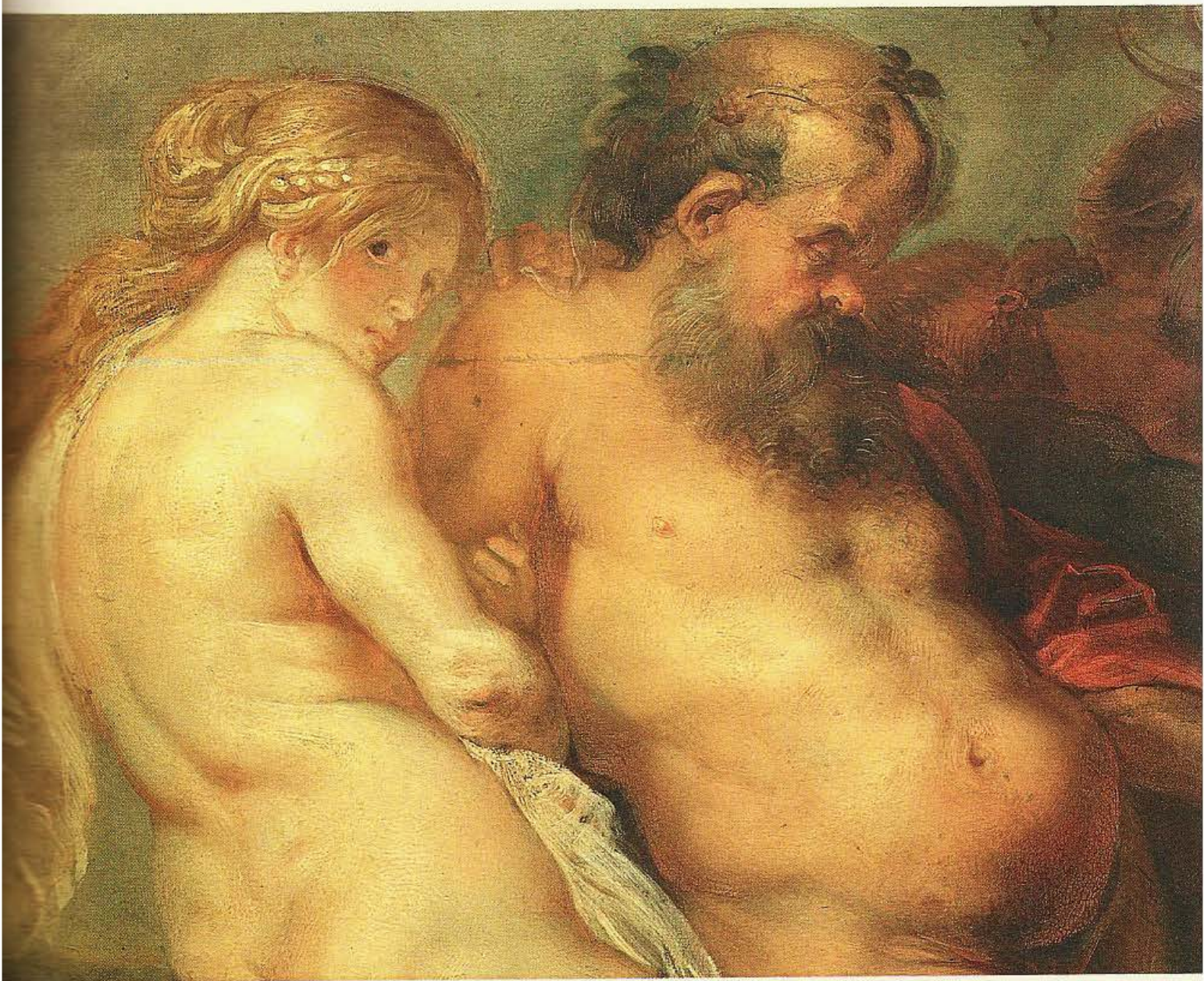




5. Рубенс. Вакханалия. Около 1615

Работая по светлым имприматурам, соблюдая трехстадийный метод письма и пользуясь техникой *alla prima*, Рубенс всегда достигал в своих картинах полной законченности. Живопись часто велась им в локальном просветленном тоне в расчете на последующую лессировку. Покоренный живописью венецианцев, но оставаясь фламандцем, Рубенс никогда не писал столь корпусно, сколь его выдающиеся современники. Несмотря на повышенную плотность красочного слоя, Рубенс даже в наиболее освещенных участках живописи избегал пастозного наложения толстого слоя красочной массы, о чем можно судить по рентгенограммам его картин.

6. Фрагмент
7. Рентгенограмма
фрагмента





8. Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Середина 1620-х годов

Среди работ, исполненных в технике *alla prima*, в которой Рубенс был особенно виртуозен, характерен портрет камеристки, в котором сквозь тонкий красочный слой по прошествии нескольких столетий стала хорошо видна коричневая пропись по белому грунту.

9. Фрагмент



повторному развитию и многократным лессировкам, часто слитым с полусырыми слоями, имеет крайне сложный характер.

Фактура произведений Рембрандта, пастозная и многослойная уже в первом периоде творчества, еще более усложняется к концу его жизни. Вместе с тем возрастает и всеобщее неприятие его живописи — лишь немногочисленные друзья и почитатели понимали все возрастающее значение этих работ. Пастозная живопись, принесенная на север из Италии, неохотно принималась голландскими и фламандскими ценителями. Еще задолго до Рембрандта, на рубеже XVI—XVII веков, Карел ван Мандер сожалел о прежней гладкой фактуре живописи своих предшественников, постепенно уступающей место пастозным напластованиям краски, идущим из Италии.

В XVI веке разнообразие школ и живописных систем до известной степени ограничивалось традициями данного города или страны. В XVII столетии традиции скрещиваются, становятся достоянием многих художников. Влияние и мода сменяют друг друга. Поэтому в пределах одной и той же школы, стиля, времени и места могут быть объединены столь разные методические системы, как, например, «малых голландцев» и Франса Хальса. Легко может показаться, что метод живописи «малых голландцев» создан вне непосредственного воздействия итальянцев. И все же, несмотря на всю северную заглаженность фактуры и зафлейцованность мазка, ни мягкость светотени, ни прелесть колорита, ни само отношение к раскрытию сюжета не были бы возможны вне влияния Италии.

По своему методу «малые голландцы» ближе северной традиции. Основной слой в их картинах проработан тщательно, детально и вместе с тем достаточно мягко; лессировки положены с исключительным совершенством. Прекрасен колорит этих полотен. Беловатые, лимонные, коричнево-розовые, серовато-зеленые оттенки сочетаются в поразительно тонких и точных соотношениях.

Эти художники почти не уделяют внимания завершающей лессировке. Их живопись, часто родственная технике миниатюры, оказывается предельным, полнокровным развитием основного слоя. Часто даже сквозь лупу нельзя различить тонких мазков. Вся проблема живописности решена точнейшими колористическими пятнами, четкими локальными силуэтами, где колорит связан с тончайшим непосредственным наблюдением натуры.

Полную противоположность методам работы этих мастеров представляет техника Франса Хальса. Его мазок, быстрый, твердый, свободный и меткий, лепит и штрихует форму иногда с предельной виртуозностью. Многие из его лучших работ производят впечатление односеансных набросков с натуры. Мазок Хальса кажется нам наиболее близким к современной технике. Не случайно Эдуард Мане, один из последних живописцев, наиболее тесно связанных с традициями великих мастеров прошлого, в начале своего творческого пути стремился связать поиски нового цветового чувства с колоритом Веласкеса, а выразительность — с мазком Хальса.

Табл. XV
4—9

Табл. XV
1—3

Табл. XXI
1—3

Мазок Тициана, это чаще всего широкое пастозное пятно, свободно положенное по форме, смягченное и обмятое прикосновениями пальцев и слитыми лессировками. Часто это взмахи большой мягкой кисти, которая оставляет сходящие на нет сквозные следы на светах и бликах. Живопись Рубенса — это быстрые движения небольшой кисти, обрисовывающей повторными взмахами форму. Причем пастозные мазки обычно вклеены, вмазаны в светлую густоту полупрозрачного слоя, что придает им мягкость. У Рембрандта мазок бесконечно разнообразен. Но всегда ли прикосновение его кисти можно назвать мазком? Часто, как и у Тициана, это самые различные виды красочных напластований, разные способы накладывания красочного слоя на слой.

И лишь у Франса Хальса мазок — это прямой, отчетливый, законченный удар кисти, наиболее близкий современной живописи. Живопись большинства его портретов — это работа широкими, определенными мазками, уверенно, выразительно, крепко передающими натуру. Меньше внимания Хальс уделяет завершающей лессировке, которая у него часто сливается с обычным покрытием лаком. Колорит Хальса простой и сильный: охра, белое, черное и как дополнение — какая-нибудь интенсивная цветовая вставка: голубая или красная.

Эта живопись главным образом двухслойная: золотисто-коричневая пропись по светлому грунту непосредственно сливается с мазками полноживописного основного слоя. Третья стадия выражена главным образом слитыми и живописно-штриховыми лессировками. Упрощенная система, но требующая от художника большого совершенства рисунка и высокого реализма.

Приемы письма Рембрандта унаследовали, без его мастерства, его эпитоны, чьи имена вошли в историю искусства лишь благодаря гению их учителя. Не были восприняты в дальнейшем и уроки живописной манеры Рубенса. И тем не менее мы наблюдаем их почти во всех случаях, когда перед нами прозрачная или полупрозрачная живопись по светлому грунту. Там, где влияние рубенсовской манеры выражалось в напряженности колорита, выразительности живописной кинетики и разнообразии фактурного построения, результат часто был благотворным, так как стимулировалась живопись светлая, свободно моделирующая форму и модулирующая цвет. Это влияние Рубенса можно отметить в живописи Ватто и Ланкре, у Фрагонара; во многих английских портретах XVIII века сохраняется отблеск техники портретов Рубенса и Ван Дейка. Иногда эта линия проходит, минуя задачи живописной кинетики и выразительности фактуры, сопровождаясь влиянием рубенсовской тематики и трактовки сюжета. Наиболее ярко это сказалось во французской живописи XVIII века у Буше с его холодным колоритом и эмалевостью фактуры.

В первой половине XIX века мы видим лишь эпизодические проявления воздействия этой ветви классического метода, когда лессировки постепенно уступают место другим, более близким к современной технике, приемам.

Так обстоит дело до Делакруа. О зависимости его живописного метода от Рубенса не приходится спорить: достаточно сравнить технику его

Табл. XVIII
1, 2

Табл. XVIII
3—8

Табл. XX
1, 2

эскизов с техникой рубенсовских. Для нас важнее другое: идущее отчасти через Делакруа влияние фламандской манеры Рубенса на Ренуара. Именно у Огюста Ренуара техника живописи — в смысле разнообразия и совершенства фактуры — достигает новой высоты. Несмотря на импрессионистическое цветовое и валёрное построение, его технику нельзя признать импрессионистической в том смысле, как мы определяем технику Клода Моне. Слишком многими особенностями она связана с методом старых мастеров. Живописный метод Ренуара пронизан линиями традиций, ведущих свое начало, разумеется опосредованно, от фламандской живописи XV века. Прежде всего, это обилие прозрачных и полупрозрачных слоев, пристрастие к гладким светлым грунтам, играющим роль светящегося светового экрана, и виртуозная и вместе с тем смягченная живописная кинетика, до некоторой степени родственная Рубенсу. Правда, сам характер мазка Ренуара в его кажущейся неопределенности не сходен с точно выверенными, лишь слегка тронутыми флейцем виртуозными штрихами Рубенса. Но зато исключительная разнообразность мазка, мгновенно рождающаяся зависимость характера движения кисти от малейших особенностей — фактурных, колористических, валёрных — данного фрагмента изображения, и любовь к обилию прозрачного масляного связующего, и сопоставление более тонких по слою полупрозрачных темных силуэтов с более пастозными, отдельными световыми пятнами, заставляют вспомнить великого фламандца. Своеобразная мерцающая фарфоровость фактуры живописи Ренуара также родственна переливающейся эмалевости Рубенса, хотя сам характер движения кисти далек от рубенсовского мазка и генетически восходит к их общему источнику — к особенностям живописной кинетики и фактуры Тициана.

Итак, на Ренуаре мы покинем эту область живописности, насыщенную светом и цветовыми оттенками, где историческое развитие фактуры идет как бы от эмали к фарфору. Здесь живописность основывалась на сопоставлении многослойных прозрачных наложений с разнообразием живописных приемов корпусного письма, когда не возникает необходимости в подчеркнуто широком и твердом мазке. Но в области живописной кинетики мы здесь всегда встретимся с виртуозным и исключительно разнообразным движением небольшой по размеру кисти. К этой области тяготело все наиболее жизнерадостное в искусстве живописи, соединяющее утонченность и своеобразную бытовую наблюдательность.

Но вернемся снова к началу XV века и посмотрим, что же в это время происходило к югу от Альп, в Италии, где живописцы находились в иных условиях и в большей степени были предоставлены своим индивидуальным склонностям. В Италии с ее разнообразием местных художественных школ не было в такой степени, как на севере, развито влияние цеховых корпораций, ограничивающих и регламентирующих метод работы художника. Соперничество здесь идет не только в техническом совер-

шенстве владения методом, но и в форме выражения творческого кредо. В то время как на севере основное внимание привлекала проблема законченности произведения, на юге развивался горячий спор о вкусах. Каковы бы ни были причины разнообразия живописных устремлений итальянцев, мы должны отметить две из них, непосредственно вытекающие из хода развития самой итальянской живописи. Первая — это связь станковой живописи с монументальной, постоянное сопоставление, обогащение замкнутого мира станковой картины за счет свободно-живописных приемов настенной росписи. И вторая, вытекающая из первой, — динамика развития живописности, более темпераментные, стремительные и индивидуальные опыты и достижения.

Сложившаяся в Италии еще в недрах смешанной — темперно-масляной техники — старая живописная система постепенно себя изживает. Мы теряем ее из виду вместе с мироощущением кватроченто, вместе с преимущественным употреблением в качестве основы деревянной доски, по мере вытеснения этой техники масляной живописью.

Уход в прошлое живописи чудесных станковых работ вроде профильных портретов кватроченто или мифологических образов Пьеро ди Козимо, Антонио Поллайоло и Джованни Беллини, еще стоящих на рубеже темперного метода, связан с постепенной потерей монументализмом своего первенствующего значения.

В творчестве Леонардо да Винчи и даже Рафаэля монументализм уже исчезает, и к концу XVI века, несмотря на отдельные прекрасные настенные и плафонные росписи, главная жизненная струя устремляется в русло станковой живописи.

Живописные методы четырех величайших мастеров Ренессанса — Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля и Тициана — глубоко разнятся, равно как и колорит их работ, живописная кинетика, пространственное и светотеневое решения, а также образность и трактовка сюжета. Рафаэль склоняется к первой линии классической традиции, поскольку доля северного влияния проходит в его творчестве. Хотя полихромия входит в его работу на первых ступенях живописного процесса, а строгая последовательность трехстадийного метода ему более чужда, в его живописи много эмалевой глади, широких локально-силуэтных сочетаний. И все же он до глубины души итальянец, и фактура его живописи, несмотря на гладкую поверхность, почти всегда обладает достаточной корпусностью. В ней — истоки академизма с его доверием к равномерно-плотному, зафлейцованному, кроющему слою.

Табл. IV
4—7

Микеланджело — в смысле изобразительного метода — во многом продолжает традиции треченто. Этот титан Возрождения пытается перешагнуть через кватроченто, сделать следующий шаг в далекое будущее. Вместе с тем технически он наиболее архаичен.

Табл. VI
1—4

Наиболее «северным» из этих мастеров был старший — Леонардо да Винчи.

Леонардо да Винчи взял за основу своего метода фламандскую манеру. Как бы долго он ни работал над той или иной стадией, сколько бы ни происходило отклонений, возвратов, повторений, идея трехстадийного

Табл. V
1—5

XIV

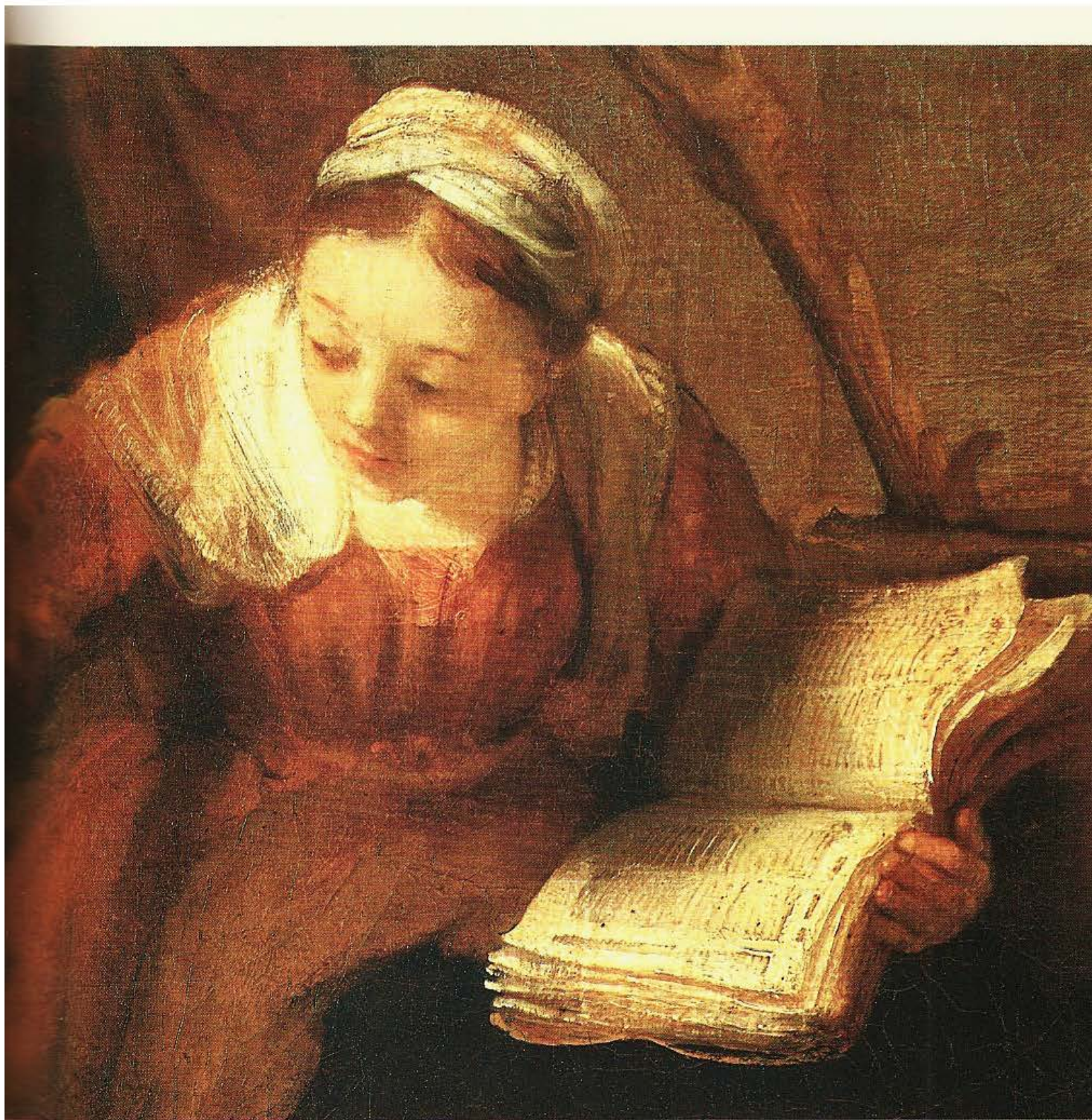
ГОЛЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА

РЕМБРАНДТ

Творчество Рембрандта Харменса ван Рейна (1606—1669) настолько индивидуально как в трактовке сюжетов, особенно библейских, так и в приемах письма, что на первый взгляд воспринимается как порывающее со всеми художественными традициями. На самом же деле техника Рембрандта — это исключительно насыщенная, предельно усложненная система живописи, основанная на точном расчете оптического взаимодействия последовательно наносимых слоев кроющих и лессировочных красок. Глубоко индивидуальная, отличная от рубенсовской переработки фламандской и итальянской манеры, живопись Рембрандта оказала более сильное влияние на последующее развитие техники станковой живописи, нежели виртуозная техника Рубенса.



1. Рембрандт. *Святое семейство*. 1645



2. Фрагмент

К живописной системе своих поздних работ Рембрандт пришел не сразу. Для его ранних произведений характерны письмо по светлому грунту, детальная проработка в сглаженном подмалевке с равномерным распределением слоя свинцовых белил всей формы до мельчайших подробностей, уверенный, но сдержанный и зачастую довольно однообразный мазок. Все эти особенности хорошо видны на рентгенограммах его произведений этого периода.



3. Рембрандт. Портрет Бартье Мартенс Домер.
Около 1640

5. Фрагм



4. Рентгенограмма фрагмента





6. Рембрандт. Портрет старушки. 1654

Со временем Рембрандт переходит к работе по более темным грунтам и темным имприматурам, добиваясь тем самым пространственной глубины своих произведений. Своеобразие техники Рембрандта в это время начинает определять положенный по темной имприматуре, чрезвычайно выразительный, корпусный, высокорельефный и светлый подмалевок. Именно он позволяет получить столь выразительные рентгенограммы. Этому подмалевок принадлежит основная роль в формировании не только фактуры живописной поверхности, но и самого изображения. Вместе с тем Рембрандт не только не отказывается от широких возможностей лессировки, но пользуется ею столь виртуозно, как, пожалуй, никто из его предшественников или современников, не говоря о мастерах последующего времени.

8. Фрагмент



7. Рентгенограмма фрагмента

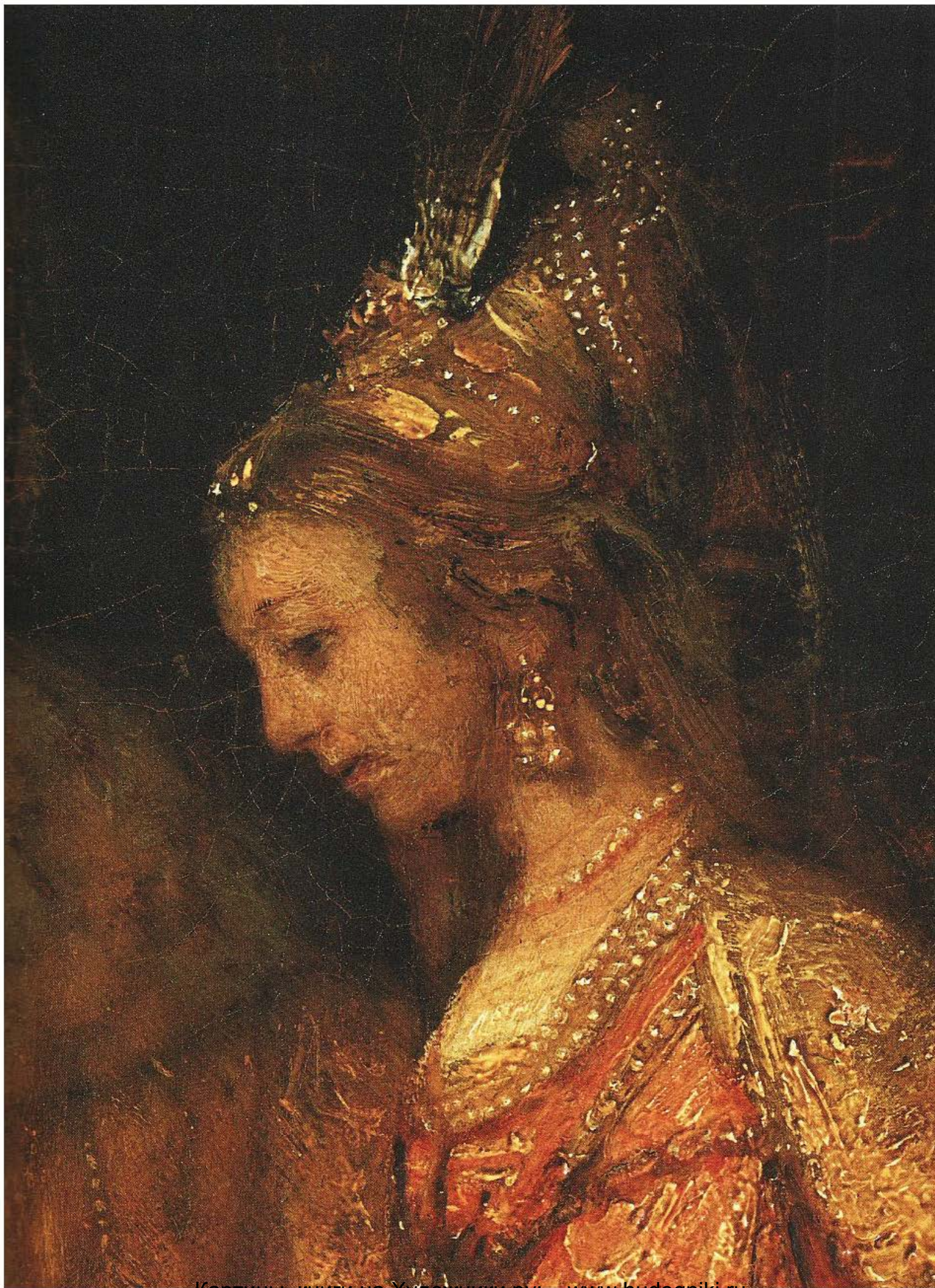


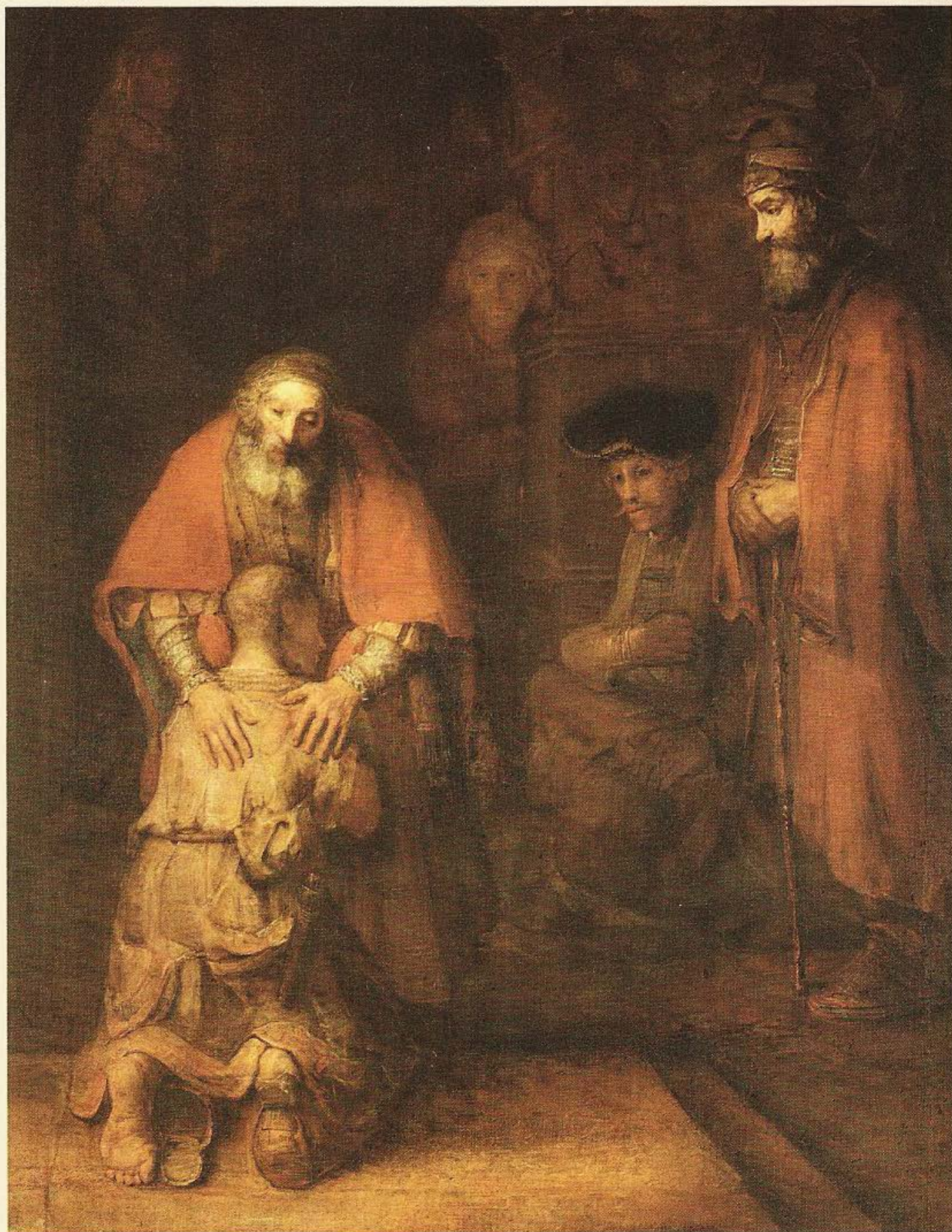


9. Рембрандт. *Артаксеркс, Аман и Эсфирь*. 1660

Рембрандта в его поисках не останавливает традиционный для его времени выбор освещения. Очень часто наиболее сильный свет в его полотнах концентрируется не на лице, как это было принято, а ложится ярким бликом на одежды или какую-либо иную деталь. При всем разнообразии фактуры, сверкании красок, напоминающих драгоценные камни, лица персонажей выделяются не пятнами падающего света, а выразительностью психологической трактовки.

10. Фрагмент

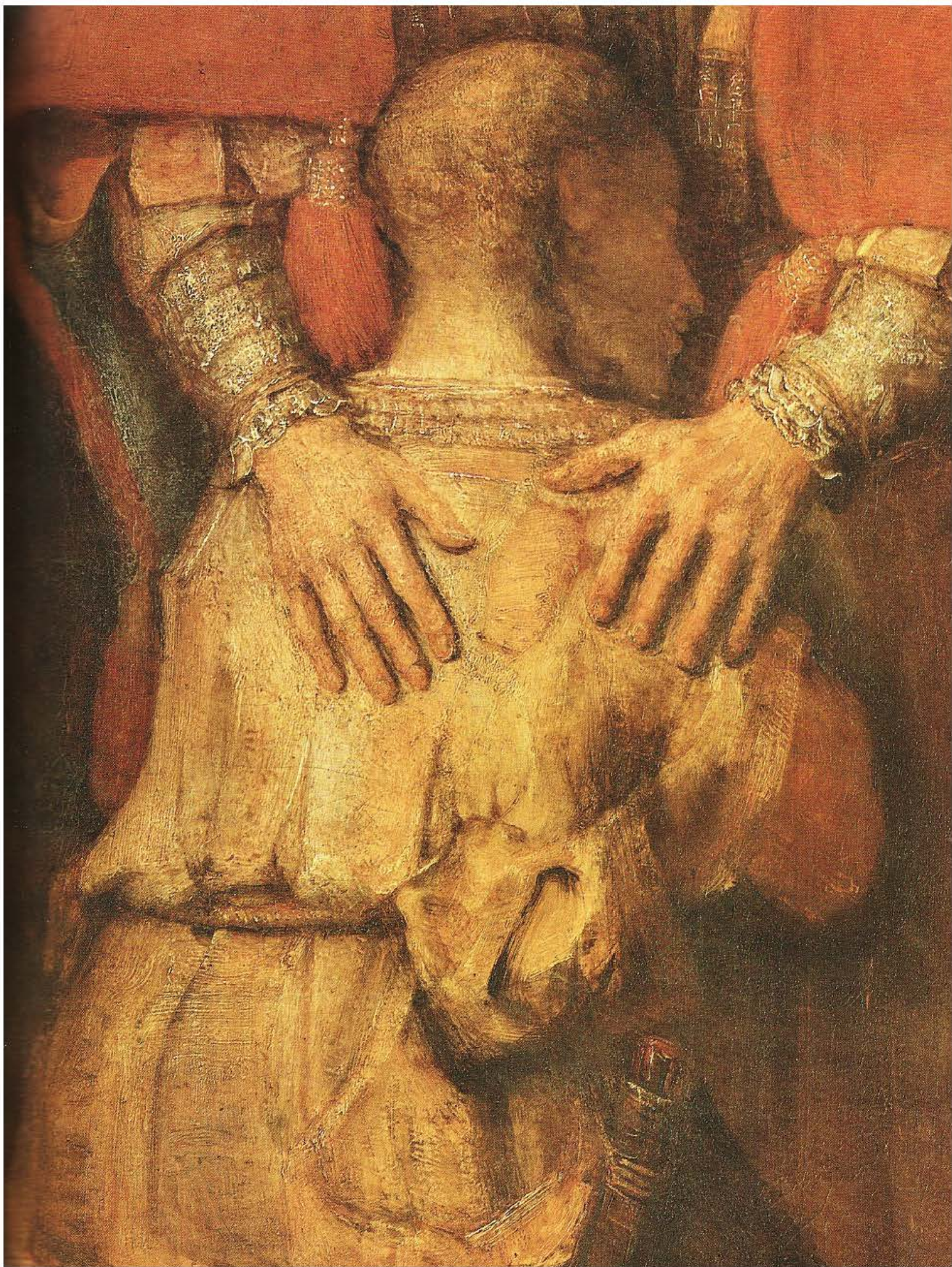


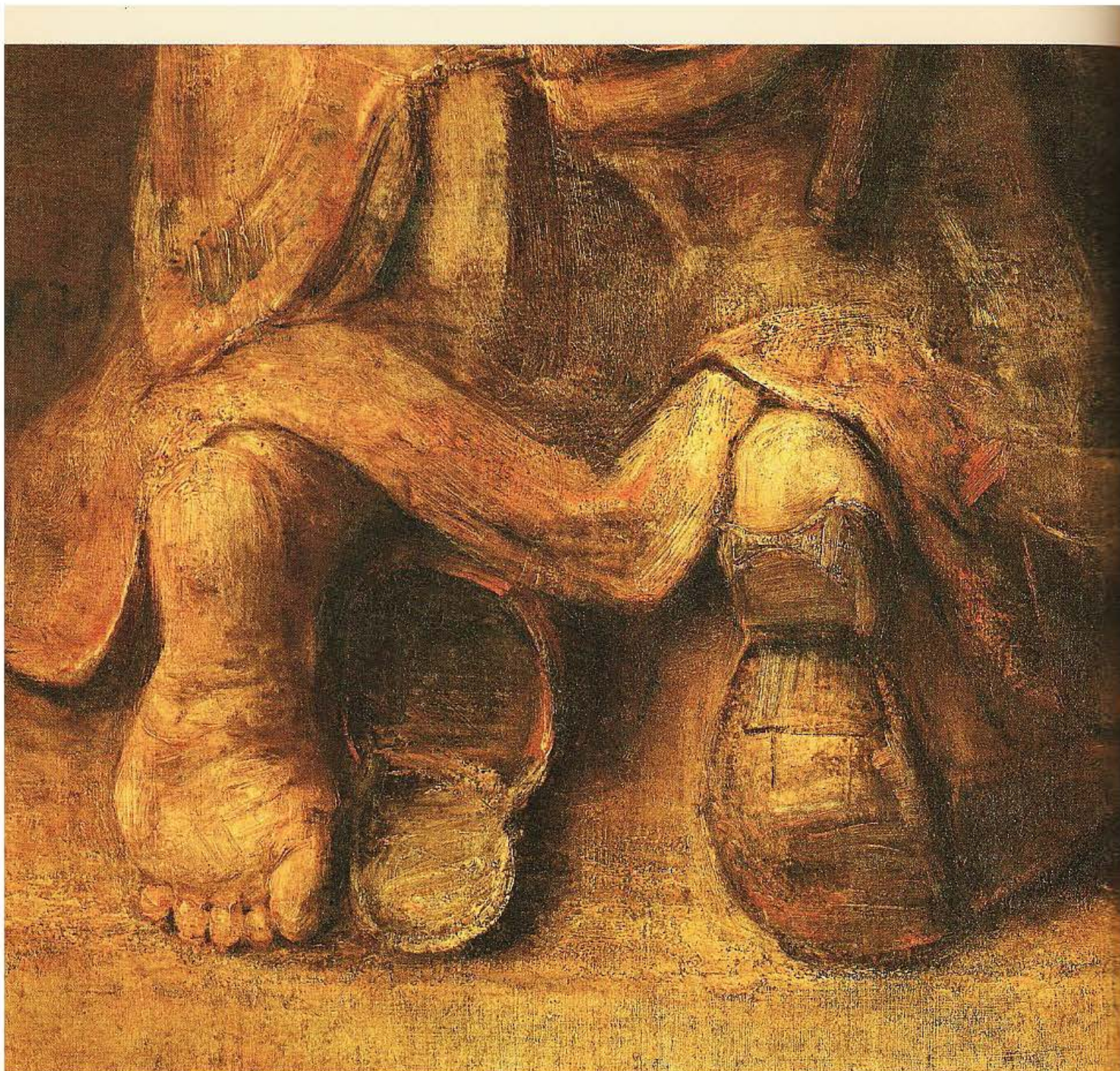


11. Рембрандт. *Возвращение блудного сына*. Около 1669

В картинах Рембрандта 1660-х годов живопись приобретает большую широту, пастозность и мощь красочного слоя. Корпусный белильный подмалевок энергично и выразительно лепит форму в светах, оставляя нетронутыми теневые участки, где главная роль принадлежит лессировке, прокладываемой по легкой первоначальной прописи. Это разнообразие плотности и толщины красочного слоя придает живописи Рембрандта ощущение особенной пространственности. Темный фон его полотен создает впечатление глубины и воздушности изображаемой среды.

12. Фрагмент





13. Фрагмент

построения всегда видна в его работах. Именно ему с его научно-конструктивным подходом к живописному методу близко точное чередование стадий этой системы. Из скольких наслоений ни состояла бы каждая стадия, сколько бы раз в повторном развитии ни возвращался Леонардо к проработке данного места, неизбежно должно было быть определено и уточнено положение данного этапа в ходе трехстадийного процесса. И хотя мы не имеем картин Леонардо, оставленных им на стадии основного слоя, мы знаем его работы, оставшиеся лишь в прописи. О тщательной сплошной и протемненной коричневой прописи Леонардо говорят нам его незаконченные картины.

В луврском «Св. Иерониме» и в «Поклонении волхвов», хранящемся в галерее Уффици, мы видим начальные стадии работы Леонардо: обводку контуров и пропись коричневым прозрачным тоном. Прозрачной лессировкой пройдены даже самые светлые места на картине. В тенях пропись достигает большой глубины, общее впечатление было протемненным. Последующая пропись интенсивных светов по этой протемненной подготовке и давала Леонардо возможность достигнуть того реального объема, той иллюзорной пространственной ощутимости, к которой он стремился. В плане этого стремления Леонардо мог бы включиться в тот конкурс иллюзорного реализма, на котором состязались северные мастера. Каковы бы ни были образные и духовные устремления Леонардо, его работа над средствами изображения велась под знаком предельного реализма.

Здесь мы вправе спросить себя, каким образом могло сочетаться в картине чувство живописности и прямолинейного устремления к предельно иллюзорной передаче предмета? Где находится противовес, не дающий тщательно детализированным голландским натюрмортам, идеально выписанным северным картинам XVI века, тончайшей достоверности «Джоконды» уйти в область откровенного натурализма? Каким образом соединяется такая, казалось бы, элементарная и упрощенная творческая идея, ставящая во главу угла предельно откровенное повторение природы с утонченным художественным вкусом?

Ответ мы найдем в совершенстве живописной фактуры. На колеблющихся весах живописного впечатления тяжесть, казалось бы, чрезмерно иллюзорного, выписанного в рабском подчинении малейшим деталям природы изображения уравнивается исключительным совершенством фактуры, а также неизменным чувством линейно-композиционного построения.

Фактура, созданная по трехстадийному методу, включающая систему лессировок, в своем очевидном своеобразии является гарантией от натуралистического впечатления. При этой системе художник не в силах лишить ее самодовлеющей колористической ценности, даже если он стремится только к точной передаче окраски предмета. Как может восприниматься натуралистическое изображение, созданное как бы из прозрачного сплава драгоценных камней, где глубоко лессирующие цветные слои красок создают впечатление, близкое к эффекту многократно полированного дерева?

Табл. V
5

Табл. V
1

Одним из достоинств классического живописного метода была возможность почти беспредельного ухода в детальное изучение и передачу природы без утраты живописного начала, без элементарно натуралистического подражания. Но именно Леонардо да Винчи приблизился на этом пути к границам возможного.

Общеизвестен рассказ Вазари об иллюзорном изображении головы Медузы, написанном на круглом щите молодым Леонардо. Этот рассказ принадлежит к той серии наивных легенд о птицах, слетающихся на изображение винограда, и об оживающих портретах, которые можно было бы объединить в сборник «В мастерской Апеллеса». Здесь была бы собрана дань наивного восхищения возможностями изобразительного искусства. И вместе с тем, как мало записано мыслей из области подлинной идеи живописи! Можно подумать, что мастера всех эпох избегали касаться основных проблем искусства. Сначала их высказывания чаще всего касаются рецептуры. Затем стали охотно и подробно сообщать о чисто научных проблемах — о перспективе, оптике. Но в этой области мы намного опередили старых мастеров, хотя их высказывания и ценны для нас как исторические вехи. О методе же живописи умалчивают почти все. Утеряны, как мы уже говорили, самые обычные рецепты, самые будничные способы. Мы не знаем того, что было известно каждому подмастерью, о чем не говорилось, так как это разумелось само собой.

Леонардо, к сожалению, следует той же традиции. Он почти ни слова не сообщает о том, что нас наиболее всего интересовало бы: о его живописном методе. В области рецептуры его записи несистематичны и случайны. Он часто говорит о разворачивании сюжета, иногда — о довольно замысловатых аллегориях.

Несмотря на, казалось бы, близкие к импрессионизму мысли о рефлексе, высказанные в его записях, практика светотеневой лепки Леонардо была лишь логическим завершением методов построения формы кватроченто. И как бы ни было иллюзорно впечатление объема в картинах Леонардо, оно лишь результат совершенного и сознательного построения. Но не только в этом смысле его живопись является своего рода вершиной, конечным достижением на пути развития классического метода. Именно у Леонардо в таких произведениях, как, например, «Иоанн Креститель», находят свое предельное выражение те тенденции, в которых развивалось стремление к изображению ощутимо выпуклых, сильно освещенных объемов на прозрачном и глубоко затемненном фоне. Этот метод находит в некоторых работах Леонардо свое крайнее выражение. Гаснет все, что может создать впечатление живописности, помимо одинокой, мягко, но сильно освещенной формы, выступающей из мрака. Колорит, живописная кинетика, даже совершенство фактуры — все отступает на второй план. Еще шаг — и произведение окажется по ту сторону задач живописи.

Леонардо удерживается на грани. Но на пути приближения к ней ему приходится слишком многое оставлять позади. Может быть, когда он отводил свой взор от мрака этой величественной и холодной живописи, труды других художников казались ему несколько пестрыми и суетными.

Но к какой безрадостной пустыне приближался он сам в этих предельных областях, едва доступных живописности, где не было места ни подлинному колориту, ни свободному мазку, ни предметному многообразию, ни бытовым деталям; где вместе с контурами форм, кажется, исчезали контуры самого сюжета.

Вчитаемся в оставленное нам мнение дружески расположенного, но трезвого ценителя творчества Леонардо, Вазари. «Поразительно то, что этот гений, стремившийся придавать как можно больше рельефности всему тому, что он изображал, настолько старался углубить темноту фона при помощи темных теней, что выискивал такие черные краски, которые по силе своей затемненности были бы темнее всех других оттенков черного цвета, с тем чтобы благодаря этой черноте светлые места казались более светящимися; однако в конце концов способ этот приводил к такой темноте, что вещи его, в которых уже не оставалось ничего светлого, имели вид произведений, предназначенных для передачи скорее ночи, чем всех тонкостей дневного освещения, а все это — только для того, чтобы добиться возможно большей рельефности, дабы достигнуть пределов совершенства в искусстве»*.

Отход от идеи живописности Леонардо компенсировал ценой огромных интеллектуальных усилий, зачастую приводивших к невозможности закончить произведение. К этому положению, которое можно определить как трагическое, хотя, конечно, и не исчерпывающее всей сущности его творческой судьбы, Леонардо привело перенесение повода к творчеству, исходной точки творческого импульса, из самой области живописности в круг научной мысли и вместе с тем стремление к фантастически углубленной образности. Это не единственная антиномия в его интеллектуальном мире. Таким же странным кажется сопоставление этой почти нереальной образности с предельно напряженным стремлением к внешнему совершенству.

На этом пути, кажется, нет возможности дальнейшего развития. Последователи Леонардо, подражая ему, в то же время отступают назад. Трехстадийному же методу в его строгой форме вскоре было суждено выйти на более широкую и свободную дорогу в творчестве Караваджо и его преемников. Но это стало возможным лишь после великого урока живописности, данного венецианцами.

Сегодня может показаться странным, что масляная краска, работа которой связана для нас с неизменным употреблением мазка как средства живописной передачи и которая уже в XVI веке дала возможность развиваться исключительно интенсивной живописной кинетике, была изобретена во имя новых живописных принципов, среди которых одним из главнейших было уничтожение всех следов мазка.

На севере этот принцип держался достаточно долго и упорно. Но, когда масляная живопись проникла в Венецию, развитие мазка и пастозной живописи двинулось быстрым темпом. Совершенно очевидно, что развитие корпусного мазка и пастозной живописи в Венеции связано с повы-

* Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1970. Т. 3. С. 17.

шенным и своеобразным чувством живописности. И, конечно же, то же стремление к живописности (чтобы ни говорил по этому поводу Вазари) привело к употреблению взамен гладко загрунтованных досок крупнозернистых холстов.

Табл. VIII

1

Вазари с его любовью к анекдотическим легендам рассказывает, что «секрет» масляной живописи был завезен в Венецию Антонелло да Мессина, якобы похитившим его в Нидерландах. Сегодня нет данных, подтверждающих, что Антонелло был в этой стране. Скорее можно предположить, что он имел случай изучить метод северных мастеров, не выезжая за пределы родины, так как в Италии, в частности в Неаполе, где Антонелло работал еще будучи молодым художником, жили многие фламандские живописцы.

Но где бы ни пришлось ему соприкоснуться и воспринять особенности фламандского метода, несомненно, что он ввел в свою живопись те приемы, которые создавали впечатление мягкости и совершенства светотени при интенсивной эмалевости фактуры. Причем его фактура была обогащена планомерным употреблением лессировок. Годы работы Антонелло да Мессина в Венеции не случайно совпадают с переходом к мягкости форм и оплавленности контуров в творчестве Джованни Беллини и других венецианцев, которые до этого были подчинены четкому и несколько жесткому стилю, достигшему своего высшего выражения в творчестве Мантеньи.

Есть данные, указывающие, что и до Антонелло масляная живопись была известна в Венеции. Но легко можно допустить, что именно Антонелло познакомил венецианских художников с более совершенными приемами, с методом, выверенным северными мастерами. Поэтому, если Джованни Беллини можно назвать провозвестником живописного стиля Венеции, то техническим предтечей великого расцвета живописного метода можно считать Антонелло да Мессина. Создателем же нового принципа живописности стал гениально одаренный Джорджоне.

Табл. VIII

2, 3

Число бесспорно подлинных картин Джорджоне очень невелико. Среди них — знаменитый луврский «Сельский концерт», в котором в противоположность эрмитажной «Юдифи» мы уже видим полный расцвет живописи импасто. «Юдифь» еще выполнена по белому грунту, и во многих местах сквозь верхние слои живописи сквозит теплая охристо-коричневая пропись, которой мастер лессировал по грунту. Общая система живописи этого произведения еще варьирует фламандский метод. Вместе с тем в таких картинах Джорджоне, как «Сельский концерт», «Гроза» или «Спящая Венера», мы вряд ли сможем отметить какой-нибудь живописный прием, который не имел бы места и в творчестве молодого Тициана. Это объясняется тем бесспорным влиянием, которое имело на Тициана с поразительной быстротой развившееся дарование его товарища, а также и той полной и беззаветной преданностью, с которой Тициан примыкает к новому живописному стилю. Поэтому именно Тициану суждено было ступень за ступенью подняться по лестнице достижений на поприще живописности и прийти в конечном счете к самым крайним приемам. Творческий подвиг Тициана воспринимается уже многими поколениями

Табл. VIII

4

XV

ЖИВОПИСЬ ГОЛЛАНДИИ XVII ВЕКА ФРАНС ХАЛЬС И «МАЛЫЕ ГОЛЛАНДЦЫ»

Характерной особенностью живописи средневековья был универсализм технологических приемов в пределах крупных регионов. В эпоху Возрождения эта тенденция прослеживается затем в пределах национальных, а позже — только местных школ, что было характерно, например, для итальянской живописи XV—XVI веков.

В XVII столетии в пределах одной художественной школы одновременно уже существовали живописные системы, сильно отличавшиеся друг от друга. Примером этому служит, в частности, голландская школа этого времени, где наряду с такими яркими творческими индивидуальностями, как Хальс и Рембрандт, можно видеть произведения большого числа художников — так называемых «малых голландцев», — более тесно связанных с северной традицией.



1. Хальс. Портрет молодого человека с перчаткой в руке. Около 1650

Техника Франса Хальса (1581/85—1666), несмотря на ее голландскую основу, во многом от нее отличается. В его портретах, выполненных по светлым — белым и сероватым — грунтам и по прозрачной коричневой прописи, наряду с плотным корпусным подмалевком, фиксируемым рентгенограммой, всегда видна живопись *alla prima* жидкой краской. Излюбленные краски Хальса — белая и черная, использовались им то в чистом, то в смешанном виде, иногда обогащенные добавками других пигментов, что создавало сдержанную и изысканную серебристую гамму. Мазки этих красок, наносимые легкой, как бы порхающей кистью, видны везде — и в светах, и в тенях. Хальс в противоположность Рембрандту практически не пользовался лессировками.



2. Рентгенограмма фрагмента

3. Фрагмент



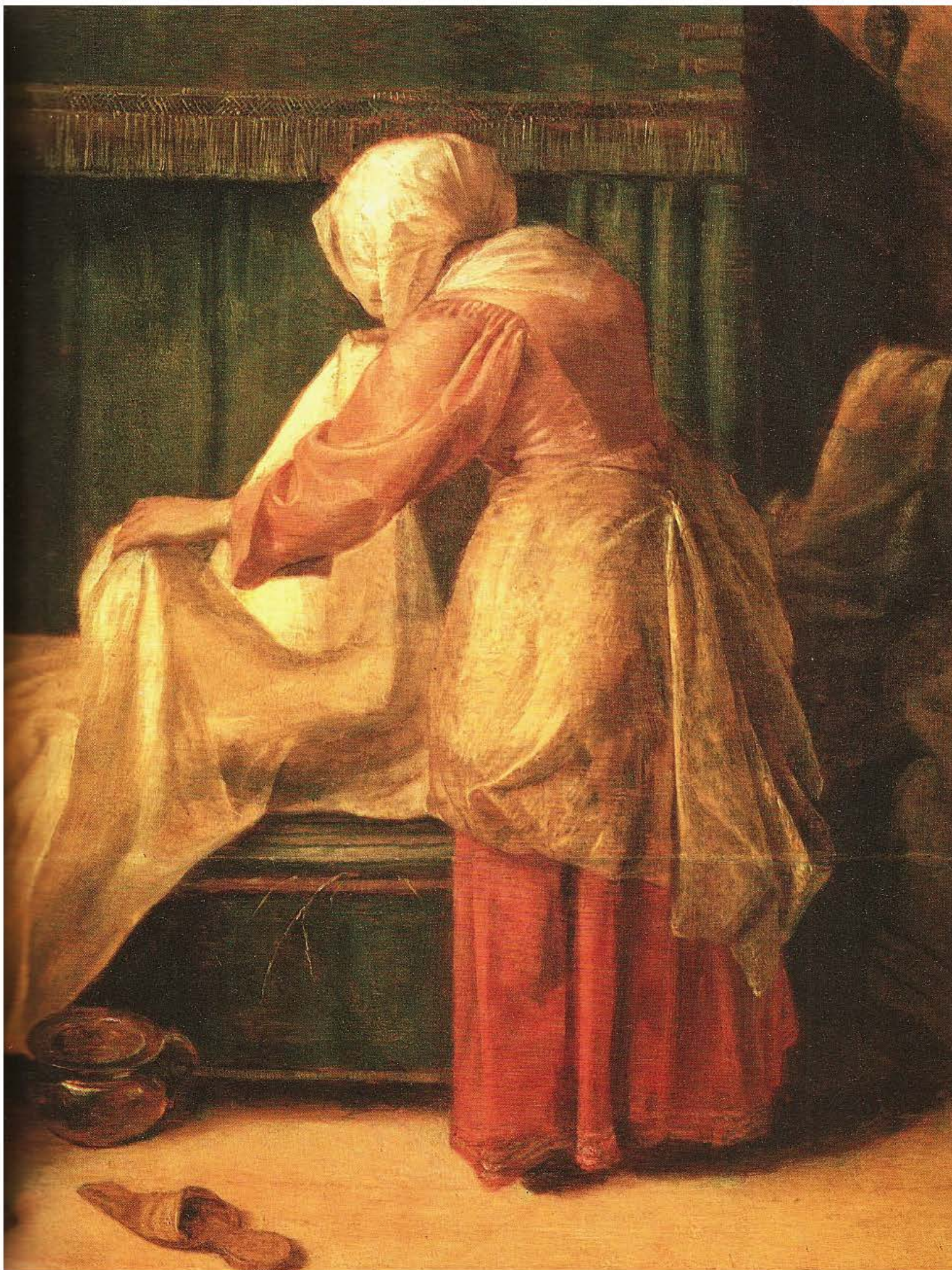


4. Хох. Утро молодого человека. 1655

Основная тема живописи «малых голландцев» — красота будничной, повседневной жизни и мира вещей, окружающих человека. Этому соответствовали и особенности технических приемов, где наряду с пластическим мазком разрабатывалось письмо гладкой тональной живописи.

По основному живописному методу — тщательной проработке подмалевка и лессировкам, положенным с исключительным совершенством, — голландские жанристы, среди которых выделяется, в частности, Питер де Хох (1629— после 1684), ближе всего к северной традиции. Однако, несмотря на заглаженность фактуры, зафлейцованность мазка и мягкость светотени, живопись этих мастеров испытывала и сильное влияние искусства Италии.

5. Фрагмент





6. Терборх. Бокал лимонада

С необычайной виртуозностью, используя полукорпусное письмо, различные виды лессировок — то моделирующих, то тонирующих, — и особые виды торцевания кистью, Герард Терборх (1617—1681), как и многие его современники, добивался, не впадая при этом в натурализм, невероятной, почти физически ощущаемой передачи фактуры различных материалов — ворсистого ковра, гладкого шелка, глиняного кувшина, серебряного сосуда или стеклянного бокала.

7. Фрагмент





8. Терборх (?). Урок музыки. Середина 1670-х годов

Картины «малых голландцев» отличает техника мягких переходов из тона в тон, из света в тень, делающая почти неразличимыми отдельные мазки, но не создающая при этом впечатления неприятной «зализанности» красочной поверхности. Плотнам этих мастеров присуще благородное сочетание красок — серовато-коричневых, лимонно-желтых, серо-стальных, нередко несущих печать особой изысканности.

9. Фрагмент



живописцев как центральный этап в ходе развития станковой живописности. (Недаром Веронезе говорил: «Тициан — отец искусства».) И хотя закономерность исторического развития живописи, по-видимому, неизбежно привела бы к тем же результатам, без Тициана развитие станковой живописи могло пойти и другим путем.

Можно по-разному относиться к тициановской образности, к духу и смыслу его творчества, но нельзя не признать его живописный метод как бы стволom, соединяющим корни прошлого с плодами живописи будущего, миновать который не в силах ни одна живая струя живописности. Поэтому естественно и правомерно большинство вопросов живописного метода XVI и следующих столетий исследовать на примере творческого наследия Тициана.

Сталкиваясь с таким явлением, как быстрый расцвет живописности в венецианском искусстве XVI столетия, невольно задаешься вопросом о причинах, вызвавших этот подъем. Такое побуждение испытываешь тем сильнее, чем чаще сопоставляешь искусство венецианцев с живописью других итальянских школ, например флорентийской или римской. При таком сравнении нельзя не отметить, что при огромном развитии образности, рисунка, композиции, светотеневого совершенства, область чистой живописности, сложного и разнообразного построения фактуры и колорита за пределами Венеции развивается медленнее.

Обычно, и с достаточным основанием, этот феномен принято объяснять историческими, географическими и социальными условиями Венеции, способствовавшими развитию в среде ее мастеров интенсивного чувства живописности. Венеция издавна культивировала торговые связи с Востоком, и в ее стенах было собрано большое количество прекрасных восточных тканей и драгоценностей. Влажный климат, тончайшие цветовые эффекты воды и насыщенного влагой воздуха; роскошь богатой купеческой аристократии, требовавшей от художника нарядного и торжественного отражения ее быта; живописность самого города, расположенного как бы между водой и небом; частые торжества и празднества, во время которых наряды толпы и убранство зданий создавали исключительно живописное зрелище; наконец, мозаики, созданные в Венеции лучшими византийскими мастерами, — все это вместе взятое несомненно давало художнику урок колорита и живописности, наглядно демонстрируя законы слияния отдельных цветовых элементов в цельный живописный образ. Но каким образом свободная живописность могла быть соединена со строгим чередованием самого процесса живописи, то есть, как совместить наше представление о предельной свободе живописного метода Тициана с требованием расчленения творческого внимания, без которого не мыслим трехстадийный метод?

Чтобы ответить на этот вопрос, нам придется совершить небольшой экскурс в область сравнительного анализа технических приемов живописи. Для нас, давно знакомых с работами импрессионистов, такое расчленение единого процесса не может не казаться условным. Для Курбе или Милле, даже для Эдуарда Мане первого периода такое деление могло бы еще казаться возможным. Тот импульс, который заставляет современ-

ного живописца создавать многослойную живопись, снова и снова прорабатывая картину, возвращаясь к одному и тому же куску, накладывая слой краски на слой, можно определить как равномерное и, пожалуй, аморфное стремление и к внешнему, и к внутреннему совершенствованию изображения. Этот импульс, вероятно, одинаков по своим свойствам и в начале и в конце работы, так как материал и метод его использования не меняются. При этой системе первый мазок, положенный на холст, по своему характеру ничем принципиально не отличается от последнего. Не так обстоит дело, как мы видели, в классической живописи, где мазок корпусной краски, положенный на законченную картину, будет выдавать свою чужеродность (как это и бывает при поновлении старой картины или при ее неумелой реставрации), так как, чтобы слиться с фактурой картины, новое наслоение должно совпасть не только в смысле цвета, но и в отношении определенной оптической структуры, которая всегда очень сложна и специфична.

Продолжать законченную картину старый мастер мог только в ее последней стадии, в лессировке. Но здесь его ждал четко выраженный предел. Иначе, при желании проработать тот или иной кусок, он должен был сделать сначала шаг назад, в предыдущую стадию, в живопись корпусной краской, и потом уже опять вернуться к завершающей лессировке. Начиная с импрессионистов, мастер мог остановить свою работу в любой момент: в стадии первоначального наброска, этюдной прописи или в той или иной степени завершенности. Если в художественном отношении момент выбран удачно, зритель не сможет отличить намеренное окончание от случайной остановки.

Не так обстоит дело в живописи старых мастеров, так как в процессе работы различаются сами средства живописной речи, и зритель с наглядной очевидностью узнает незаконченный кусок или незавершенность всей картины.

Если бы мы удалили (что порой случается при неудачной расчистке) верхний слой с картины старого мастера, перед нами открылась бы живопись, построенная на совершенно иных принципах и при этом такая, которая сама с полной очевидностью говорит о своей незаконченности. Каждый структурный слой на картине старого мастера представляет собой изображение, существование которого оправдано лишь при наличии других слоев: художественно-эстетическое целое возникает только при сложении всех этих изображений.

Итак, старый мастер, проходя по ступеням трехстадийного метода, на каждой стадии сознательно ограничивает круг своих средств. Так, на первом этапе он обходится одной-двумя красками, которые дают возможность создать только объемно выполненную однотонную пропись. В основном слое — при всем разнообразии возможной кинетики, при всем возможном совершенстве передачи объема и фактуры предмета — художник ограничен условно-просветленным и повышенно-холодным тоном. И только в лессировке, дополнительно тонируя и моделируя, мастер доводит работу до реального результата. Таким образом, в пределах каждого слоя он может стремиться к совершенству, но лишь к совер-

шенству условной подготовительной стадии. Что такая условная стадия сама по себе может иметь свое художественное очарование, показывают нам неоконченные работы Леонардо или Рубенса, остановленные на прописи, или работы Тициана в стадии просветленного основного слоя. Но несомненно, что старые мастера сами не принимали как творческую ценность незавершенность своих работ.

Тициан шел по пути своеобразного развития основного слоя, от хаотического напластования красок к выработке определенного композиционного и пространственного образа. Предоставляя себе полную свободу на этом пути, художник, следуя лишь общим установкам метода, ограничивал себя в средствах, в частности в узком выборе красок.

По свидетельству Ридольфи, уже Джорджоне в живописи основного слоя часто пользовался лишь четырьмя красками: белой, желтой, красной и черной, ставя умение максимального их использования условием для истинного колориста.

Действительно, это сочетание дает мастеру обширные возможности *, удерживая, однако, живопись в границах условного цветового решения. Общая гамма при этом неизбежно отклоняется в сторону теплого тона. Работая этими четырьмя красками, художник может создать совершенное композиционное, пространственное, объемное изображение, но цветовое решение будет дано лишь условно. В то время как лицо, руки, обнаженная фигура, то есть наиболее ответственные места картины, могут быть разработаны этими красками почти с полной законченностью, в заключительной стадии вносятся обогащающие и контрастирующие цветовые мотивы лишь в аксессуары. Вместе с тем подбор этих красок и их смешения требуют градации исключительно выверенных колористических оттенков. Таким образом, работая этим скромным набором красок, мастер может полностью сосредоточить свое внимание на задачах формы и фактуры, работать над совершенствованием движения кисти и мазка.

По этому пути шло развитие художественного метода Тициана: живописная кинетика его картин почти нигде не выражена в форме отчетливо ограниченного, чеканного мазка. Результат движения кисти всегда мягок, края мазка неопределенны. Известно, что наиболее резко нанесенные мазки обычно смягчались Тицианом, причем такое смягчение производилось часто легкими прикосновениями кончиков пальцев. Мазок Тициана, это, скорее, мягкое пастозное напластование, легко переходящее в сквозной слой.

Разнообразие кинетических и фактурных приемов Тициана поистине изумительно. В эрмитажной «Кающейся Марии Магдалине» нет ни одного повторяющегося куска. Волосы, лицо, руки, белая и полосатая ткань, а также книга, череп, флакон — неизменные атрибуты кающейся Магдалины, различные детали пейзажа, — все это передано разнообразнейшими приемами. При этом у зрителя остается чувство, что живопись велась с исключительной свободой.

Табл. IX
3—7

* См. схему колористического квадрата на с. 116.

XVI

ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI — XVII ВЕКОВ

Живопись Испании этого периода испытывала в техническом отношении сильное влияние итальянского искусства. Золотой век испанской живописи открывается творчеством приехавшего около 1576 года из Италии Доменико Теотокопули — грека с острова Крит, прозванного Эль Греко (1541—1614), который именно в Испании сложился как один из талантливейших мастеров своего времени. Монументальность, величественность жестов, строгий колорит сочетаются в его картинах с бурным движением, декоративной пышностью, насыщенностью цвета, унаследованных им у венецианцев, прежде всего — у Тициана и Тинторетто. Плеяду великих мастеров Испании XVII века открывает имя Хусепе Риберы (1591—1652). Тесно связанный с Италией, он переселился в принадлежащий тогда Испании Неаполь. Живопись Риберы, несмотря на ярко выраженный национальный характер, несет печать явного влияния Караваджо.



1. Эль Греко. Апостолы Петр и Павел. Между 1587 и 1592



2. Рентгенограмма фрагмента

Несколько холодный на первый взгляд колорит картин Эль Греко при внимательном рассмотрении оказывается необычайно насыщенным цветом. То на одном, то на другом участке красочной поверхности вспыхивают разного оттенка красные, оранжевые и розовые мазки, мерцают и переливаются благодаря положенным лессировкам фиолетовые, зеленые, лимонно-желтые и оранжевые одежды. И все это красочное богатство органически сливается в едином колористическом вихре.

Красочный слой картин художника в целом очень тонок, местами состоит только из лессировок, лишь слегка прикрывающих белый грунт. В этом отношении очень показательны рентгенограммы картины «Апостолы Петр и Павел». На одной из них видно, как, добиваясь наибольшей выразительности, Эль Греко дважды переписывает голову Павла, используя при этом небольшое количество свинцовых белил. В то же время голова Петра написана в один прием, одними лессировками без белил, благодаря чему ее изображение рентгенограмма вообще не фиксирует. Важную роль в живописи Эль Греко играет крупнозернистый холст, активно формирующий фактуру живописной поверхности.

3. Фрагмент
Голова Петра



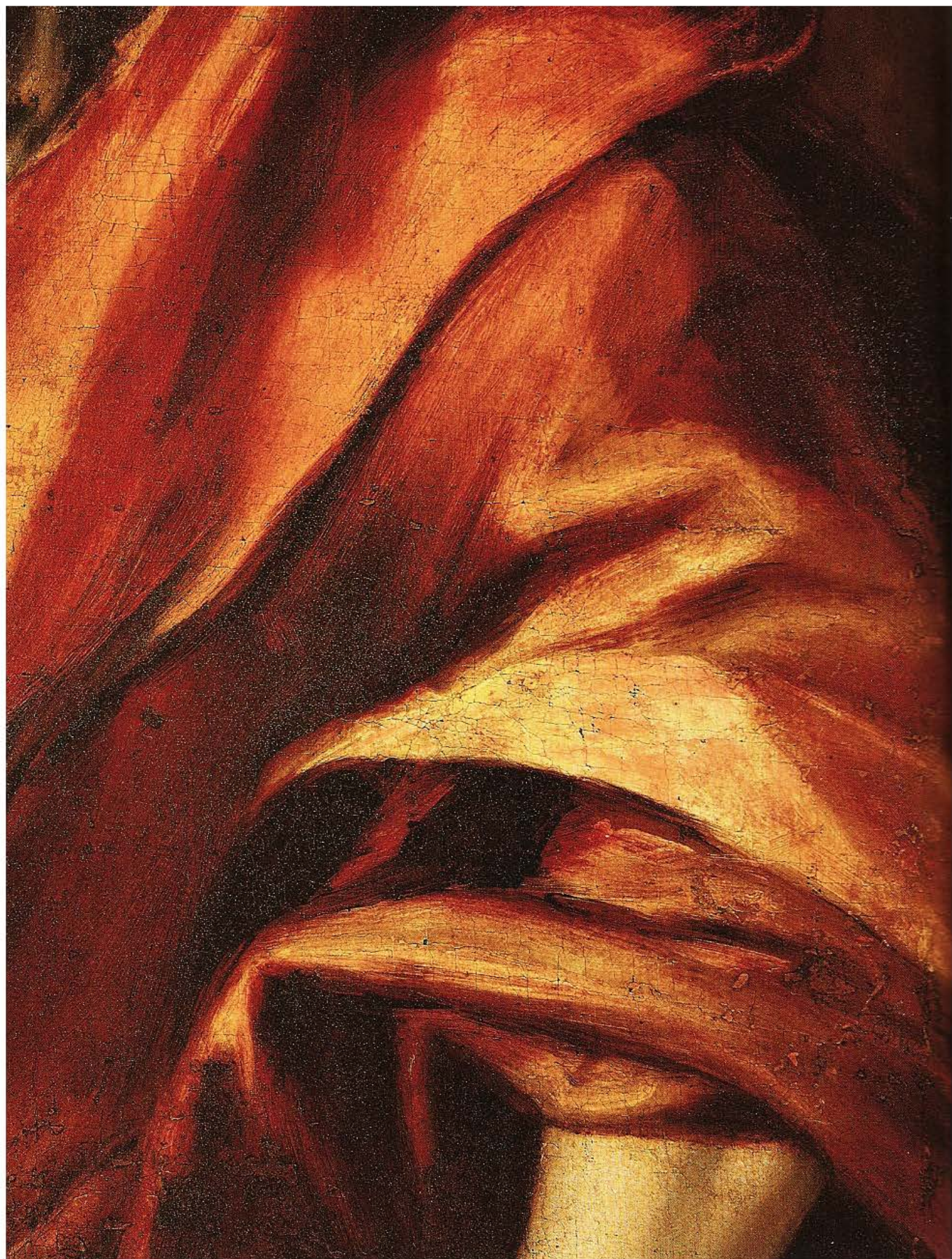


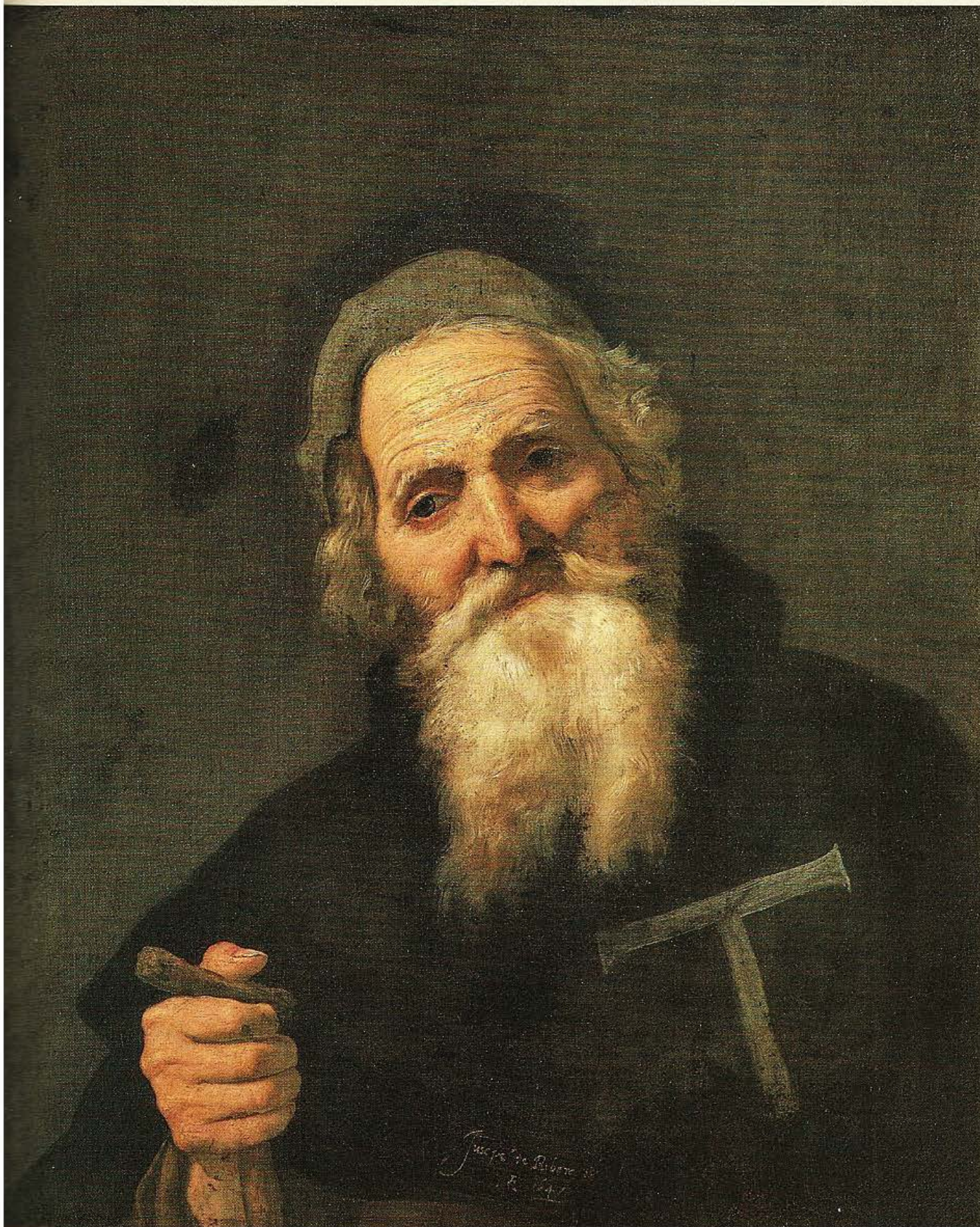
4. Рентгенограмма фрагмента

5. Фрагмент
Голова Пав

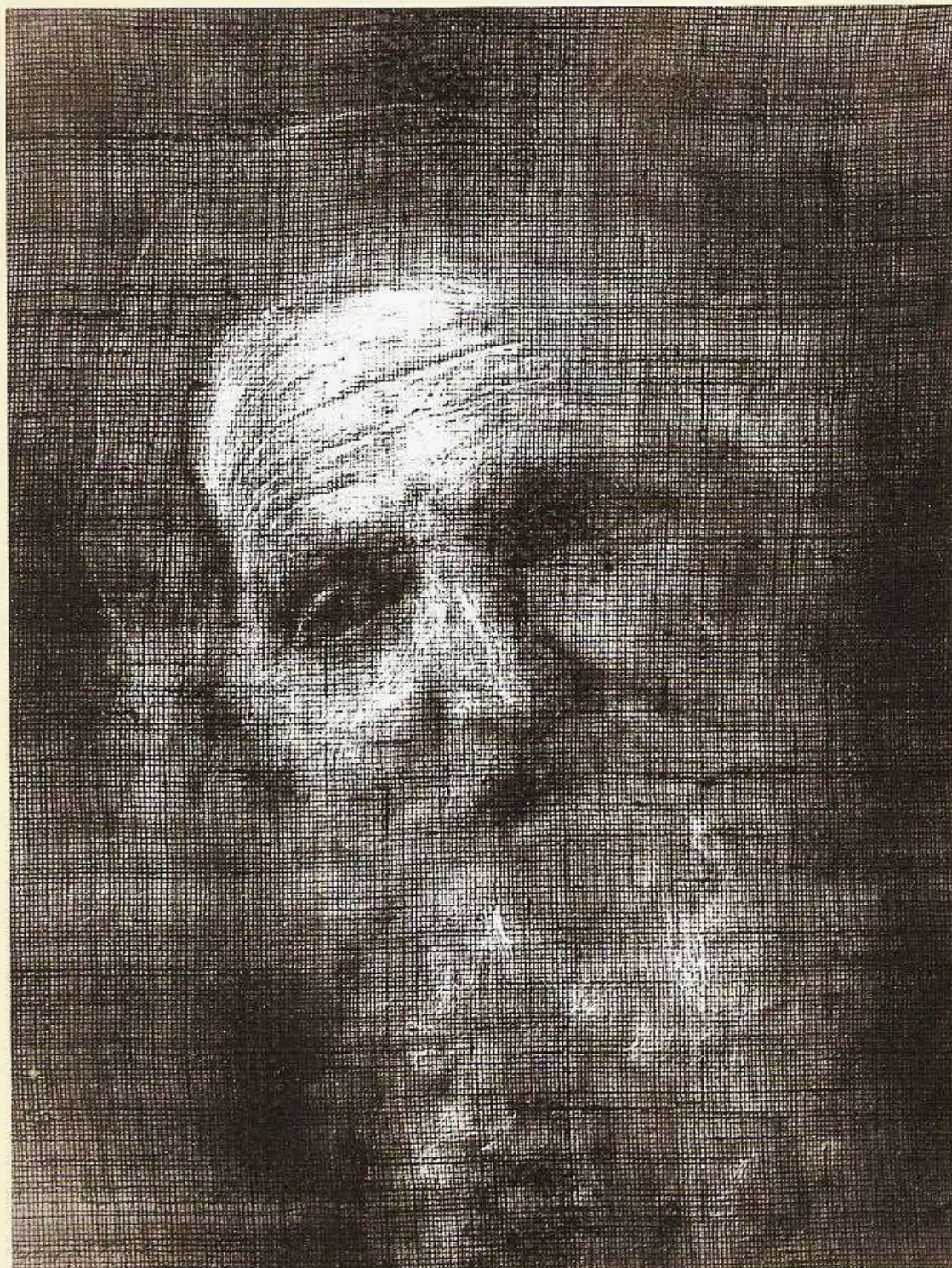
6. Фрагмент







7. Рибера. Антоний отшельник. 1647

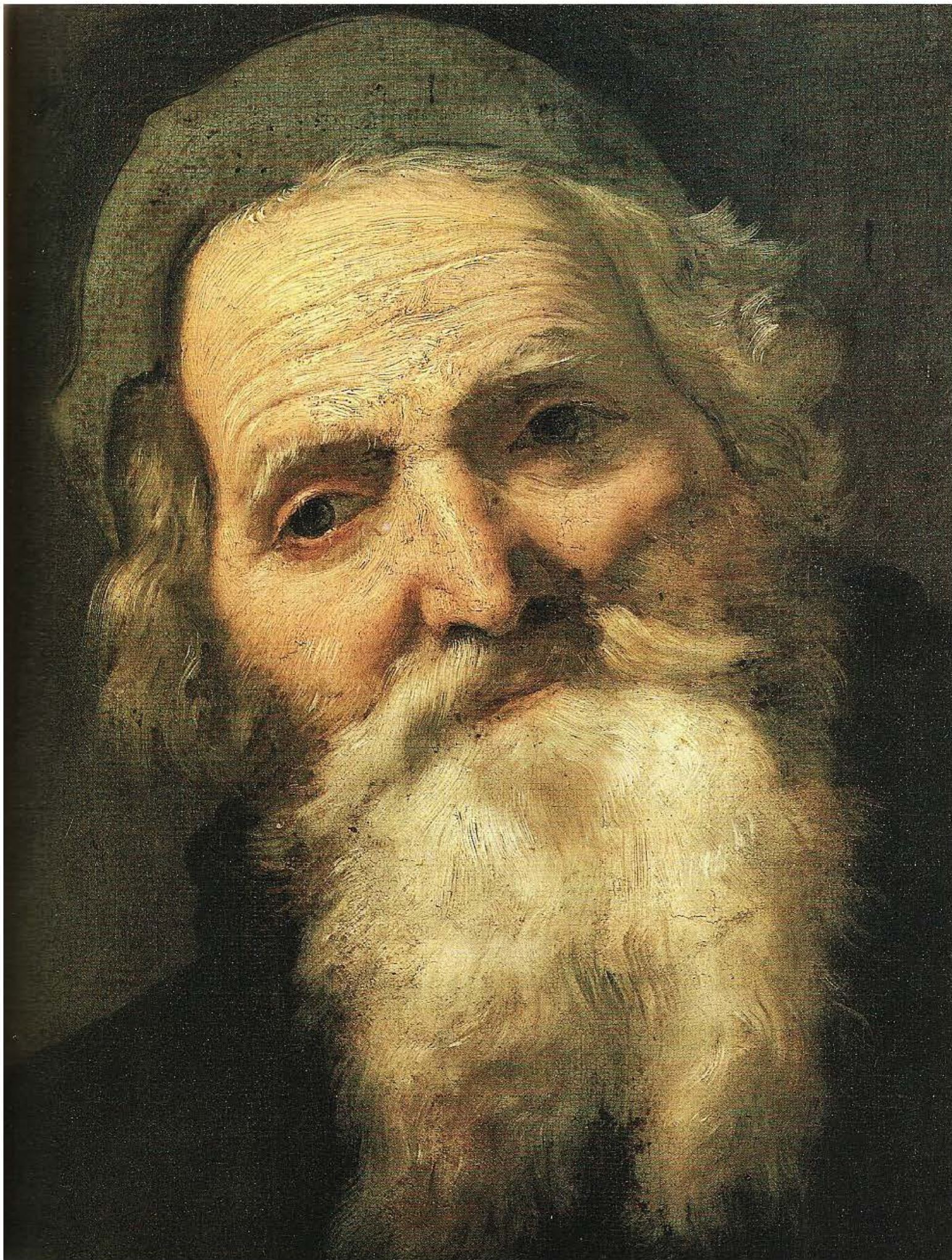


8. Рентгенограмма фрагмента

Резкие светотеневые контрасты, подчеркивающие напряженную экспрессию ранних работ Риберы, сменяются впоследствии большей сдержанностью, реалистической и углубленной трактовкой, характерной, в частности, для серии его портретных изображений.

Типичное для испанской школы этого времени противопоставление нескольких световых пятен широким темным плоскостям фона и аксессуаров характерно и для Риберы. Темный грунт усиливает это впечатление. Четко выраженный корпусный мазок густой краски, лепящий форму, нигде не чрезмерен; сопоставленный с гладкой лессировкой, он всегда четко выделяется на ее фоне.

9. Фрагмент





10. Переда. Натюрморт с часами. 1652

Лаконизм изобразительных средств, скупость и строгость цвета, характерные для Риберы, типичны и для Антонио Переды (1608—1678). Внимательный осмотр его картины позволяет увидеть пропись, выполненную в двух тонах — в кирпичном для фона, красных кувшинов, драпировки и в золотисто-коричневом под белым кувшином, под часами и тарелкой. Холодные зеленовато-голубоватые тона, усиленные в завершающем слое лессировок, лишь подчеркивают общую строгость колорита.

Сравнение эрмитажной «Магдалины» с вариантом картины, находящейся в Неаполе, ясно показывает ту свободу, с которой менялись и перерабатывались мастером детали аксессуаров. Каждый фрагмент при рассмотрении указывает на бесконечную свободу и наслаждение живописным процессом, исключительно инициативным, без всякого усилия переходящим от приема к приему.

Вместе с тем общее впечатление, далекой образ, остается исключительно цельным, плавно-колоритным, мягко-объемным. Распределение светлых и темных пятен, сопоставление спокойных темных силуэтов с мягкими пятнами белой ткани и теплых, обобщенно моделированных объемов тела с мелкими полосками шелкового покрывала до конца выверено и убедительно. Вся сумма разнообразных фактурных средств живет в общем, далеком колористическом впечатлении. Живопись ощущается глубокой, мощной, мягкой, широкообъемной, бархатисто-теплой, свободно раскрывающейся в своем колористическом совершенстве. Каждый оттенок кажется неповторимым в своей фактурно-тоновой насыщенности. Весь образ выступает навстречу зрителю из мрака золотисто-темных глубин фона с простой и величественной убедительностью.

Композиция линий и масс естественна и уравновешенна; сопротивление деталей и целого — необычайно совершенно. С непосредственной свободой мы переходим от общего впечатления к рассмотрению подробностей. Мы не поражены никаким внешним эффектом, но в каждой частности обнаруживается своеобразие и совершенство живописного приема. Весь образ живет специфической живописной жизнью. Он как бы всплывает над глубоким и теплым сумраком времени.

Говоря о живописной кинетике Тициана, следует все же указать на отдельные случаи употребления твердого и четкого мазка. Мы иногда отметим их в лессировке, где ими выполнен узор ткани, например полосы на шарфе Магдалины. Иногда, наоборот, твердый мазок связан с большой пастозностью, как, например, в бликах стеклянного флакона. Тем не менее такие пастозные мазки неизменно заканчиваются сквозным слоем, словно кисть после нажима всегда переходит в мягко скользящее движение. Создается впечатление, что Тициан нигде не хотел позволить краске «говорить» вне фактуры картины. Копирование такой вещи немыслимо. Каждый фрагмент живописи как результат свободного сплетения тонких и разнообразных фактурных приемов приобретает характер полной неповторимости. Поэтому и сам Тициан, повторяя свои образы, не может их не варьировать.

Возможно, Тициан ощущал четкий, определенный мазок как нарушение смысла и совершенства своего свободно-усложненного живописного метода. Может быть, по этой причине там, где ему кажется необходимым прибегнуть к серии более отчетливых мазков, он часто накладывает их с преднамеренной свободой, пересекая и минуя контуры формы. Все определенное — все, что можно учесть, перечислить, расчленить, — претит Тициану.

Если в первом периоде творчества Тициан приходит к тщательно выработанным формам, то во втором периоде мы всегда чувствуем под верх-

ними слоями живописи его картин мягко и разнообразно пролегающие нижние слои подмалевка, связанные с поисками формы, композиции, точного образа и попутно создающие, по меткому выражению Делакруа, «ложе для живописи». Однако было бы ошибкой считать, что эти слои потеряны для живописи, что они исключены из конечного результата. У Тициана все сложности и перипетии живописного процесса оправданы. Они необходимы, так как в этих поисках и переработках возникают те сплетения, наложения, сопоставления сложных оптических красочных напластований, из которых мастер строит фактуру произведения. Пусть он приходит в результате к уравновешенному и уточненному далекому образу, — под ним, наполовину скрытая, пролегает колеблющаяся материя краски в живом становлении. И мы это ощущаем в результативном образе. Отсюда — его исключительная живописность.

В последнем периоде творчества Тициана этот метод приобретает почти фантастический характер. Началом каждого живописного образа служит хаос красочных масс, сплетение напластований охристо-коричневых, кремовых, серо-черных красок. Из этого мерцающего, вязкого, неопределенного мира фактуры поднимаются первые намеки на пространство и объем.

«Художник не должен делать себе определенного рисунка, чтобы не быть стесненным при живописной работе». Эти слова приписывают Тициану. И действительно, при методе его работы в последний период трудно прийти к точному и совершенному рисунку, даже работая непосредственно с натуры. Возможно, что Тициан и не ставил себе такой задачи. Некоторая доля неточности рисунка — как бы неуловимый оттенок искажения, — внесенная в совершенство далекого образа предельно свободными живописными приемами, по-видимому, сознательно допускалась Тицианом. Иногда кажется, что художник, желая прийти к определенному образу, намеренно начинает картину, отступая от задуманной композиции, чтобы иметь повод пройти через все живописные поиски, необходимые для создания конечного фактурно-колористического эффекта.

Творческие приемы Тициана его последних работ казались парадоксальными большинству его современников. Многие не могли их понять и осуждали мастера за измену более уравновешенным системам его среднего периода. До нас дошли описания художников, посещавших его мастерскую. Одному из них, высказавшему интерес к тем способам, посредством которых великий мастер добивался слитности красок, общего тона и цельности в пейзаже, Тициан показал холст, обильно покрытый красками, наложенными столь смелой и широкой кистью, что вблизи нельзя было различить изображения. Однако на расстоянии отдельные формы прояснились, и перед глазами созерцающего это «чудо живописности» вырастал большой пейзаж.

Об этом методе старого Тициана рассказывает Пальма Младший. Общий ход работы, следуя его описанию, заключался в следующем.

Началом картины служили положенные по обычной золотисто- или красно-коричневой прописи чрезвычайно густые первые слои подмалевка

из обильных корпусных почти однотонных красок. Создавая это «ложе для живописи», Тициан клал на холст с предельной свободой иногда огромное количество краски, перекрывая крупное зерно толстого холста. После этого наступал перерыв; по мере высыхания живописи (Тициан обычно писал много картин параллельно, периодически возвращаясь к ним) продолжалась дальнейшая работа над подмалевком, где корпусные наслоения перемежались с лессировками. Основой подмалевка служили белая и черная краски в смеси с желтой и красной.

«Положив эти драгоценные основы,— продолжает Пальма Младший,— он оборачивал свои картины лицом к стене и оставлял их в таком положении иногда в течение нескольких месяцев; затем, пожелав вернуться к ним, он их разглядывал с суровым вниманием, точно изучая смертельного врага,— дабы увидеть их недостатки. И по мере того как он открывал черты, не вязавшиеся с его тонким чувством красоты, он принимался, подобно доброму хирургу, лечить больного, не поддаваясь жалости... Опирируя таким образом, он исправлял свои образы и достигал полной гармонии, передавая красоту натуры и проявляя красоту искусства. Проработав над одной картиной, он, в ожидании того, что она высохнет, переходил к другой и производил то же самое; выбрав момент, он покрывал живым телом эти остовы, доводя дело до окончания посредством ретушей и сообщая всему дыхание жизни. Он никогда ничего не писал с одного раза и утверждал, что импровизатор не может создать ни умного, ни правильно сложенного стиха. Последние ретуши он наводил ударчиками пальцев по поверхности написанного тела, сближая их с полутонами и втирая один тон в другой. Иногда таким же втиранием пальцев он клал густую тень куда-либо, чтобы придать этому месту силу, или же лессировал красным тоном, точно каплями крови,— и это придавало всему силу и углубляло впечатление» *.

В Эрмитаже собрано несколько полотен Тициана. «Даная» — одна из нескольких картин, написанных Тицианом на этот сюжет,— вполне характерна для среднего периода его творчества.

Табл. IX
1, 2

Крупнозернистый холст, проступая сквозь грунт и подмалевок, как бы «подстиляет» изображение, придавая картине своего рода гобеленный характер, еще усиленный общей мягкостью колорита. Лессировка производит впечатление втертой и заполняет углубления между выпуклостями холста, оставляя верхушки зерен более светлыми (отчасти это впечатление создано неоднократными промывками картины).

Замечательна простота живописных средств и скромность общего колорита картины. Розово-коричневая драпировка, заполняющая четверть всей площади картины, написана тонким полупрозрачным слоем, за исключением немногих белильных мазков, пролессированных тем же красновато-коричневым тоном. Не представляет ли она часть сохранившейся первоначальной прописи картины, лишь легко дописанной и дополненной? В прошивке подушки явно сквозит нижний розовато-золотистый слой, перебитый мазками кружевного узора.

* Цит. по: Бенуа А. История живописи. СПб., 1912. Т. 2. С. 433.

Тело и белая простыня подмалеваны несколько более густой белильной, слегка подцвеченной пастой. Тона тела и желтоватого полотна настолько сближены, что возникает предположение, не проработаны ли они одним цветом, и лишь в третьей стадии лессировка отделила розовато-желтое тело от кремовой простыни.

То густой, то более тонкий прозрачно-золотистый слой мягко моделирует формы тела, кое-где подчеркивает контуры и затеняет верхнюю половину лица Данаи. На фоне общего теплого тона картины, контрастируя, выделяются одни голубые просветы неба.

Поверх желтовато-серого платка старой ключницы полупрозрачной серо-черной и тускло-коричневой красками едва намечены полосы и пятна простого узора. Так легко, так бегло и расплывчато нанесен этот узор, что невольно представляешь себе, как художник, заканчивая картину, собрал на кисть последние мутноватые и липкие капли, стекавшие с палитры. Но сила и мудрость этой живописи так велика, что эти почти небрежно брошенные пятна звучат как драгоценнейшие цветовые оттенки, как глубокие колористические сопоставления.

Мы уже говорили об особенностях живописи «Кающейся Марии Магдалины» — более мощном и гораздо более сложном произведении Тициана, выполненном необыкновенно разнообразной техникой. Эта картина стоит на границе среднего и третьего периодов и совмещает все многообразие творческих приемов мастера.

«Св. Себастьян» относится к последнему, третьему периоду творчества Тициана. При возможной незавершенности этой гениальной работы, она воспринимается так же, как незаконченные «Рабы» Микеланджело: кисть оставлена в тот момент, когда продолжение работы должно было что-то отнять от этого изумительного жизненно убедительного изображения нагого тела.

Художники итальянского Ренессанса любили этот сюжет. Быть может, имело значение, что Себастьян был итальянским святым: военачальник и тайный христианин, организатор христианских общин в кругу ему подчиненных воинов, он после раскрытия его причастности к новой религии был казнен по велению императора ему же подчиненными лучниками. Привлекала в этом сюжете и возможность, оставаясь в границах религиозной темы, изобразить нагое тело, передать в картине психологию мученичества, страдание, религиозный стоицизм.

Насколько по-разному решали эти задачи живописцы того времени, можно понять, сравнив изображение пронзенного стрелами Себастьяна, например, у таких итальянских мастеров, как Козимо Тура, Мантенья и Антонелло да Мессина.

Если у феррарца Козимо Тура Себастьян полон трагического надлома, которому соответствует готически угловатый, изломанный силуэт фигуры и сумрачный колорит картины, выполненной целиком в технических традициях позднего средневековья, если та же тема страдания и одиночества, хотя и в несколько смягченной форме, сохраняется у его падуанского современника Мантеньи, то в венецианском варианте, у Антонелло да Мессина на первый план выступает не только безмятежность, но и

Табл. IX
8—11

Табл. IX
12—14

XVII ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА ПУССЕН

Творческая жизнь Никола Пуссена (1594—1665) целиком связана с Италией, с Римом. Здесь он изучал принципы композиции полотен Рафаэля, здесь же был покорен мощным колоритом работ Тициана. Воспринимаемая визуально техника живописи Пуссена кажется неизменной на протяжении всего периода его творчества — плоский гладкий подмалевок, тонкослойная живопись, локальный цвет больших зафлешированных плоскостей. Однако в живописи французского мастера не только в стилистическом, но и в технологическом отношении можно выделить два периода.



1. Пуссен. Сатир и нимфа. Около 1630



2. Рентгенограмма фрагмента

Для первого периода творчества Пуссена характерны свободно написанные в ровном и плоском подмалевке крупные фигуры, выполненные большой кистью краской со значительным количеством свинцовых белил. Рентгенограммы картин этого периода отмечены выделением светлых фигур на темном фоне.

3. Фрагмент





4. Пуссен. *Великодушие Сципиона*. Около 1640—1645

Для второго периода присуще использование легких пигментов, в результате чего на рентгенограммах изображение кажется слабо прописанным. Лица и фигуры проработаны столь тонким слоем, что едва различимы и зачастую выступают на рентгенограммах лишь темными силуэтами.

5. Фрагмент
6. Рентгено-
грамма
фрагмента



обаяние непринужденно стоящего у ствола дерева юноши, лишь по традиции снабженного необходимыми атрибутами — пронзающими его стрелами. Для Антонелло да Мессина этот сюжет лишь повод решить чисто живописные задачи (разумеется, в рамках эстетической концепции своего времени). Мотивы же страдания и одиночества героя могут быть восприняты зрителем лишь опосредованно, при условии знания им мифологического сюжета.

У Тициана сюжетная сторона значительно упрощена. Не только главное действие, как и у его предшественников, вынесено за пределы картины: исчезли все детали. Внешняя среда предельно беспредметна в хаосе красочных напластований. О ней можно строить только догадки. Что это: олицетворение тьмы, грозное небо? Вместе с тем она не контрастирует с героем, а органически слита с ним.

Огромные массы пастозной, полукорпусной и лессировочной краски клубясь, переплетаясь, перекрывая друг друга, свободно положены поверх красноватого нижнего слоя. Общий тон золотисто-черный с оранжевыми просветами у горизонта; тело — золотисто-сероватое и пепельно-зеленое в тенях — перехвачено прекрасно написанной густо-белильной набедренной повязкой.

Вглядываясь в фактуру, легко заметить, что, помимо густо-коричневых и серо-черных слитых лессировок, смешанных с корпусными мазками основного слоя, вся вещь тронута уже по сухому тонким тонирующим слоем. Два основных прозрачных тона — мягко-оранжевый и едва заметный зеленовато-голубой, — то сопоставляясь, то сливаясь, звучат и в небе, и в пейзаже, и в теле, обогащая и немного разнообразя суровый колорит картины.

Другой эстетический идеал? Несомненно. Но и другой живописный метод: столетие, отделяющее произведение Антонелло да Мессина от последнего полотна Тициана, принесло свои плоды.

Мы привели выше рассказ об особенностях живописи Тициана, оставленный Пальмой Младшим. Посмотрим, как отнесся к великому венецианцу летописец итальянского Возрождения Джорджо Вазари. В «Жизнеописаниях» о картинах Тициана позднего периода на мифологические темы он пишет: «Картины эти... очень высоко ценятся за эту живость, которую Тициан придал фигурам при помощи колорита, сделал их как бы живыми и совсем естественными. Правда, приемы, которых он придерживался в этих последних вещах, значительно отличаются от его юношеских приемов, ибо ранние вещи исполнены с особой тонкостью и невероятным старанием и могут быть рассматриваемы вблизи, равно как издали; последние же написаны мазками, набросаны широкой манерой и пятнами, так что вблизи смотреть на них нельзя и лишь издали они кажутся законченными. Манера эта явилась причиной тому, что многие, желая ей подражать и показать свое умение, писали нескладные вещи; а произошло это оттого, что хотя многим и кажется, что картины Тициана исполнены без всякого труда, на самом же деле это не так, и они ошибаются, ибо можно разглядеть, что вещи его не раз переписаны и что труд его несомненен. Этот способ работы разумен, красив и поразителен,

так как картина, благодаря тому что скрыты следы труда, кажется живой и исполненной с большим искусством» *.

Вазари колеблется между признанием и осуждением. Воспитанный в иных традициях, привыкший к совсем другому живописному методу, он считает, что мягкость достигается, как у Леонардо, только посредством больших усилий. Правда, хотя его слова и свидетельствуют о расширении влияния Тициана в начале всеобщего подъема живописности, все же чувствуется, что симпатии Вазари на стороне старых методов, где уровень совершенства должен был соответствовать количеству затраченных усилий. Слово «поразителен» как-то выпадает из контекста, как бы определяя то впечатление, с которым Вазари не в силах примириться.

И в дальнейшем осуждение явно берет верх: «...однако было бы лучше, — пишет Вазари, — если бы он в эти последние годы работал не иначе, как для собственного развлечения, чтобы не лишиться благодаря худшим вещам той репутации, которую он приобрел себе в лучшие годы, когда талант его еще не был на склоне и не тяготел еще к менее совершенному» **.

Вазари не находит другого объяснения излишней с его точки зрения свободы живописи Тициана, как предполагая чрезмерную загруженность заказной работой. Вряд ли Тициан в последнем периоде был обременен заказами в большей мере, чем в среднем, считавшемся современниками временем расцвета его творчества. Наиболее живописно свободные полотна писались Тицианом, вероятно, не по заказу, и поэтому нередко оставались незаконченными.

Можно не принимать полнокровной и нарядной образности Тициана. Можно не находить в ней прелести мастеров раннего Возрождения, утонченности Перуджино, красоты Боттичелли, глубины Леонардо, духовной мощи Микеланджело. Но необходимо учесть, что мы не можем определить степень силы и свежести того впечатления, которое эта образность произвела на его современников. Каждый из образов Тициана находил дальнейшее развитие в работах его последователей. Многие темы в полную силу впервые разработаны Тицианом. Разным бытовым, религиозным, мифологическим сюжетам он дал новое истолкование, которое в дальнейшем служило предметом многих подражаний.

Мы не ставим перед собой задачи охватить все стороны творчества Тициана. Но, учитывая цели наших бесед, нам хотелось бы указать на факт развития живописности. Размах этого развития нельзя не считать исключительным. Именно в смысле живописного метода творчество великих современников Тициана кажется нам иногда завершающим, лишенным выхода к новым возможностям.

Все дальнейшие подлинно живописные вершины — Рембрандт и Рубенс на севере, Эль Греко и Веласкес в Испании, Ватто и Фрагонар во Франции, английские портретисты XVIII века — не могут быть поняты вне влияния Тициана.

* Вазари Дж. Указ. соч. Т. 5. С. 378—379.

** Там же. С. 383.

Проследим в общих чертах дальнейшее развитие основных линий живописной традиции.

Влияние приемов настенной живописи в методе Тициана сказывается лишь косвенно. Вместе с тем прямое влияние монументализма в соединении с традициями живописи среднего периода творчества Тициана мы находим у Тинторетто и Веронезе. Поэтому у них красочный мазок приобретает ту определенность и выразительность, которая свойственна настенной живописи.

Молодой болонский художник, приехавший учиться в Венецию, обратился, согласно преданию, к Тинторетто с вопросом, что ему надлежит делать, чтобы преуспеть в живописи. Тинторетто сказал только: «Рисовать». На вопрос, что еще ему можно посоветовать, старик якобы повторил: «Рисовать и еще рисовать».

Рисунок, о котором говорил Тинторетто и которому он посвятил всю свою творческую жизнь, — есть рисунок кистью, то есть выражение формы средствами живописной кинетики. Конечно, каждый вид мазка приводит к выражению формы. В конце концов объем создается градациями тона, яркости и насыщенности краски, а мазок есть лишь след движения кисти, наносящей краску нужного оттенка. Однако глаз, чувствующий живописность, может учитывать характер движения кисти, направление, нажим, плотность мазка.

Четко выраженный характер живописной кинетики не будет безразличен для лепки формы. Художник — интуитивно или сознательно — может учитывать, что элементы, создающие живописность картины, могут частично сдвигаться из области фактуры и колорита в область кинетики. Мазок начинает, как говорится, «лепить форму». Возникают явления, свойственные только рисунку кистью. Фактура картины неизбежно упрощается. Чувство колорита, связанное, как, например, у Тициана, с усложненным фактурным построением, здесь определяется свободой и выразительностью кинетики. Сквозной мазок теряет свою роль для построения многослойной фактуры и решает новую задачу как определитель кинетических свойств живописной манеры художника.

Конечно, оба рода мазков как элементов, создающих многослойность фактуры или чеканящих форму, мы нигде не встречаем в чистом виде. Но стиль художника отчасти определяется его устремлением в ту или иную область живописной кинетики. И для Тинторетто характерны те особенности мазка, которые вытекают из практики стенной росписи масляной краской.

Как часто бывает у художников, вырабатывающих форму твердым мазком, Тинторетто тяготеет к упрощению трехстадийной системы. Это прежде всего отражается на первой стадии. Тинторетто, по-видимому, меньшее значение придавал прописи. Как Тициан все внимание направлял на работу кисти, создающей образ с помощью фактуры, так и Тинторетто стремился сосредоточиться на работе кисти, лепящей форму. Для Тициана детальный предварительный рисунок был не только излишен, но и вреден, так как лишал смысла поиск формы, связанный с тектоническим накоплением фактуры. Для Тинторетто детальный подготови-

тельный картон также не нужен, но по другой причине: такой картон может связывать импровизационную работу свободно рисующей кисти. Подготовительные рисунки выполняются, но имеют беглый, обобщенный характер. Отсюда и стремление придать прописи характер бегло-живописного рисунка кистью.

Среди дошедших до нас подготовительных рисунков Тинторетто большинство представляют собой или свободно намеченные эскизы, или быстрые рисунки с натуры. Часто эти наброски расчерчены на вспомогательные квадраты. Это показывает, что иногда самого беглого наброска было достаточно для создания большой законченной фигуры.

Вместо углубленной работы над прописью, создающей протемненный подготовительный слой, Тинторетто употреблял темную (вплоть до черной) имприматуру или замешивал грунт на сером, болусном или коричневом пигменте, что облегчало живописный процесс, особенно в прописи, при выверенной методике и виртуозной технике письма.

Основа техники Тинторетто — это упрощенный метод и виртуозная кинетика. Можно заметить, что он стремится придать и основному слою характер живописи *alla prima*. Художник как будто ищет возможности замкнуться в рамках двух стадий: полноживописного, плотно и решительно наложенного поверх имприматуры основного слоя, чеканящего форму мазком, и широко развитой, прекрасной по тону завершающей лессировки. Эти особенности прежде всего видны в больших настенных картинах Тинторетто. В его станковых вещах живописный метод ближе к Тициану среднего периода: фактура сложнее, слой краски пастозней, резкие мазки часто зафлейцованы.

По сравнению с Тицианом Веронезе также упрощает свою методику, хотя и не в такой мере, как Тинторетто. Веронезе ищет простой и закономерной методической системы, сохраняя склонность к выразительной фактуре и не столько к силе колорита, сколько к мягким переходам из тона в тон и к общей сдержанной выразительности цветовой гаммы. Отсюда — любовь к крупнозернистому холсту, к шероховатому грунту. Но Веронезе не стремится перекрыть неровности основания такими пастозными массами краски, как Тициан. Сквозной мазок — иногда в соединении с втертой лессировкой — приобретает в некоторых его работах систематический характер. Живопись становится фактурно-пространственной, порой, благодаря четко различимому переплетению нитей холста, приобретая черты некоторой гобеленности, чему способствует также любовь Веронезе к серебристым, серо-розовым и охристо-розоватым оттенкам, к созданию цветовых ансамблей из теплых тонов, которым противопоставлены холодные силуэтные пятна.

В методе Веронезе нет резкого различия между техникой станковой и настенной живописи. Художник часто выполнял свои монументальные работы маслом на холсте, укрепленном на стене. С другой стороны, в станковую картину он вводит элементы, заимствованные из практики настенной живописи. Мазок Веронезе более мягок, менее виртуозен и четок, чем у Тинторетто. Но и у него живописная кинетика более связана с построением формы, чем с ценностью сложных фактурных наслоений.

Табл. X
1

Табл. X
2—4

XVIII ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА

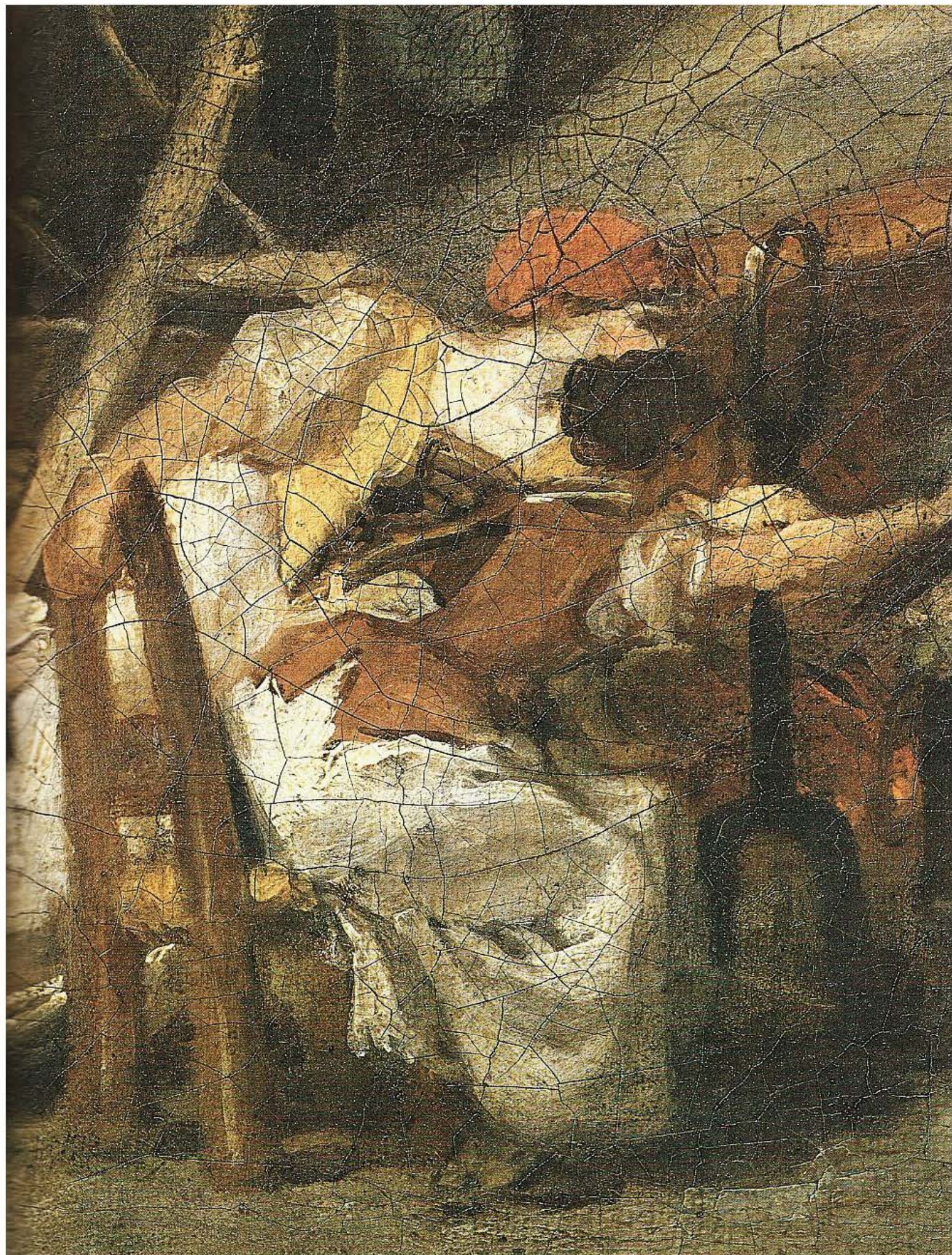
Последователи Пуссена, не восприняв всей глубины его творчества и исповедуя лишь его приверженность к античности, свели к минимуму живописное начало в картине. Реакцией на такой подход стало творчество тех французских художников — Никола Ларжильера, Ватто, Буше, Фрагонара, — живописная система которых была связана с традициями северной школы, прежде всего с Рубенсом.



1. Фрагонар. У очага. Около 1760

Система письма, разработанная Рубенсом, высокая живописность его работ привлекали многих французских мастеров кисти. От его техники отталкивался и Жан Оноре Фрагонар (1732—1806). Однако в его картинах структура красочного слоя заметно упрощается. Прежде всего это выражается в отказе от темных грунтов барокко. Стимулируется живопись светлая, с выразительной живописной кинетикой и разнообразием фактурного построения, что особенно хорошо видно в этюдах и эскизах.

2. Фрагмент



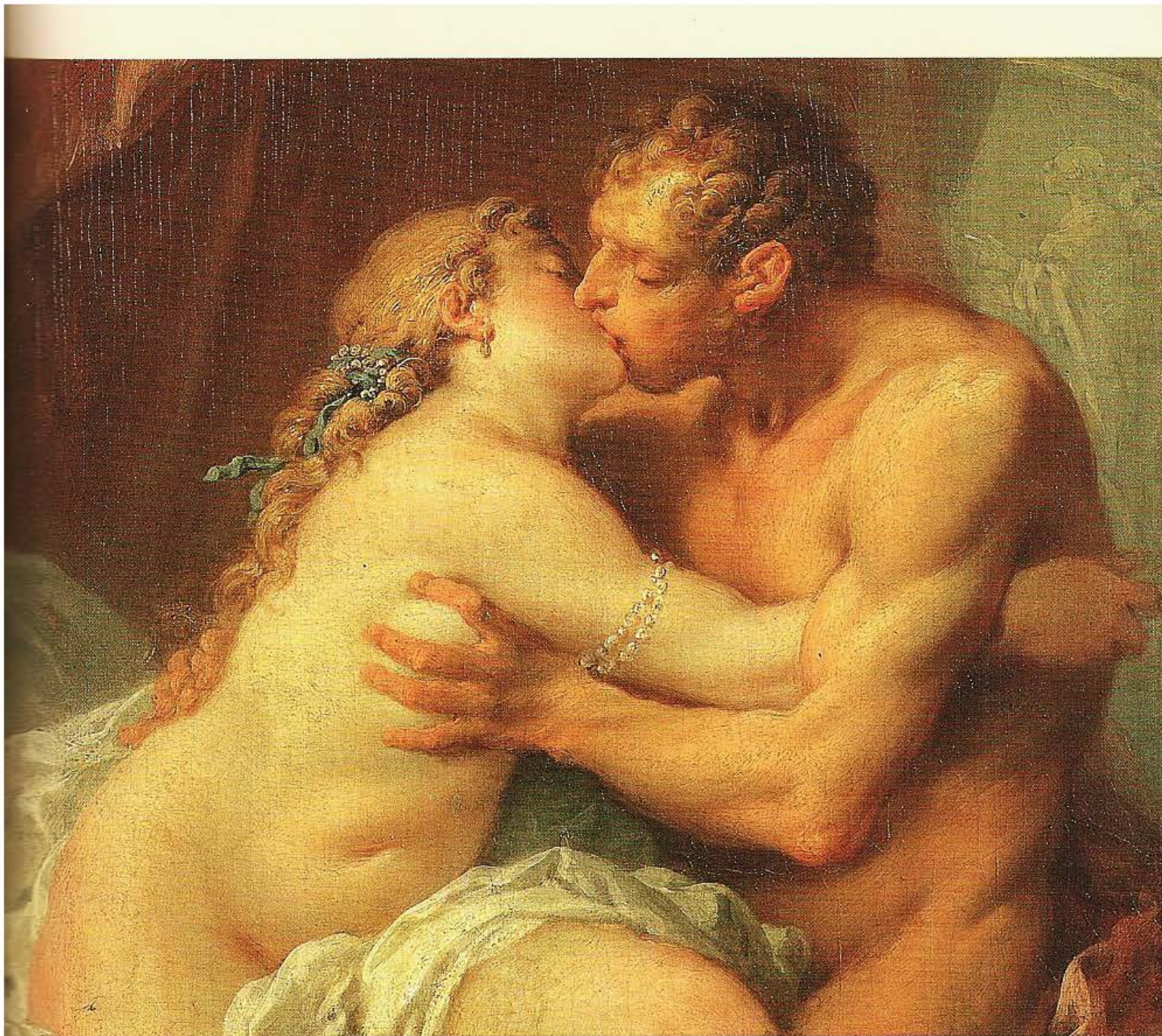


3. Буше. *Геркулес и Омфала*. 1730-е годы

Влияние Рубенса на Франсуа Буше (1703—1770), особенно характерное для ранних работ мастера, сказалось не только в выборе сюжета, в полнокровности создаваемых образов, но и в плане живописной напряженности, крепкой лепке формы, пастозности красочного слоя, прекрасно передаваемых рентгенограммой.



4. Рентгенограмма фрагмента

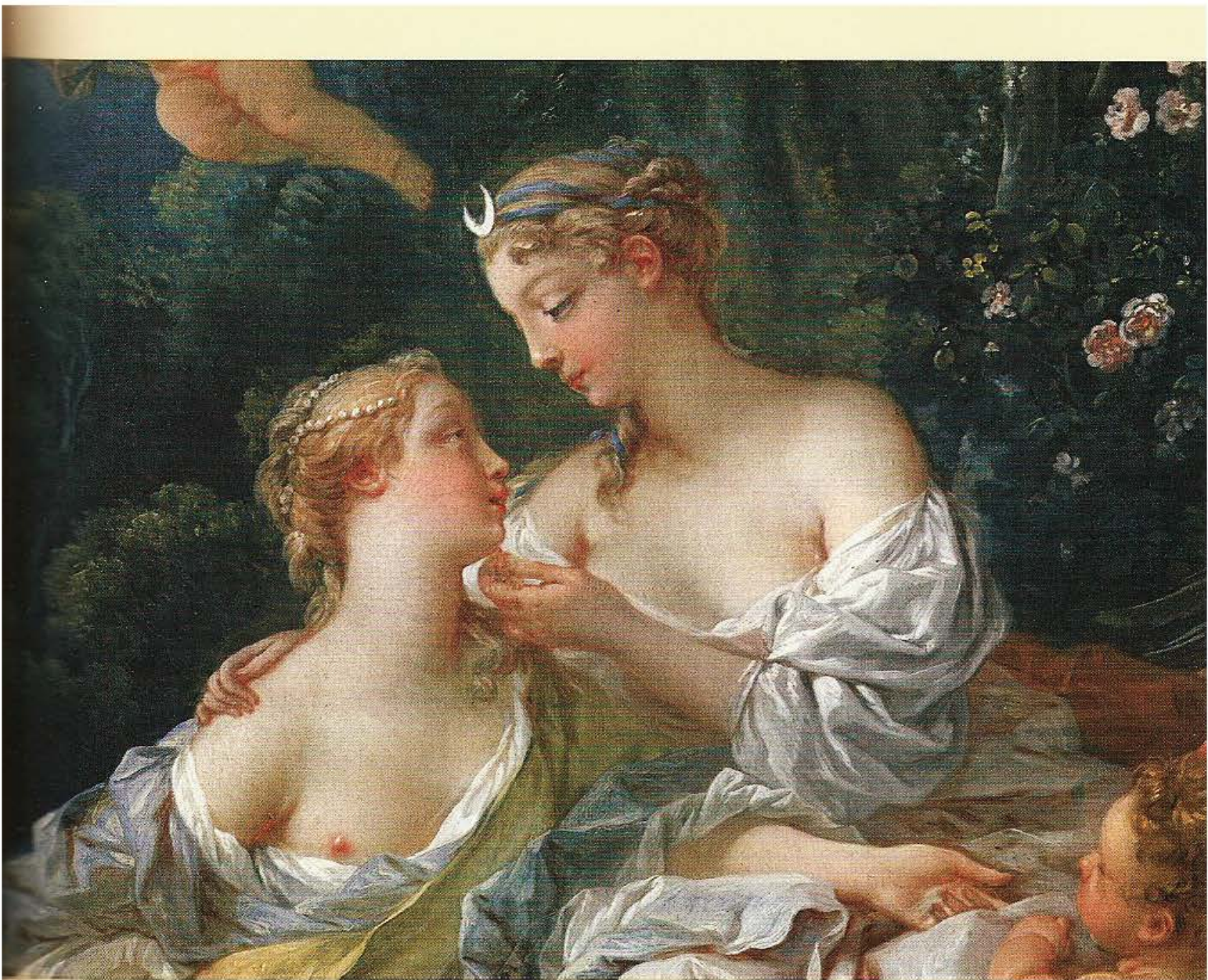


5. Фрагмент

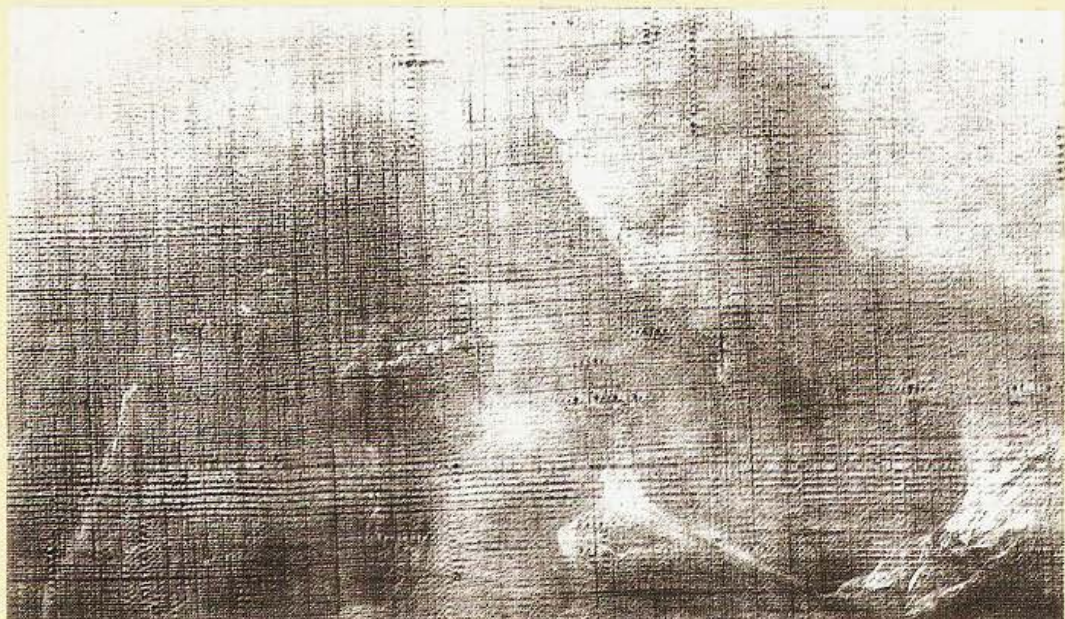


6. Буше. Юпитер и Каллисто. 1744

Со временем техника живописи Буше значительно изменилась. Вместо теплой гаммы его ранних работ преобладающими становятся холодные по тону краски. Живопись утрачивает корпусность, мазок делается более мелким, выразительность фактуры исчезает, уступая место холодной эмалевидной поверхности.



2. Фрагмент



3. Рентгено-
грамма
фрагмента

Подлинная творческая одухотворенность в картине невозможна без глубокой органической связи образа с индивидуальными особенностями живописного метода. И эта связь строится на основе произвольных колебаний, вызванных свободным живописным процессом. Тогда смелые методы передачи выразительности, степень напряженности экспрессии, более того, специфичность самого построения лица, невольная гипертрофия его черт — все это расширяет границы допустимой трактовки. Художник находит большое число возможных вариантов, которые охватывают все возникающие под его кистью решения. Но всегда есть опасность выйти за эти границы, где мастера ждет неизбежный срыв. Все эти особенности мы наблюдаем в творчестве Эль Греко. Ученик Тициана, он, может быть, был единственным последовательным преемником живописного метода его последнего периода. Вся исключительная свобода фактуры и кинетики унаследована им у Тициана; характер мазка, при всем своеобразии, также исходит от приемов поздних тициановских работ. Вместе с тем Эль Греко многое взял и у Тинторетто. От Тинторетто — его любовь к решению больших монументальных задач и вместе с тем стремление к соблюдению последовательности стадий.

Таким образом, в смысле метода Эль Греко полностью идет от венецианцев. Именно он в своих лучших работах сумел соединить живописное наследие Тициана с вершинами одухотворенной образности.

В дальнейшем эта линия, в ее чистом выражении, обрывается. Мы можем заметить следы этого влияния в творчестве лишь отдельных мастеров, стремящихся к крайним областям живописности: у Маньяско, в некоторых вещах Гойи, творчество которого начинает новую линию развития живописности.

Вернемся, однако, несколько назад к той ветви классической традиции, которая, как мы видели, нашла свое крайнее выражение в мягко и мощно освещенных формах живописи Леонардо. Мы видели, что в таких работах, как «Иоанн Креститель», Леонардо подошел к возможным пределам живописности, совершенства изображения и творческих усилий. Он не мог иметь ни продолжателей, ни даже преемников. Его влияние, как мы уже говорили, чаще ограничивалось отдельными элементами творчества, чаще всего — внешними признаками стиля. Предельное совершенство его светотеневых решений косвенно унаследовал только Корреджо, мимо которого не мог пройти Караваджо. Именно здесь он мог воспринять модернизированные методы «светящейся формы», идущей от Леонардо, и влияние прекрасных пространственных и светотеневых опытов Лоренцо Лотто, ведущих свое начало еще от северных художников.

Отсюда понятно то впечатление, которое произвел пармский мастер на Караваджо, творчество которого хотя и было в известной мере близко первой линии классической традиции, тем не менее не было свободным (не могло не быть!) от влияния венецианцев. По сведениям, похожим на правду, Караваджо в начале своей карьеры посетил Венецию, «где на него глубокое впечатление произвел Джорджоне» *. Возможно, что Кара-

* Бенуа А. Указ. соч. Т. 3. С. 374.

ваджо прошел мимо позднего Тициана. Но влияние первого периода его творчества, вероятно, слилось с впечатлением от Джорджоне. Из непосредственного знакомства с венецианцами Караваджо взял для своего реалистического принципа глубокую опору: их любовь к реальной действительности, к бытовым аксессуарам, к жизненной пластике жеста. Сравните «Положение во гроб» из Прадо Тициана с картиной Караваджо на тот же сюжет в Ватикане, и вы найдете много общих мотивов. Правда, движение в тициановской композиции выражено сильнее, складки ложатся свободней, экспрессия лиц интенсивней. У Караваджо, несмотря на энергичные жесты женских персонажей, вся сцена как бы окаменела в неподвижности свойственной позирующей натуре.

Классическая традиция, основанная на тщательно моделированной прописи и плотных просветленных проработками светах приводила художников к реальному чувству объема, к акцентированной, иллюзорной передаче формы. Идеологом развития этой линии и стал Караваджо.

Для наибольшей осязательности и убедительности в передаче объема и фактуры предмета необходим интенсивный световой луч, сильно лепящий формы с густыми тенями на достаточно темном фоне. Поэтому темная имприматура и пропись соединяются в общую протемненную подготовку. Пласты корпусного, но несколько заглаженного основного слоя, плавным повышенно-светлым силуэтом положенные на сильно освещенных местах, создают впечатление внезапно выхваченных из мрака объемов тела, жестов, тканей, отдельных предметов. Как бы под снопом света они рассматриваются художником и фиксируются им с протокольной точностью. Жест не выражает, а, скорее, обозначает чувство, как в «немой картине». Нет ни движения, ни ветра, ни звука. Все видимое вылеплено светом, сильным и неподвижным. Мрак глубок, а полумрак ровен и пуст: нет ни намеков, ни излишних деталей. Однако Караваджо стремится к тому, чтобы этот мир больших форм не оказался слишком жестким. Внутри широких световых пятен скрыты очень тонкие градации, прекрасно передающие свет, покоящийся на поверхности тел. Переход от света к тени осуществлен простым приемом, но с глубоким совершенством. Каждый предмет, каждая драпировка найдены с точным расчетом, с простотою и глубоким уважением к сюжету. Не случайно фигура Богоматери в луврском «Успении» Караваджо с ее необычайно реальным и смелым освещением лица — один из самых проникновенных образов сюжетной живописи конца XVI столетия. Рядом с такими полотнами Караваджо трактовка сюжета у Веронезе и Тинторетто кажется лишь прекрасной театральной постановкой.

Караваджо удается, как и гораздо более мятежному Эль Греко, подняться до глубоко одухотворенных образов, но его метод в корне другой. Здесь каждый жест и каждая деталь противопоставлены фантастике. Все тщательно проведено сквозь процесс штудирования природы, все проверено на глаз и почти на ощупь. И в этой простоте и правдивости есть своя неожиданность и глубина.

Караваджо писал по темным, болотным грунтам. В соединении с темно-коричневой прописью это делало первый слой почти черным. Пастозная

краска основного слоя, разложенная по светам предметов в повышенно просветленном тоне, создавала, вероятно, утрированно объемное впечатление, которое смягчалось и регулировалось завершающей лессировкой. Живопись Караваджо и большинства караваджистов — наиболее последовательное выражение трехстадийного метода.

Живописная кинетика Караваджо очень сдержанна. Мазок почти всегда, несмотря на плотность основного слоя, скрыт и зафлейцован. Чувство живописности базируется на просто и выразительно созданной фактуре, сдержанном и красивом колорите, а главное — на жизни света. Живописность и ощущение времени основаны на контрасте почти иллюзорно живого света, падающего на эти неподвижно застывшие формы. Поэтому основную роль в композиции играют освещенные массы — распределение светлых силуэтов.

С этим явлением, впрочем, мы постоянно встречаемся и до Караваджо, так как построение изображения сильно освещенными световыми массами вытекает из роли пастозного, основного слоя. Но у Караваджо этот прием становится основным элементом живописности. Если проследить этот путь в глубину традиции, то через Корреджо перед нами вновь возвысится фигура Леонардо да Винчи.

Творчество Эль Греко и Караваджо — это последние вехи на великом пути развития двух ветвей классической традиции в европейском станковизме XVI века. Именно в этом столетии были заложены основы всех видов живописности, испробованы разнообразные технические системы, доступные масляной живописи, исчерпано влияние ранее развившегося монументализма и начато обратное воздействие станковой картины на настенную живопись. Можно утверждать, что все последующие живописцы, в том числе и крупнейшие мастера XVII и XVIII столетий, лишь разрабатывали наследие, оставшееся от XVI века.

Так, например, вполне закономерным было влияние Караваджо на испанскую живопись. Суровая и сосредоточенно простая образность Караваджо легко могла привиться в Испании начала XVII века. Самый характер светового решения Караваджо, его излюбленное «погребное» освещение, легко мог найти зрительное подтверждение в темных интерьерах испанских зданий, где предметы и лица освещались резкими снопами света, проникающего сквозь небольшие оконные проемы, свойственные архитектуре знойного юга.

Влияние итальянской живописи на испанских мастеров шло через Неаполь, этот аванпост испанской культуры в Италии. В Неаполь переселяется и работает там долгие годы Рибера, внесший в живописный принцип Караваджо простую, но исключительно виртуозную живописную кинетику. Вместе с выразительным и свободным движением кисти в картины Риберы проникает и более живое движение персонажей, хотя при всем его мастерстве и совершенстве образности он не достигает глубины и искренности Караваджо, в своей простоте и суровости не лишенного своеобразного лиризма. При строгом колорите и планомерном трехстадийном методе Рибера в пределах основного слоя первостепенную роль отдает мазку, лепящему световые поверхности форм. Трудно вообразить

XIX

АНГЛИЙСКИЙ ПОРТРЕТ XVIII ВЕКА

ГЕЙНСБОРО

Английская школа живописи сложилась лишь к началу XVIII века, и вскоре на Британских островах появляется ряд первоклассных мастеров, среди которых Томас Гейнсборо (1727—1788) оспаривает славу не только одного из лучших живописцев страны, но и одного из лучших портретистов своего времени.



1. Гейнсборо. Портрет дамы в голубом. Конец 1770-х годов



2. Рентгенограмма фрагмента

Обладея исключительной живописной техникой, Гейнсборо пишет столь легко и виртуозно, его портреты отличаются такой непринужденностью, что создают впечатление отсутствия каких-либо трудностей, возникающих у мастера в преодолении сопротивления материала. Красочный слой, то необыкновенно легкий и прозрачный, оставляющий видимыми переплетения нитей холста, то лежащийся плотным белильным слоем, сохранил до наших дней свою свежесть. Об особенностях его построения с полной наглядностью можно судить по рентгенограммам портретов Гейнсборо.

3. Фрагмент



себе кинетику более точную, в совершенстве выработанную и вместе с тем разнообразную. По сравнению с его живописными приемами даже блестящая техника Рубенса может показаться сдержанной, а иногда — измельченной.

Еще ближе к Караваджо — Сурбаран. И эта близость не только в живописном приеме, но и в подходе к теме. Обоих художников роднит необычайно сосредоточенное, углубленное отношение к сюжету. Но Сурбаран еще в большей мере испанец, чем Рибера. И если мы никогда не спутаем его с Караваджо, то это прежде всего вследствие исключительно сильно выраженного национального оттенка в трактовке сюжета, типе лица и психологии его персонажей.

И Сурбаран, и Рибера еще строже выдерживают трехстадийную систему живописи, чем сам Караваджо. Можно было бы сказать, что они являются в еще большей мере караваджистами, чем сам основатель этой школы, хотя возможно, что к основным установкам этого метода они пришли более самостоятельно, чем обычно полагают.

Весь творческий путь самого замечательного испанского художника XVII века Веласкеса — в плане его техники — мы можем определить как движение от Караваджо к непосредственному воздействию Тициана. Несколько сохранившихся ранних полотен Веласкеса полностью выполнены по системе караваджистов. Их темы («Водонос», «Завтрак», «Старая кухарка») сами по себе уже указывают на исключительно реалистические стремления молодого мастера. Несколько ранних композиций на религиозные темы также трактованы в стиле подчеркнутого реализма. Но уже в ранних портретах сказывается гениальный живописец и непосредственный последователь Тициана. В прекрасно написанном «Мужском портрете» из Прадо резкий и все же не прямой солнечный свет падает слева на лицо и на крахмальный складчатый воротник. Все, что попадает под этот луч, — левая от зрителя часть головы модели, пряди волос на бороде и большая часть воротника — проработано в основном слое светлой пастозной краской поверх протемненной прописи, а затем — пролессировано.

Краска, взятая на кисть, была очень светлой, пластичной и насыщенной связующим. Для воротника были взяты почти чистые белила, а для лица — кремовая краска. Все внимание художника сосредоточено на выразительном движении кисти, с изумительным совершенством обрисовывающей и черты лица, и складки воротника. Краска одного тона положена то плотным, то тонким слоем, то сквозным мазком кистью, скользящей по неровностям поверхности.

Повторно наносимый пастозный слой был, бесспорно, еще раз лессирован, причем, возможно, вторично лессировалась и остальная часть картины. Таким, вероятно, был общий ход работы над этим портретом.

В дальнейшем метод Веласкеса усложняется, приближаясь к приемам Тициана среднего периода. Технические методы обоих живописцев иногда так похожи, что порой трудно определить принципиальное различие. Огромная индивидуальность Веласкеса коренится не в его методе. Мы чувствуем это своеобразие отчасти в кинетике, но главным образом —

в особом интеллектуализме мастера, отраженном в самом творчестве, в тех чертах, которые являются одновременно отпечатком и личности художника, и его страны, и эпохи.

Мазок Тициана даже в самых последних работах остается выражением его здорового мироощущения, полного избыточной энергии. Мазок Веласкеса, при всем его совершенстве, при всей глубине и закономерности живописного метода, отмечен печатью своего рода меланхолической широты, намеренным отсутствием четкости. И хотя эта широта порою вплотную подходит к живописной кинетике Тициана, все же для того зрителя, который умеет в отпечатке движения кисти почувствовать настроение этого движения, характер мазка Веласкеса всегда будет выражением его интеллекта и чего-то специфически испанского, того, что в дальнейшем приведет к творчеству Гойи.

В работе над портретом Веласкес применяет исключительно живописные приемы. Глаза обычно не выписаны во всех деталях. Проработку век и глазного белка заменяет общая живописная трактовка, то сливающая белок с площадью щеки, то, наоборот, уводящая его в полутон глазной впадины. Зрачок увеличен и слит с мягко расширенной тенью ресниц. Лицо детализируется мягкой и свободной кистью, с употреблением слитых лессировок. Широкие, пастозно-просветленные пятна лба и щек обычно слегка зафлейцованы. Обобщенная живопись лица еще в основном слое дополняется по сырому темными полуплотными мазками, слитой лессировкой, слегка усиливающей брови и тени глазной впадины, ноздри вместе с затененной частью носа, линию губ. Иногда заметно, что эти усиливающие форму темные пятна слиты с окружающими взмахами флейца. Общее впечатление от фактуры исключительно тонкое и живописное: нигде нет жестких линий, все колеблется, все окутано светом, цветовые переходы от светлого к темному достаточно контрастны по силе, но смягчены по фактуре, все обобщено, нигде нет излишних деталей, и тем не менее вся живопись исключительно детальна. Но эта детализация является выражением повышенной живописности и подчинена ей.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ЧУВСТВА ЖИВОПИСНОСТИ

Мы видели, что уже в XVII веке благодаря накоплению и скрещению двух ветвей классической традиции даже в пределах одной школы встречаются самые различные живописные методы. Это явление усиливается в XVIII столетии, когда художники разных стилевых направлений создают обширные галереи полотен. В них уже нет непосредственного влияния метода Тициана, и традиции венецианцев передаются им скорее через Ван Дейка и через те венецианские влияния, которыми отмечены полотна Рембрандта и Рубенса, Караваджо и Аннибале Карраччи.

XX
ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
ДЕЛАКРУА

Одним из последних классиков французской живописи, державшихся старых технических традиций, был Эжен Делакруа (1798—1863). Вопреки художественным достижениям мастеров неоклассицизма во главе с Давидом, стремившимся возродить систему живописи Пуссена, а также Энгра, отстаивавшего творческую систему Рафаэля — господство линии и примат локального цвета, — Делакруа пытался воскресить приемы письма живописной школы.



1. Делакруа. *После кораблекрушения*. 1847

Широкая живописная манера Делакруа, развивавшаяся в направлении повышенной живописной напряженности, выразительной кинетики и разнообразной фактуры, так поражавшая современников и ставшая основой технических приемов живописи романтизма, не была результатом создания новой живописной системы. В построении структуры красочного слоя Делакруа пытался возродить приемы живописи венецианцев и Рубенса, в чем легко убедиться, сравнивая эскизы картин этих двух великих живописцев.

2. Фрагмент



Все это обилие картин создается различными живописными приемами, которые, однако, неизменно основаны на трехстадийной системе. Принципы чередования стадий теперь становятся достоянием выверенных академических традиций, и из наследия веков мастер в основу школы часто стремится положить именно те образцы, которые могут быть развиты в сторону внешнего совершенства.

В XVIII столетии, больше чем когда-либо, выразительная динамика кисти расценивается как признак настоящего дарования. Ватто и Фрагонар, Рейнольдс и Гейнсборо, наконец, Тьеполо держат на огромной высоте подлинное искусство живописи. Вместе с тем в творчестве большинства художников чувствуется не столько желание развить опыт двух прошлых столетий, сколько попытка повторения и подражания старым образцам. Для многих художников реальный мир ограничивается картинной галереей, а формы Корреджо, Андреа дель Сарто и Гвидо Рени становятся той натурой, при повторении которой если и вносятся индивидуальные особенности, то невольно.

Технически эти картины выполнены превосходно, их рисунок, композиция, светотень — безукоризненны, но, глядя на эти бесчисленные полотна, чувствуешь, как в конце века нарастает необходимость перемен. Технически это выражается в постепенной утере веры в возможности трехстадийного метода. Процесс замены строится путем развития подмалевка, который постепенно включает в себя задачи прописи и лессировки. Первая стадия перестает быть тем начальным, теплым, полупрозрачным слоем, влияние которого выражалось в глубине и коричневатости теней даже в законченном произведении. Теперь пропись представляется только одним из облегчающих подготовительных приемов, который полностью перекрывается старательно заглаженной живописью основного слоя. Лессировка уже видится не тем естественным, само собой разумеющимся цветовым завершением живописного процесса, а обременительным, устаревшим методом, который только в некоторых случаях незаменим.

На этом рубеже, может быть, резче, чем когда-либо, чувствуется разрыв между двумя путями создания живописного изображения, которые условно можно назвать тектоническим и «импрессионистическим». В их закономерном соединении искони коренился залог высочайших живописных достижений.

Если говорить в самых общих чертах, различие заключается в работе непосредственно с натуры и в изображении, создающемся на основе ранее приобретенного знания формы. Это, конечно, поверхностное определение. Сущность лежит глубже. В самом деле, процесс отвлеченного осознания и трактовки формы может проходить непосредственно при изображении конкретного предмета и, наоборот, даже при работе по воображению возможна передача образа, отличающегося ярким реалистическим содержанием.

И все же образ предмета может быть передан путем непосредственного повторения последовательных светотеневых и цветовых наблюдений натуры, без систематизации их, без установления основных закономер-

ностей, вообще — без мыслительной абстракции. В этом случае мы имеем дело с *импрессионистическим методом*, при котором художник как бы уходит в область непредвзятых наблюдений (может быть, исключительно тонкого порядка), в моторный способ их передачи, где вкус и навык отданы на службу мгновенному впечатлению.

Изображение, построенное на основе знания формы и средств ее выражения, знания, обоснованного научно и почерпнутого из профессиональной практики, изображение, созданное на основе выведенных и проверенных закономерностей, мы назовем *тектоническим*. При этом образ предмета возникает из ряда органически связанных между собой и структурно осознанных элементов: контура, светотени, фактуры, цвета, которые, суммируясь, приводят к реальному, материально выраженному впечатлению.

В каждом конкретном случае анализа полноценного художественного образа налицо будут оба метода. Вопрос только в превалировании. В самом деле, даже в наиболее непосредственном импрессионистическом процессе неизбежно будут присутствовать стилевые и другие апперцепционные мотивы, то есть элементы предварительного осознания. Да и самый момент памяти, неизбежно вклинивающийся между мгновенным впечатлением глаза и передающей рукой, всегда будет связан с частичной систематизацией и осознанием.

С другой стороны, в знании форм, составляющем основное достояние тектонически мыслящего художника, неизбежно присутствует память о непосредственных наблюдениях, положенных в основу таких знаний, то есть доля импрессионистического впечатления.

Вместе с тем можно утверждать, что в методе старых мастеров, какой бы степенью реализма они ни владели, всегда превалируют тектонические принципы. Даже в творчестве Тициана, при исключительной живописной свободе, при его исходных хаотически неопределенных подступах, само изображение создается на основе изученных светотеневых закономерностей.

Тектонический метод, конечно, не исключает непосредственной работы с натуры. Но при этом непосредственно наблюдаемое воспринимается как частный случай все тех же закономерностей, все той же системы и в этом смысле неизбежно корректируется. Именно этого корректива, и светотеневого, и цветового, стремится избежать импрессионист.

В этом отношении чрезвычайно интересно сопоставить точки зрения двух философов и теоретиков, анализирующих цвет в живописи: Дидро, провозвестника нового чувства живописности, и Гёте, его оппонента, стоявшего на страже старых принципов.

Дидро говорит: «Перенеситесь, друг мой, в мастерскую художника; посмотрите его за работой, и если он симметрично расположит свои краски и их оттенки на палитре, и если после четверти часа работы порядок этот не будет нарушен, можете смело сказать, что этот художник холоден и никогда не создаст ничего значительного.

...Глаза того, кто обладает живым чувством цвета, прикованы к полотну; рот его полуоткрыт, дыхание прерывисто; его палитра — сам хаос. И в

этот хаос он обмакивает свою кисть; он извлекает из хаоса свое творение: и птиц, и оттенки их перьев, и цветы, и их бархатистость, и деревья, и их многоцветную зелень, и небесную лазурь, и испарения вод, омрачающие ее, и животных, и длинную их шерсть, и разнообразные пятна на их шкуре, и огонь, мерцающий в их глазах. Он подымается, он отходит, бросает взгляд на свое произведение, садится вновь — и на ваших глазах под его кистью рождаются тела, сукно, бархат, дамаск, тафта, муслин, полотно, грубый холст, грубая ткань; вы увидите грушу, желтую и спелую, падающую с дерева, и зеленый виноград, свисающий с лозы»*. В этих словах Дидро мы еще не видим формулировки импрессионизма. Скорее, это апология свободной кинетики, широкого и смелого мазка. Но вместе с тем это и возражение против всех условностей при создании живописного образа, следовательно — против трехстадийного метода. Высказывания Дидро — это горячая защита живописи *alla prima*: «Итак,— продолжает он,— гармония композиции будет тем длительнее, чем яснее художник представляет себе, что выйдет из-под его кисти, чем уверенней и свободней он пишет, чем менее он перерабатывает, терзает свою краску, чем проще и свободнее он ею пользуется»**.

Однако проследим мысль Дидро дальше: «Представьте себе, что... вся глубина полотна разделена в любом направлении на бесконечное количество бесконечных малых планов. Трудность здесь — в правильном распределении света и теней и на каждом из этих планов, и на каждой, бесконечно малой доле предметов, их занимающих; это отголоски, взаимное отражение всех этих светов. Когда впечатление достигнуто (но где и когда бывало оно достигнуто?), взор прикован, он отдыхает. Удовлетворенный всем, он отдыхает на всем; он приближается, углубляется, вновь проделывает тот же путь. Все связано между собой, все находится в соответствии. Художник и искусство забыты. Перед нами уже не полотно, перед нами сама природа, кусок Вселенной»***.

Трудно представить себе лучшее определение принципа импрессионизма. И это определение как прогноз и указание пути тем ценнее, чем оно дальше от современного Дидро живописного метода. Это — предвидение, необычайно точно угаданное и прекрасно выраженное. Лишь через столет этот принцип был воплощен в полотнах Клода Моне и других импрессионистов.

А что же Гёте, симпатии которого были всецело на стороне метода старых мастеров? Несмотря на то что живописная практика еще не развернула перед ним галереи импрессионистических опытов, Гёте со свойственной ему чуткостью не оставляет без возражений именно те высказывания Дидро, где тот пропагандирует живопись *alla prima*. В примечаниях к переводу сочинения французского философа Гёте защищает условно-постепенный подход к изображению, иначе говоря, разделение на стадии: «Если художник, пишущий на эмали, вынужден наносить совсем не те цвета и только в своем воображении видит, какими они станут

* Дидро Д. Указ. соч. Т. 6. С. 218—219.

** Там же. С. 220.

*** Там же. С. 227—228.

после обжига, то живописец, пишущий маслом... должен знать, что ему нужно подготовить и как постепенно создавать свою картину»*.

В этом споре наши симпатии невольно склоняются в сторону Дидро. Может быть, оттого, что мы знаем о плодотворном влиянии Дидро на лучших художников того времени: Шардена, Грёза, Верне, Фальконе. Проповедь Дидро во многом обусловлена прекрасным знанием проблем большого искусства. Между тем Гёте находился в окружении второстепенных и даже дилетантствующих художников, добросовестным протоколизмом которых он увлекался. К этому времени уже были утеряны многие приемы старых мастеров, и в работах эпигонов трехстадийный метод в значительной степени утратил то творческое напряжение, которое приводило к живописной выразительности.

Гёте — и как художник, и как ученый — понимал, что прозрачная краска обладает большими изобразительными возможностями, вполне не раскрытыми в современной ему живописной технике. Вместе с тем он остался чужд новому веянию в живописи и отвернулся от тех прекрасных достижений, которые уже намечались в работах немногих провозвестников нового движения. Хотя Гёте еще был жив, когда Курбе и барбизонцы, Жерико и Делакруа показали первые высокие достижения нового принципа живописности, он вряд ли мог с ними познакомиться, а если бы и увидел эти опыты, то, вероятно, остался бы к ним равнодушен. Неоднократно указывалось, что среди художников, причисляемых к импрессионистам, в наиболее чистой и интенсивно выраженной форме новый принцип живописи выражен в творчестве Клода Моне. Это новое чувство живописности, которому как будто впервые было суждено раскрыть перед художником природу и мир вещей в свете мгновенного впечатления, привело к живописному методу, не только глубоко отличающемуся от техники старых мастеров, но прямо ему противоположному. Мы видели, что старый мастер строит картину по мере определенного чередования отдельных стадий живописи, на которых меняются не только прием, не только характер и консистенция краски, но и решаются различные творческие задачи. И только в результате строгого соблюдения всех стадий можно было получить полноценное живописное изображение.

Импрессионист создает картину в непрерывном, нерасчлененном процессе живописи. Один и тот же живописный элемент — мазок корпусной краски — проходит от начала до конца работы.

Окончание классической картины определяется завершающей лессировкой. Если основной слой проработан до нужной степени совершенства, лессировка, обогащая цвет, приводит картину к законченности.

В импрессионизме момент окончания картины условен. Художник всегда может продолжить живописный процесс, кладя новые мазки поверх других, схожих по характеру, мазков краски. Здесь художник, в сущности, находится во власти процесса, который может безгранично варьировать и совершенствовать изображение. Отныне художник не может ни дока-

Табл. XXI
4—6

* Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975. С. 195.

зять, что его картина закончена, ни возразить тому, кто попросит в данном положении остановить работу. Если это — передача впечатления, то мгновение в данном случае не имеет конца. Живопись можно прекратить, но нельзя закончить. Художник не знает, что он закончил работу. Он это решает. Причем, если у художника круга Эдуарда Мане сохраняется известная равномерность наслоений на всей площади картины, то в последующем развитии школы и эта закономерность начинает казаться излишней, и художник позволяет себе как угодно долго работать над тем или иным куском, оставляя на других местах более тонкий слой мазков. Это, однако, не было пренебрежением к структуре красочного слоя: художник был приведен к этому особенностями повышенного чувства живописности нового стиля, как это имело место, например, у Сезанна.

Импрессионист в своей работе не переходит постепенно от одной задачи к другой, не фиксирует своего внимания, как старый мастер, поочередно на проблемах рисунка и композиции, объема, фактуры и колорита. Теперь каждый мазок призван — как в начале работы, так и в конце — выявлять одновременно и рисунок, и объем, и цвет. Сезанн в своей известной формулировке говорил, что нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. Это — лишь запоздавшее подтверждение того, что установил Клод Моне.

Многослойность фактуры строилась старым мастером во имя общей глубины колорита. Эффект светорассеяния он старался отнести в светах к основному слою, а в тенях — к грунту. Там, в глубине, за рядом просвечивающих слоев, свет дробился скрытой шероховатостью грунта, чтобы, вернувшись к нам, рассказать о всех слоях красок, создающих изображение. В глубине старой картины как будто само время живет в видимой последовательности красочных слоев и в разнообразной жизненной кинетике.

В импрессионизме момент светорассеяния вынесен на поверхность. Здесь откровенно, на глазах у зрителя, свет разбрасывается неровной полуматовой фактурой. Тут многослойность не нужна, так как живопись должна передать не время, не процесс создания, а запечатлеть мгновенное впечатление.

В классической картине при переходе от далевого образа к рассмотрению фактуры перед нами раскрывается «жизнь краски» в ее сложной структуре и разнообразной кинетике. Фактура импрессионистической картины ближе к мозаике. То, что раскрывается при рассмотрении вблизи, может оттолкнуть непосвященного зрителя, так как с первого взгляда непонятно, как эта роспись пестрых мазков может слиться в реальный образ. Но именно момент такого слияния определяет жизненность далевого образа. Только таким приемом можно достигнуть того эффекта мерцающего света, того движения живого воздуха, вибрации листвы, который достигается импрессионистическим пленэром. Трехстадийный метод решал эту задачу в фактуре эмалевой, позже — в рельефной. Клод Моне решил ее так, как мечтал Дидро.

XXI
ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
ИМПРЕССИОНИЗМ

Старые мастера всех школ создавали произведения живописи «изнутри», начиная строить изображение с первых красочных слоев, наносимых на грунт. В противоположность им импрессионисты строили свои изображения на основе более или менее единого красочного слоя. Французские мастера этого направления искали выражения пространственной глубины в пастозной и полупастозной живописи, неровная фактура которой создавала игру света на многочисленных отражающих его плоскостях. Эта техника непрозрачного письма в сочетании с разделением мазков чистой краски и составляла сущность открытия импрессионистов.



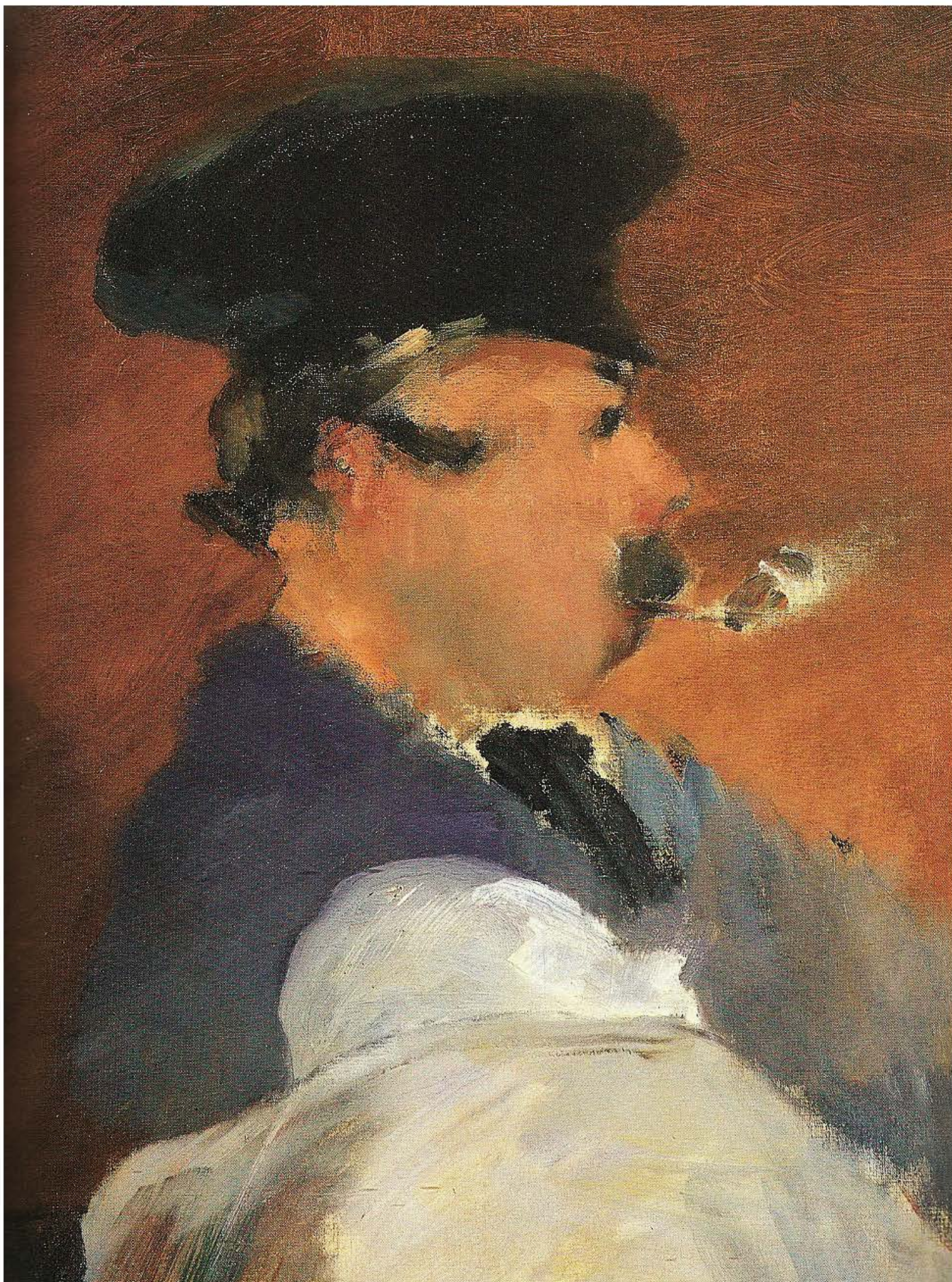
1. Мане. *Кабачок*. 1878—1879



2. Рентгенограмма фрагмента

Эдуард Мане (1832—1883), лишь формально примкнувший к импрессионизму, практически не разделял его технической доктрины. Отталкиваясь от приемов живописи академической школы, осваивая технику старых мастеров, он даже в наиболее импрессионистических своих работах сохранял изысканность цветовых сочетаний, широту письма, смелость и характерность мазка, несвойственных истинным импрессионистам. Изображая прозрачность воздуха, игру солнечных пятен или мерцание электрического света, его живопись никогда не лишает предметы их материальности, реально ощутимой весомости.

3. Фрагмент





4. Моне. Руанский собор вечером. 1894

Подлинный создатель техники импрессионизма — Клод Моне (1840—1926). Художник в известном смысле шел от техники замечательного французского реалиста Гюстава Курбе. Однако уже на раннем этапе своего творчества он обратился к совершенно новым живописным приемам. Раздробив локальный тон на отдельные мазки чистых красок, Моне затем пошел по пути наращивания толщины красочного слоя, что в конце концов привело к почти рельефной живописи «Руанских соборов». С точки зрения традиционной техники картины Моне представляют парадокс — непрозрачная живопись приобретает особую легкость, воздушность и светоносность.

6. Фрагмент



5. Рентгенограмма фрагмента





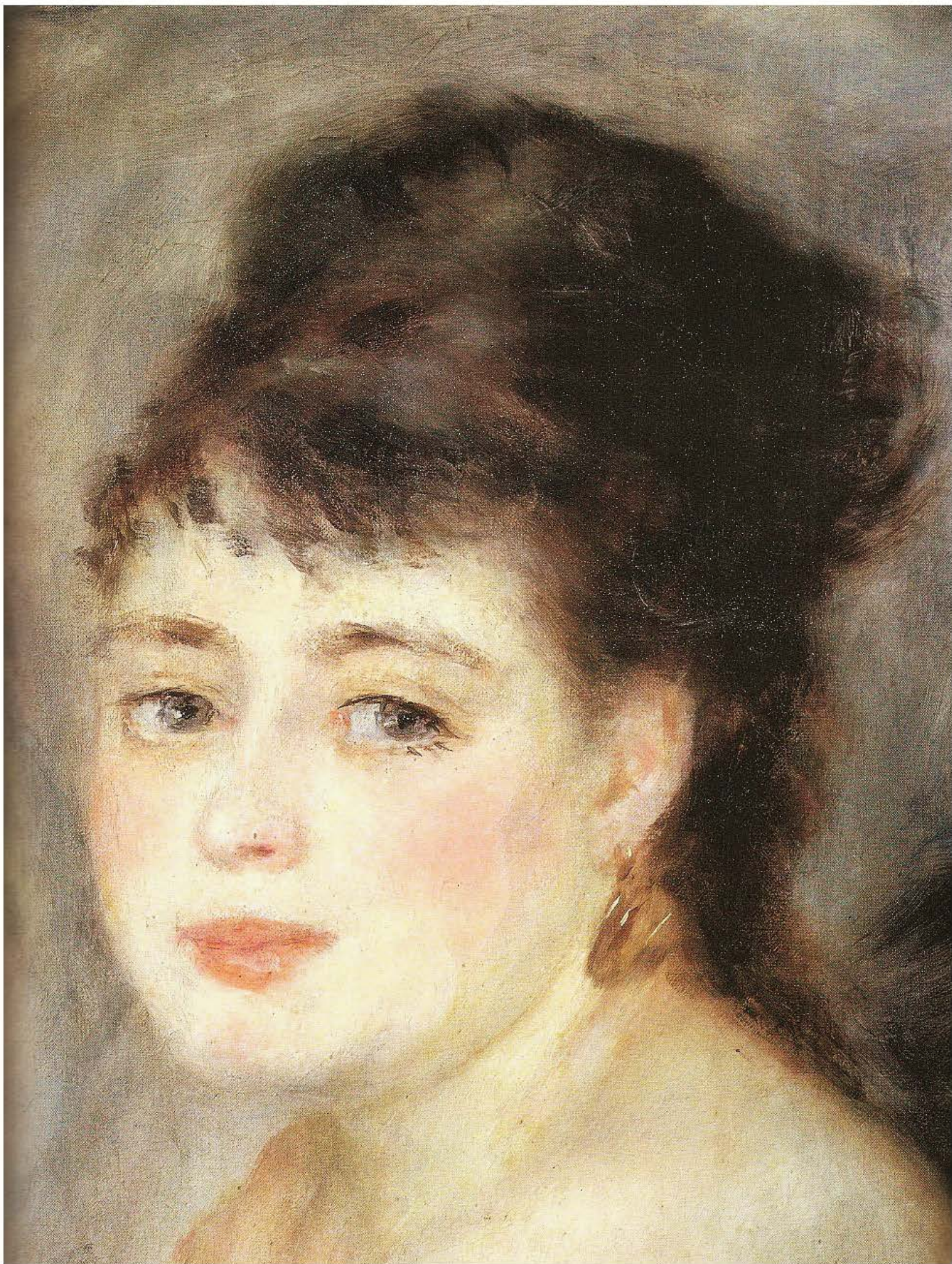
7. Ренуар. *Обнаженная*. 1876

В отличие от полотен «подлинных» импрессионистов живопись Огюста Ренуара (1841—1919) развивалась в прямо противоположном направлении. Его технологические устремления были сосредоточены, как и у Делакруа, на приемах прозрачного письма. Однако при обилии прозрачных, полупрозрачных и корпусно положенных красочных слоев, виртуозной, «мягкой» живописной кинетики, структура его картин имеет очень мало общего с системой живописи старых мастеров, что хорошо видно на рентгенограмме.

8. Рентгенограмма фрагмента



9. Фрагмент





10. Ренуар. *Купание на Сене*. Около 1869

Исключительно разнообразны мазки краски, положенные кистью Ренуара. Постоянное их сопоставление — то полупрозрачных, то корпусно положенных, обусловленное движением кисти, лепящей ту или иную форму, фактурным построением изображаемых предметов, колористическими или валёрными особенностями конкретного участка картины, — создает ту неповторимую живописность, которой проникнуты полотна мастера. Живопись Ренуара превосходна не только в светах, как, например, у Клода Моне. Ренуар стремится передать игру глубоких прозрачных тонов в тени. В результате своих поисков он создал не характерную для своего времени, но необычайно выразительную и красивую технику живописи, сочетающую фактурно положенный мазок и лессировку, что хорошо видно на рентгенограммах.



11. Ренуар. Девушки в черном. Начало 1880-х годов



12. Рентгенограмма фрагмента

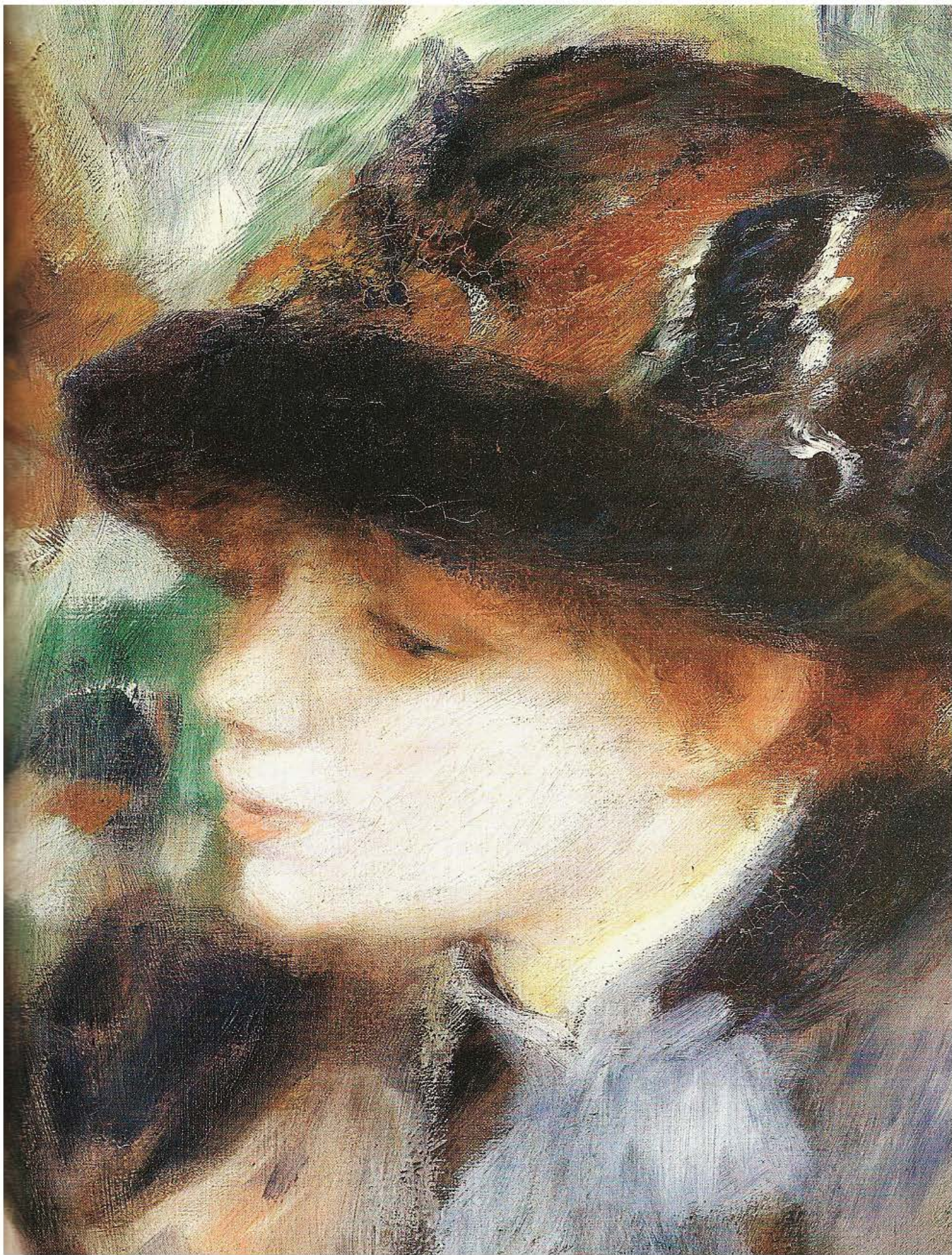
13. Фрагмент





14. Рентгенограмма фрагмента

15. Фрагмент



Мы бываем неправы, когда относим к импрессионизму тот разнообразный, крепкий и пастозный мазок, который характерен, например, для Цорна, а иногда и для Эдуарда Мане. Хотя развитие мазка такого характера должно быть отнесено к новому времени, традиции его коренятся в классической живописи. Несмотря на все то новое, что внес Мане в область живописности, в ранних его работах мы видим стремление вернуться к приемам письма наиболее «свободных» и «широких» классических мастеров: к лучшим из венецианцев, к Веласкесу, Хальсу и, наконец, к Гойе. Между ранними работами Мане и этими мастерами существует преемственность, та линия традиции, которая яснее всего намечает синтетическое решение.

Настоящее противопоставление живописной кинетике старых мастеров мы находим лишь в искусстве Клода Моне, который более, чем кто-либо другой, стоит вне традиций прошлого. Его воздействие на последующих художников огромно. Но установить истоки его собственного творчества нелегко. В конце концов влияние Тёрнера и Констебля не так значительно. Гораздо сильнее, по-видимому, было влияние работавшего во Франции замечательного голландского художника Иоганна-Бартольда Йонкинда, с которым Клод Моне был лично знаком и часто вместе работал. Именно у Йонкинда мы видим начало дивизионизма, того членения пятна на мелкие, различные по цвету мазки краски, которое блестяще развил Клод Моне.

Старый мастер работал кистями сравнительно небольшого размера, но применял их с исключительной свободой и разнообразием приемов. Это было связано, с одной стороны, с различной консистенцией краски от лессировочной до пастозной, а с другой — с разнообразным назначением мазка, передающего то форму, то цвет, то фактуру предмета и вместе с тем раскрывающего свою материальную специфику.

Художники круга Моне почти полностью отказываются от специфической выразительности мазка. Живописная кинетика импрессионизма — это пластически однообразное касание кисти, наносящей равновеликие мазки краски разнообразнейших оттенков, но равномерно корпусно. Мазок лишен живого движения, наглядной выразительности. Он не ложится по форме, поскольку вся жизнь, все чувство живописности здесь перенесены в область мерцающего, колеблющегося слияния разнообразнейших цветовых элементов в цельный далекой образ. Своего крайнего выражения этот прием находит в пуантилизме. «Форма мазка безразлична, — пишет Синьяк, — потому что он не имеет целью дать предметам иллюзию действительности, но должен верно передать различные элементы, окрашенные цветом; ясность мазка необходима, потому что она допускает верную дозу; отсутствие стушеванности необходимо, чтобы обеспечить чистоту; размер мазка, пропорциональный величине картины и однообразный на самой картине, нужен для того, чтобы на определенном расстоянии легко получалась оптическая смесь разобщенных красок и устанавливался колорит»*.

* Синьяк П. От Делакруа к импрессионизму. М., 1913. С. 110.

В живописной системе пуантилизма были еще отголоски органического живописного чувства. Это доказывает, между прочим, и то, что Синьяк всю жизнь был верен своему кредо, в то время как многим защитникам других направлений приходилось постоянно менять обветшалый стиль и заменять его новым.

Опорным тоном в классической живописи чаще всего был темный и теплый коричневый, из глубины которого как бы поднимаются формы, вылепленные сильным, четким, неподвижным лучом света. Причем этот свет слишком интенсивен для рассеянного дневного и недостаточно прямолинеен для прямого солнечного луча. Формы в картинах старых мастеров как бы выдвигаются из глубины картины навстречу зрителю. Ту роль, которую в классическом искусстве играет теплый коричневый цвет, у импрессионистов, естественно, выполняет холодный голубой — цвет неба, воздуха, простора и мягкого солнечного света, проходящего сквозь легкий туман. Если в колорите импрессионистической картины намечена доминанта, то это — один из оттенков голубого. Если такому художнику предложить сделать предварительный набросок, начать свою работу в одном тоне, чаще всего он прибегнет к голубому.

Старый мастер начинает работу с выявления формы, импрессионист — с ощущения световоздушного пространства. В картине импрессиониста формы как бы окутаны светом мягким и вибрирующим. Нас никогда не покидает ощущение реальности света и воздушной перспективы. Художник как будто стремится ввести формы в глубь картины, погрузить их в глубь световой среды.

Для старого мастера характерно стремление в течение почти всей работы над картиной ограничить свою палитру, временно отказавшись от употребления тех или иных красок, и только в завершающей стадии, в лессировке, употребить недостающие тона.

Художник-импрессионист с начала до конца работает возможно более широким набором красок.

В живописи старого мастера уже на стадии грунта видно стремление подготовить нужный тон и затем с возможной полнотой и разнообразием использовать его. Какие только колористические и смысловые оттенки не получает в основном слое караваджистов или даже Рембрандта всегда один и тот же кремовый, охристо-белильный тон! Разложенный по форме то плотным, то тонким или сквозным слоем, то заглаженный, то сохраняющий фактуру мазка, то светящийся в намеренно плотном блике, то лежащий в полутени едва заметной холодноватой пленкой поверх темно-коричневой прописи, он прекрасно передает форму тела, саму фактуру кожного покрова, создавая тончайшую градацию светотеневых переходов. Работая над прописью и основным слоем, старый мастер как бы выдвигает требование: все разнообразно, кроме цвета.

Импрессионист мог бы сказать обратное. Эпиграфом к импрессионистическому методу можно было бы поставить: все элементы живописи однообразны, кроме цвета.

Старый мастер работает локальными цветами и силуэтами. При этом он добивается специфической ценности каждого локального тона, взятого

XXII

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ

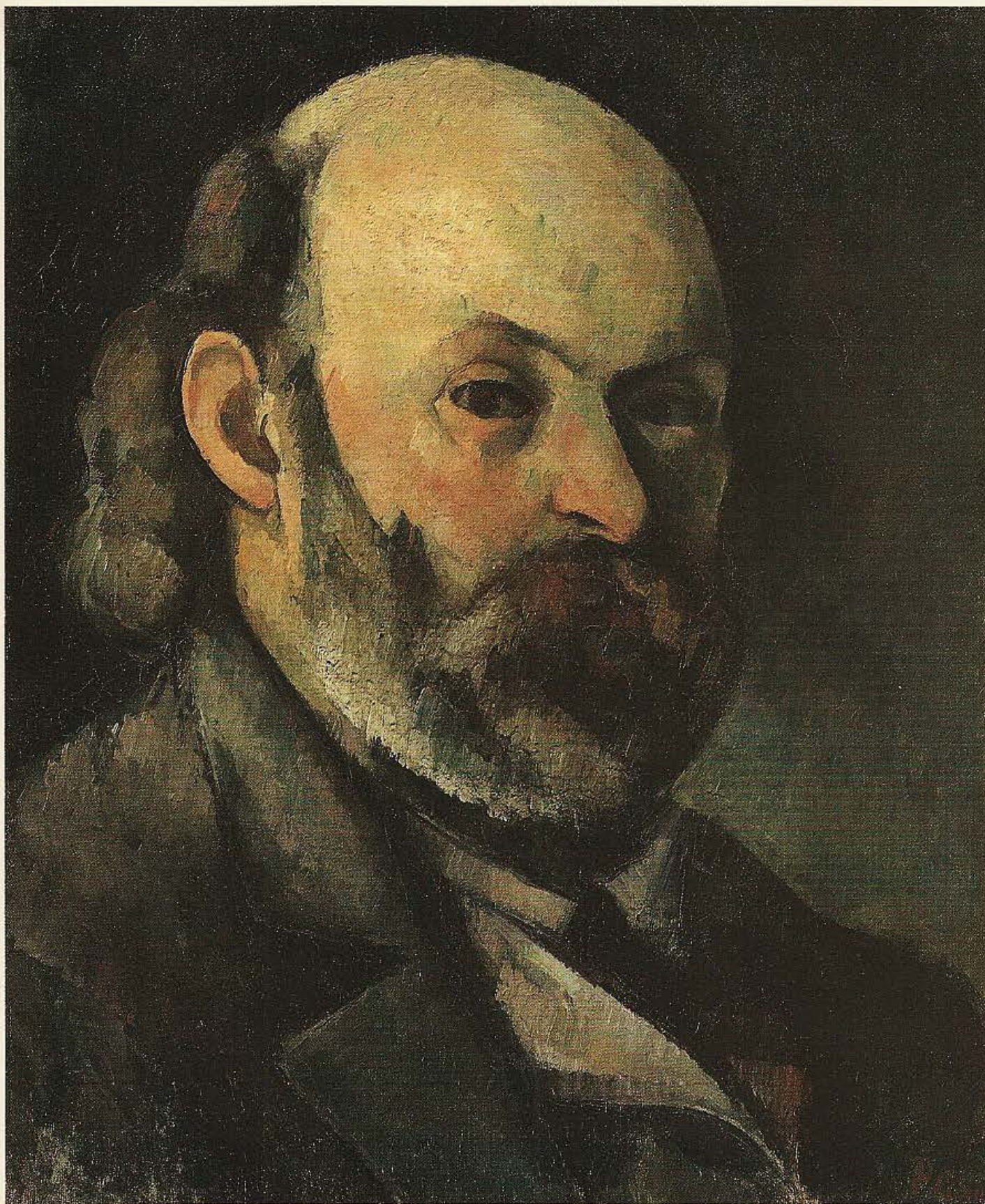
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

Клод Моне, более чем кто-либо другой из плеяды живописцев второй половины XIX века, стоял вне технической традиции живописи прошлого. Влияние его на последующее развитие живописи оказалось огромным. С феерической быстротой идет смена стилей, манер и технических приемов, окончательно порывающих с классическим наследием. Одни из них, как, например, пуантилизм Сёра, быстро изживали себя, другие, к которым можно отнести принципы Сезанна, сыграли в развитии искусства значительную роль.



1. Рентгенограмма фрагмента



2. Сезанн. Автопортрет. Начало 1880-х годов

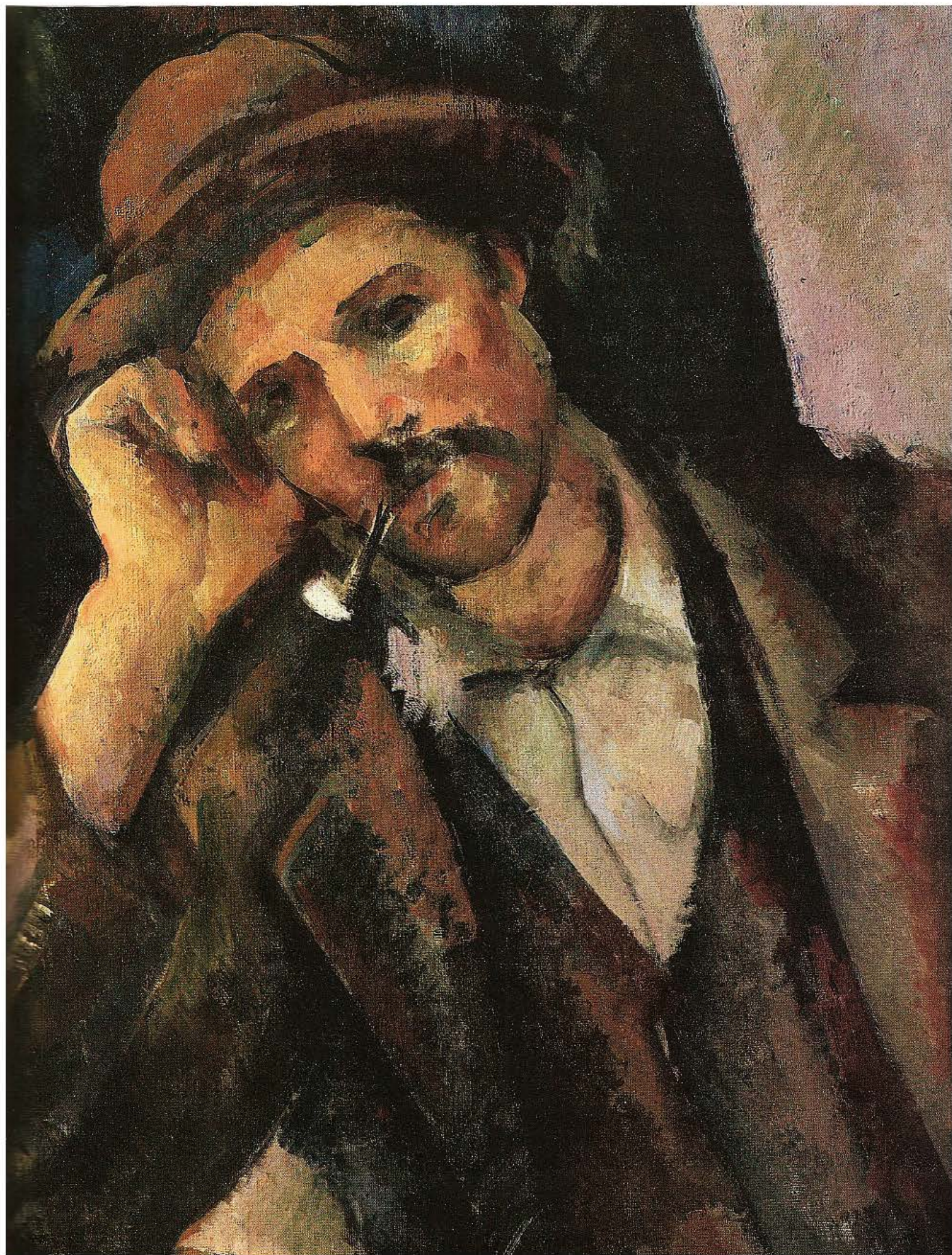


3. Сезанн. Мужчина с трубкой. 1890-е годы

5. Фрагмент



4. Рентгенограмма фрагмента



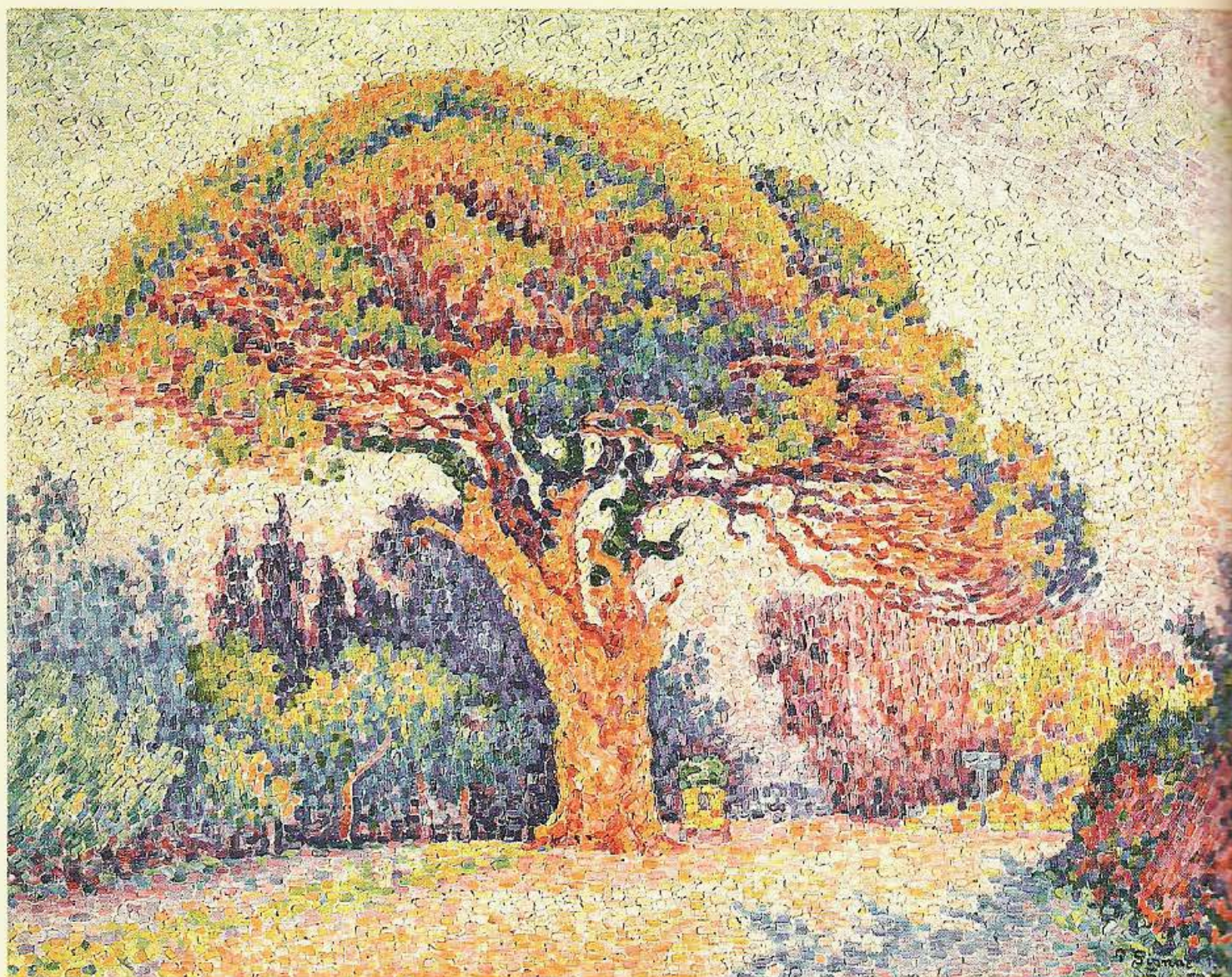


6. Рентгенограмма фрагмента

Творчество Поля Сезанна (1839—1906) было бы немыслимо без открытий Клода Моне. Не случайно его концепция, требующая в процессе живописи создавать одновременно рисунок, форму и колорит, была лишь формулировкой того, что эмпирически осуществлял Моне. Вместе с тем, в противоположность импрессионистам, Сезанн утверждал не изменчивость и непостоянство мира, а его незыблемость и материальность, независимо от того, писал ли он портрет, натюрморт или пейзаж. Его метод постижения действительности — «реализации натуры» — носил не рационалистический, а всецело живописный характер. Синтетическое начало мира, предметов, человека, природы выражалось через нерасчлененные форму и цвет. Богатство живописного видения Сезанна, гармония цветовых отношений в его полотнах, разнообразие и широта фактурных построений при высочайшем чувстве и мастерстве передачи пластичности формы неразрывно связаны с синтетическим методом построения красочного слоя. Эти особенности творческого метода мастера хорошо просматриваются и на рентгенограммах.

7. Сезанн.
Акведук.
1885—1887

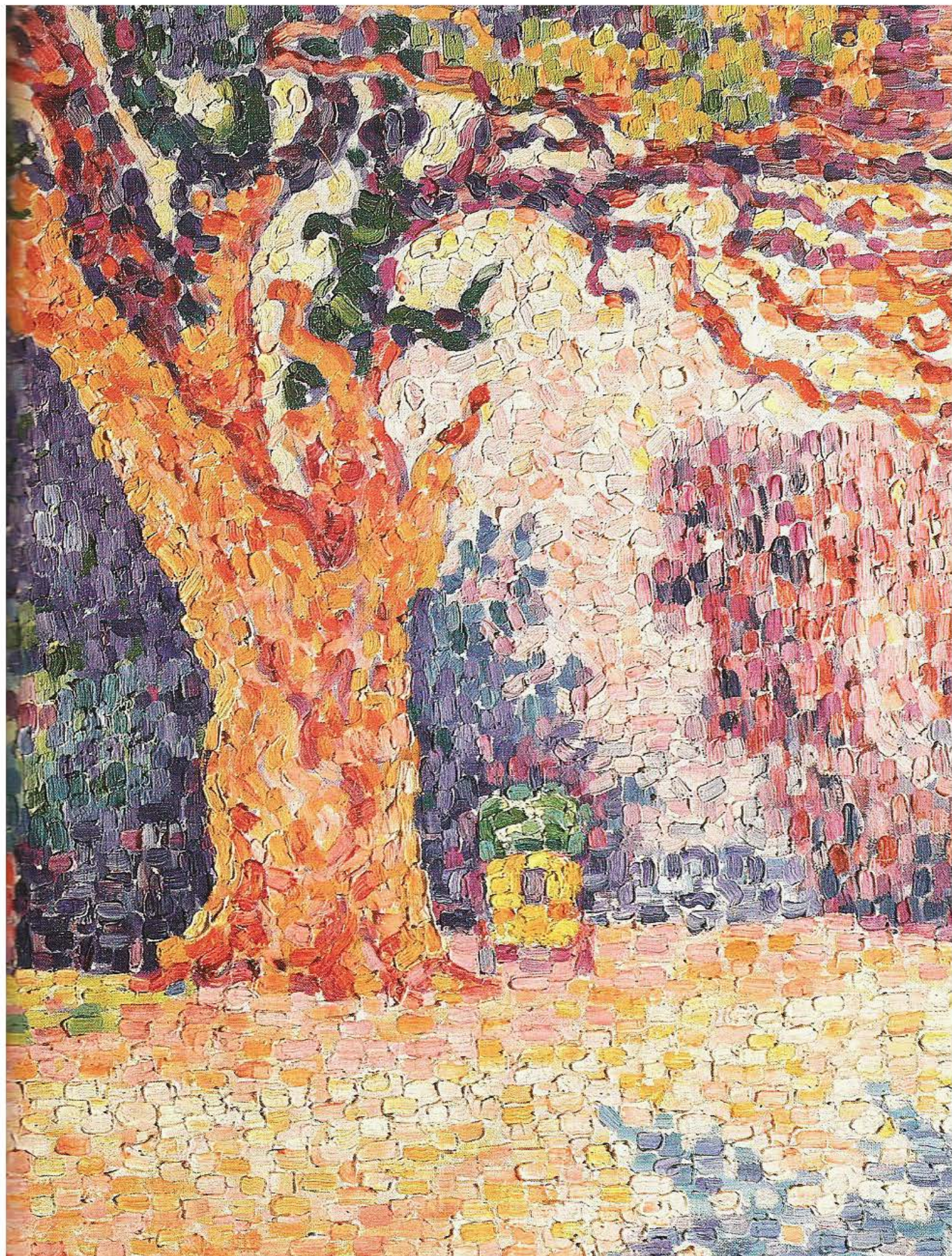




8. Синьяк. *Сосна. Сен-Тропез*. 1909

Пуантилисты, теоретиком и практиком которых был Поль Синьяк (1863—1935), сделали из оптической теории Клода Моне логический вывод, перейдя к живописи мазками красок чистых цветов спектра, положенных плоской кистью один на другой или в один слой рядом друг с другом. Тонкие цветовые контрасты и вибрация света не лишены в их картинах привлекательности, часто колористически изысканы и вальерны. И тем не менее условность и механистичность приема пуантилистов подводила их к границам реалистической живописи.

9. Фрагмент



отдельно и в сочетании больших цветовых пятен. Импрессионист не имеет ничего общего с локальным цветом, и вопрос самодовлеющей ценности данного цветового оттенка вообще не может быть поставлен, так как на каждом квадратном сантиметре холста совмещаются самые различные тона.

В основе классического изображения всегда лежит последовательно и закономерно построенная светотень. Импрессионист стремится по возможности растворить предмет в свете и воздушности, уничтожая контуры и границы, акцентируя рефлексy, перебивая форму световыми бликами и отражениями.

Классическая живопись стремится к «большой» форме. В пределах светового силуэта все детали в тончайших формообразующих переходах сближаются между собой, образуя общее световое пятно. На первый взгляд у этих деталей нет формы. Но всмотритесь, и вы откроете их в подчинении общей силе светового силуэта. То же явление отметите вы и в пределах силуэта тени. Вместе с этим старый мастер стремится к «длинной» линии. Контур может быть как угодно смягчен, но вместе с тем он идет ровно и плавно, избегая излишних изгибов, вернее, ослабляя их и подчиняя общему большому движению.

Импрессионизм выдвигает вместо проблемы формы проблему многоцветного пятна. Детали подчиняются не светотеневому, а пестроцветному силуэту. Они возникают перед внимательным взглядом не в светотеневых, а в цветовых градациях и колебаниях. Культ длинной линии исчезает. Вместо контура большой формы дается живописно раздробленный переход от одного цвета и оттенка к другому.

Таким образом, мы не можем найти в системе живописи старых мастеров ни одного технического приема, который не имел бы в импрессионизме своей противоположности. И если мы примем весь метод классического метода живописи за тезис, то в импрессионизме мы должны увидеть полную антитезу.

Все это особенно четко проявляется в творчестве Клода Моне и его последователей. Дальнейший шаг делают пуантилисты в лице Сёра и Синьяка. С поражающей быстротой проходит, начиная с Моне, тот процесс развития или, скорее, распада системы, который в течение нескольких десятилетий привел к крайним выводам кубизма, пуризма, супрематизма.

Мы видели, что старые мастера подвергают сознательному анализу даже непосредственно наблюдаемые формы. Импрессионизм именно здесь проявляет полную непредвзятость. Но зато в вопросах цветового решения уже Клод Моне пытается встать на точку зрения, которую если и нельзя назвать до конца научной, то, во всяком случае, развивающей интуитивные законы искусства. Принцип деления цвета научил художников всматриваться в каждый оттенок, в самые тонкие цветовые отношения рефлексов и, работая, резко их усиливать. (Старый мастер стремился сблизить цветовые градации.)

То, что для Леонардо было лишь теоретически обоснованным наблюдением, далеким от реальной живописной практики («Поверхность каждо-

го тела причастна цвету противостоящего ему предмета. Цвета освещенных предметов отпечатлеваются на поверхности друг у друга в стольких разных расположениях, сколько имеется различных положений этих предметов друг против друга»), теперь становится профессиональным навыком каждого живописца.

Вдумываясь в различия современной и классической техники живописи, можно было бы отметить следующие особенности. Классическая техника, точнее, элементарная, ремесленная часть этой техники, даже в руках несовершенного мастера, художника-ученика стройно и красиво организовывала красочный слой. Техника была сложна, но упорядочена, и старший мастер твердо знал те действия, которые необходимы, чтобы привести живописную работу к завершению.

Творческий процесс шел на основе строгой, выработанной и красивой техники, и эстетический результат усиливался впечатлением от прекрасной фактуры. Конечно, каждый крупный мастер вносил свои особенности в техническую схему. Но сама эта схема была мудро и четко сконструирована и гарантировала высокое техническое совершенство.

Индивидуальное начало — порывистость и свобода приема даже самых мятежных живописцев — не разрушало технических основ, но развивало их, не было направлено против трехстадийной последовательности, но свободно варьировало возможности каждой стадии. Приходится изумляться тому, как тверд был стержень традиции, пронизывающий четыре века классической масляной живописи.

Наиболее распространенный теперь живописный прием — корпусный мазок — приводит к живописному процессу, чуждому строгой расчлененности, и лишь с трудом организует фактуру картины.

Современный метод невольно требует от художника излишнего усложнения и самого мазка, и чувства формы, и восприятия цвета. Иначе «простая и привычная» фактура современной картины приносит некоторое разочарование и самому художнику и зрителю, тем более сильное, чем дольше работал автор над картиной. Этого чувства, вероятно, не знали старые мастера. Но с этим явлением часто сталкивается современный художник, когда после первых «свежих» слоев он быстро «замучивает» картину.

Живопись корпусным мазком всегда будет увлекать художника к гаммам — серебристым, зеленоватым, голубоватым, связанным с мягкими переходами, пленэром, оптическим смешением цветов и полуматовой поверхностью картины.

Эта область всегда останется ценной для художника, но параллельно должно возникнуть стремление к усиленным и углубленным цветовым сопоставлениям, к повышенно торжественным звучаниям цвета. И для их достижения овладение техникой классической картины будет правильным путем.

Интенсивность цвета, как и интенсивность валёров, расширяет круг реалистических возможностей живописи. Кроме того, лессировке свойственна своеобразная тонкость ретуши, глубина и постепенность светотени, достигаемые без особых усилий то утолщением, то ослаблением прозрачного слоя. Многие пространственные и структурные особенности предметов: их прозрачность, синева далей, блеск воды, отблеск тканей легко и глубоко реально выполняются лессировкой.

Ясно, что было бы ошибкой пройти мимо сокровищницы классических традиций. Но также ошибочен путь освоения их некритически, без учета современного миро- и цветоощущения, то есть путь прямого подражания старым мастерам.

Мы не считаем себя вправе утверждать, какие из рассмотренных нами методов живописи должны оказать положительное воздействие на ее дальнейшее развитие и в каком отношении. Кажется вероятным, однако, что новое может пойти по линии синтеза, который в той или иной форме приведет к освоению лучших традиций классической, в широком смысле этого понятия, живописи. Все ценное, весь огромный опыт, собранный старыми мастерами, может обрести вторую жизнь в искусстве соединившись с новым чувством живописности.

ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ТРЕХСТАДИЙНОГО МЕТОДА ЖИВОПИСИ

Рассмотренные в первой части книги технические возможности трехстадийного метода ведения живописи, давшего великолепные результаты его применения старыми мастерами и позволяющего сочетать строгую дисциплину живописного процесса с поистине безграничной свободой выражения, возможно, вызовут у некоторых живописцев желание попытаться воспроизвести этот метод на практике. Особенно это было бы полезно для тех, кто приступает к копированию старых мастеров. Ведь перед ним стоит задача не только приблизительного повтора изображения, но и по возможности более точного воссоздания всей структуры красочного слоя. Поэтому необходимо, чтобы живописные приемы старого мастера заранее стали чем-то хорошо знакомым, близким и привычным.

Каждый, кто найдет время, желание и силы осуществить предлагаемый опыт, кто сможет отнестись к нему с вниманием и творческим интересом, неизбежно почувствует, что «музейный» мир изобразительной классики ожил под его зорким взглядом, стал ближе, доступней.

Трудно предугадать, чем обернется для художника пристальное изучение метода работы старых мастеров. Он может и перешагнуть через границы узкотехнической задачи. Тогда он осознает, что круг его привычных приемов обогащен и расширен.

Что же для этого требуется? Конечно, особая любовь к фактуре старой картины, особое чувство. Необходим совсем новый подход к живописным материалам, решимость употребить их совсем иначе.

Начнем с приготовления грунта. Возьмите хороший столярный клей и залейте его холодной водой, в которой он не растворится, но сильно набухнет. Подержите клей в воде дня два-три, а то и дольше, а затем сварите в пропорции: большая целая плитка на литр воды. Следите, чтобы смоченные сваренным клеем пальцы достаточно клеились. Если сила адгезии слишком велика, и пальцы склеиваются так, что трудно их разлепить, необходимо в еще горячий клей добавить горячей воды. Обычно достаточно добавить две-три столовые ложки. Нужно помнить, что остывший клей, потерявший жидкую консистенцию, в холодном виде должен приобрести характер слабого студня. (Можно брать рыбий клей, осетровый или белужий, а также желатинный. В состав грунта желательно ввести очень небольшое количество пластификатора — меда или глицерина — для придания грунту эластичности.)

Тем временем нужно просеять сквозь сито мел и белила (лучше свинцовые), удалив из них любые грубые примеси и твердые комочки, которые не размокнут даже в горячем клее.

Перемешайте две части просеянного мела и одну часть белил и засыпьте полученную смесь, сильно размешивая, в горячий клей, пока не получите сметанообразную, не слишком густую, лучше — более жидкую массу. Если хотите получить кремовый грунт — вместо половины белил подмешайте такое же количество светлой охры.

К этому времени уже должен быть заготовлен подрамник размером 50×70 см с достаточно плотно натянутым на него холстом. Холст набивают на подрамник небольшими гвоздями.

Туго натянутый холст, предварительно проклеенный тем же клеем, на котором готовился грунт, следует покрыть грунтом два раза. Лучше всего это сделать широкой, сантиметров пяти, плоской щетинной малярной кистью. Первый слой грунта (достаточно жидкую массу) наносят диагонально, начав от правого верхнего угла. В еще горячий грунт следует прибавить немного воды, сделав его несколько более жидким, чтобы второй слой загладил следы грубой щетины, оставшейся от первого слоя.

Готовый, хорошо высохший грунт следует слегка протереть очень мелкой стеклянной шкуркой.

Теперь о кистях. Старые мастера работали только круглыми кистями. Но нам не следует отказываться от наших плоских кистей, весьма удобных в живописной работе. У нас — другая забота. В начале нашего века легко было приобрести так называемые «трафаретные» кисти: круглые щетинные ручки с плоско обрезанным волосом. Их употребляли для разного вида трафаретов. Нам они были бы очень полезны для совсем другой цели.

Так как таких кистей теперь нет в продаже, следует сделать их самим. Для этого нужно взять весьма толстые круглые щетинные кисти и острым лезвием бритвы плоско обрезать их на расстоянии семи миллиметров от края металлической капсулы, в которой закреплена щетина, ста-

раясь при этом получить ровную поверхность, перпендикулярную к направлению щетины. Если это не очень удастся, следует потереть кисть о стеклянную шкурку, чтобы выровнять обрезанную щетину.

Теперь испробуем готовую кисть: положим мазок сиены жженой с края холста, и, довольно сильно нажимая, разотрем край пятна «на нет». Кисть должна хорошо выполнять этот прием.

Какой сюжет мы выберем? Поставим натюрморт: несколько живых цветов в глиняном кувшине. Два-три разного цвета гладиолуса и, как контраст к ним, — два-три георгина, а может быть, один подсолнечник.

Поставим кувшин на большую книгу. Перед книгой положим один цветок, или ветку винограда, или несколько фруктов. Осветим всю постановку сильным, лучше искусственным светом, справа, сверху. Почему? В работе это станет понятно.

Позади можно поставить доску, чтобы тень от высоких цветов отчетливо падала на нее. Какой окраски доска? Любой, но не слишком темной. Тени на ней должны хорошо выделяться. На такой постановке легче будет рассказать о ряде предложений, проверенных практикой. Кроме того, нужно внимательно рассмотреть (можно по хорошим репродукциям), как пишет фрукты Караваджо, а цветы — небольшие букетики в женских портретах — Веласкес.

Сделаем на тонкой бумаге в размер нашей картины подготовительный рисунок. Рисунок должен быть схематически-тщательным. Особенно следует обратить внимание на точность контуров и границы теней. Не художественность рисунка имеет значение, а точность светотеневой схемы. Завершив рисунок, замажем оборот бумаги мелком цвета сепии или сангины, можно — широким черным грифелем, и, наложив плотно бумагу на грунт, прорисуем все контуры твердым карандашом. Отогнув уголок рисунка, убедимся, что контуры переводятся достаточно отчетливо.

Когда весь рисунок будет благополучно переведен, выберем какую-либо коричневую водяную, вроде сепии, акварели или гуаши краску, которая хорошо оттушевывается и растирается на нашем грунте. Такая краска не должна отмеливать грунт, смешиваться с ним. В противном случае грунт придется раз или два покрыть клеем. Обведем этой краской все контуры нашего рисунка, а затем займемся его светотеневой проработкой.

Возьмем коричневую краску и приготовим для нее растворитель: мастичный лак, приблизительно вдвое разведенный пиненом, растворителем № 1 или хорошим скипидаром. Писать будем так: при помощи небольшой (№ 5) плоской колонковой кисти довольно плотным и все же полупрозрачным жидким коричневым тоном прокроем полностью тени таким образом, чтобы не оставалось белых промежутков и не было обычных плотных мазков.

После этого приготовленной нами небольшой трафаретной кистью (можно заранее ее чуть-чуть пропитать тем же коричневым цветом) оттушуем правую часть тени каждого предмета на белый грунт, чтобы получился объем, то есть, чтобы коричневая пропись сходилась постепенно «на нет».

Если при оттушевке мы кое-где ослабим основную тень, иначе говоря, снимем с тени слишком много коричневой краски, нужно опять усилить темную плоскость тем же тоном. Причем мы вправе доработать теневое пятно, начиная от левой его границы, то есть от контура формы, или же мягко усилить тень на ее правой границе, по соседству с оттушевкой, следя за тем, чтобы не было плотных мазков темной краской.

Проделав все это, мы получим начальную монохромную, не сплошную пропись — мягкий коричневый рисунок кистью, без штрихов, без мазков, только с нанесением теней и их мягкой оттушевкой. При этом света остаются белыми, а легкая протирка определяет только полутона.

Затем поверх оттушеванного рисунка нужно нанести слой имприматуры. Имприматуру, довольно жидкую и прозрачную, готовят из охры светлой и белил на основе охры жженой, то есть венецианской или английской красной с небольшим добавлением черной. Общий тон имприматуры должен быть достаточно светлым, близким к цвету хорошо загорелой мужской руки, чтобы темно-коричневый рисунок отчетливо просвечивал сквозь нее. Наносить имприматуру надо широкой, сантиметра три шириной, но не щетинной, а мягкой — колонковой или барсучьей — кистью. Теперь можно просвечивающий сквозь имприматуру рисунок усилить достаточно интенсивным темно-коричневым.

Дадим красочному слою хорошенько просохнуть. Если выдастся хороший день, выставим холст на солнце — живопись скорее затвердеет. Когда коричневый тон загрубеет на всей плоскости холста, можно будет обратиться к следующей стадии.

Поверх хорошо высохшей монохромной темно-коричневой уже сплошной прописи едва-едва пройдем темными красками, разведенными на скипидаре или пинене, всю площадь натюрморта. Это будет прием, который мы определили как слабая тонирующая лессировка. Если кое-где лессировки будут слишком сильны, снимем осторожно большим пальцем излишек лессирующей краски со светов и получим эффект втертой лессировки.

В результате должно создаться впечатление, что натюрморт был размещен в полутемной комнате, где солнечный свет закрывали достаточно плотные занавеси. Такая полихромная, протемненная пропись сама по себе может быть очень красива.

Представим, что занавес слегка раздвинули и на цветы, на фрукты, на доску фона падает узкий, вертикальный, прямой луч солнца. Этот луч достаточно ярко высветляет тот или иной цветок, яблоко и отвесной, менее яркой полоской падает на фон.

Заготовив несколько нужных нам совсем светлых тонов, высветлим на протемненной, едва подцвеченной прописи на достаточно густом связующем, например на чистом мастичном лаке, несколько самых светлых пятен на пути воображаемого яркого луча, следя за тем, чтобы эти пятна были достаточно убедительны по цвету и тону. Пусть зрителю почудится, что и впрямь на нашу работу откуда-то упал узкий солнечный луч. Теперь нам предстоит работа над основным полихромным слоем — подмалевком.

Заранее подготовим все «мертвые краски», которые нам понадобятся. Правило такое: под лессировку необходимо прописать подмалевок пробеленным осветленным слоем. Под синюю лессировку — холодным светло-серым, чуть голубоватым цветом; под красную — светло-кирпично-розовым; под коричневый, в зависимости от темноты окончательного цвета, — все градации от любого кадмия и светлой охры желтой до сепии; под зеленый — жемчужным, с лимонным или светло-зеленоватым оттенком.

На освещенные стороны всех предметов — фруктов, листьев, цветов — наложим тонкий слой заготовленных «мертвых красок», а на середину светлого пятна — достаточно плотный слой, переходящий в тень сквозным мазком. При этом надо следить за тем, чтобы каждая форма рождалась вполне выпуклой, даже чрезмерно объемной, причем одни формы возникали бы особенно рельефными, а другие, уходящие в тень и сливающиеся между собой или с фоном, только чуть-чуть были бы тронуты сквозным мазком, скорее на рефлексах, чем по тусклым светам. Вообще говоря, все рефлексy лучше тронуть скользящим прикосновением кисти, причем, если это соответствует натуре, можно в основной светлый тон подмешать чуть-чуть ультрамарина, черной или темно-зеленой краски. Если такой просветленный подмалевок нам удался и живопись хорошо просохла, можно перейти к завершающему слою — к лессировке.

Для лессировки пригодны все темные тона на палитре. Однако с их лессировочными свойствами следует заранее ознакомиться. Положим рядом по две капли каждого темного и полутемного цвета с нашей палитры на обрезок покупного, хорошо прогрунтованного холста. Одну из двух капель увлажним каплей лака с чистой кисти, и размажем, сведем «на нет» темный тон. Другую каплю разотрем «на нет» чистой трафаретной кистью. Оба эти эксперимента выявят — каждый на свой лад — лессирующие способности данной краски. Поступим так со всеми темными и полутемными «цветовыми частями». Мы говорим «темные и полутемные»: рядом с двумя каплями ультрамарина положим две капли кобальта светлого и увидим, что в лессировке они сильнее различаются, чем в первоначальном корпусном виде.

Составим полную палитру лессирующих красок и присоединим к ней палитру основных смесей, например: любой темно-коричневый в смеси с кадмием оранжевым (в корпусном виде — это химически не очень прочная смесь, но в лессировке — более устойчивая ко всем воздействиям воды, воздуха, света). Затем попытаемся установить, насколько будут различаться в корпусном слое и при лессировке такие краски, как крапак фиолетовый и кобальт фиолетовый, даже просто-напросто смесь ультрамарина с любым крапакom. Вообще посмотрим, как работают в лессировке все крапаки: от розового до темного, фиолетового и даже коричневого. Изучим их смеси с кадмиями, с сиенами (натуральной и жженой). Марс желтый, светлый и темный тоже очень многообещающая краска! Сиена жженная в корпусном слое — мало интересная краска, но в смеси с кадмием светлым, оранжевым и красным дает прекрасный лессирующий результат. Обратите внимание на смесь сиены жженной с ин-

дийской желтой (в лессировке — достаточно прочная). Удивительные оттенки в лессировке может дать берлинская лазурь, особенно в смеси с кадмиями, даже с киноварью, с кобальтом зеленым светлым.

Перечень возможных вариантов может быть бесконечен. Если у вас хватило упорства довести живопись до этой стадии, у вас останется энергии, чтобы пробудить в себе инициативу и самому предложить возможные варианты различных смесей, выяснив их возможности в плане лессировки.

Как же дальше вести работу? Нам придется последовательно, шаг за шагом продвигаться к завершению живописного процесса. Но работа может быть продвинута вперед только после того, как мы убедимся, что основной слой затвердел полностью и что он не размывается пиненом или растворителем № 1. По-видимому, для такого отверждения потребуется не меньше двух недель знойным летом, а зимой, вероятно, месяц. Хорошо, если вам удалось достать свинцовые белила: смешанные с ними краски сохнут вдвое быстрее, чем с цинковыми.

Мы должны проработать лессировкой все изображение: предмет за предметом, цветок за цветком. Такой ступенчатый процесс был свойствен старым мастерам, и мы ему последуем.

Допустим, что в нашей постановке имеется ветка темно-красного гладиолуса. Цветы на этой ветке подмалеваны нами несколько ослабленной киноварью, форма вылеплена тщательно, и темная красно-кирпичная тень, контрастируя со светлыми местами, создает чувство мощной лепки. Пролессируем весь цветок смесью краплака темного или фиолетового с небольшим количеством кадмия красного. Пусть форма цветка, несколько смягченная тонирующей лессировкой, продолжает сквозь нее просвечивать. Потом большим пальцем правой руки снимем со светлых мест часть краски. Лессировка сейчас же приобретает характер втертой, и света немного просветлеют. Процесс снятия излишней лессировки необходимо чувствовать как процесс творческий, чеканящий форму. Движение руки — по результату — должно напоминать нанесение сквозным мазком более светлой краски. Следите, чтобы форма оказалась хотя и темной, но не менее детально выпуклой, чем прежде. С площади теней, и раньше достаточно темной, лессировку можно почти удалить. Пусть тени останутся темными прозрачно-коричневыми. А вот рефлексы хорошо бы прокрыть едва заметным холодноватым тоном в зависимости от того, какой предмет отбрасывает этот рефлекс.

Имейте в виду, что при всех стадиях нам грозит пестрота. Но как раз при лессировке легче всего с ней бороться. Ведь любой предмет, любую группу предметов можно пролессировать любой темной лессировкой, сразу сведя в полутень своевольно выбежавшие на первый план, пестрящие фрагменты изображения. Кроме того, мы всегда вправе снять часть лессирующей краски, придав ей характер втертости не только на светах, но и в рефлексах.

Достигнутый таким приемом характер фактуры приближает нашу живопись к технике старых мастеров, что важно, так как сами поставленные предметы не вполне имитируют старые натюрморты.

Теперь поверх сквозного перехода к тени мы вправе нанести косую штриховку тем же просветленным тоном, хотя можно слегка протемнить или охладить его.

Прибегая к этому методу, мы невольно внесем элементы рисунка в нашу работу. Тот же прием можно применить и к самым светлым местам. Однако здесь мы будем вынуждены, наоборот, высветлить пастозный слой, добавив к нему неаполитанской желтой или немного белил. Подготовя такой совсем уже светлый тон, мы вправе им прокрыть самые светлые места на световых пятнах. Причем направление штрихов может совпадать с общим направлением мазков при переходе от света к тени, может не совпадать или быть перпендикулярным ему. Это просветление может быть вполне хаотичным — и не подчеркивать «стиль рисунка». Помните, что после завершающей лессировки эти светлые на светлом мазки выделяются с особой силой.

Не следует проводить такой прием на всех светлых пятнах, даже если вам покажется это уместным в вашей борьбе с их назойливостью. Этот прием допустим только кое-где, на особенно светлых местах.

Если через несколько дней вам покажется, что отмеченные достаточно светлой косой штриховкой места слишком светлы, вы вправе, чтобы избежать пестроты, слегка их залессировать тем же разбавленным темным тоном.

И все же, когда через неделю мы будем рассматривать конечный результат, законченный натюрморт может не удовлетворить нас. Неудача может зависеть от двух причин.

Прежде всего может показаться, что в итоге честного выполнения всех предписанных стадий ваше небольшое полотно приобрело пестроватоневыразительный характер и в силу этого не решает всех поставленных задач. В этом случае можно попытаться оживить работу. Выбрав несколько самых светлых пятен, проработаем их почти белильным слоем и потом очень слабо пролессируем. Тогда эти пятна выделятся и будут «держаться» живопись. Так самой натурой вы будете подведены к живописно-ступенчатому решению. Этим вы сможете обогатить вашу живопись, создав эффект падающего узкого луча солнечного света, и тем самым сможете избежать назойливой пестроты и невыразительности.

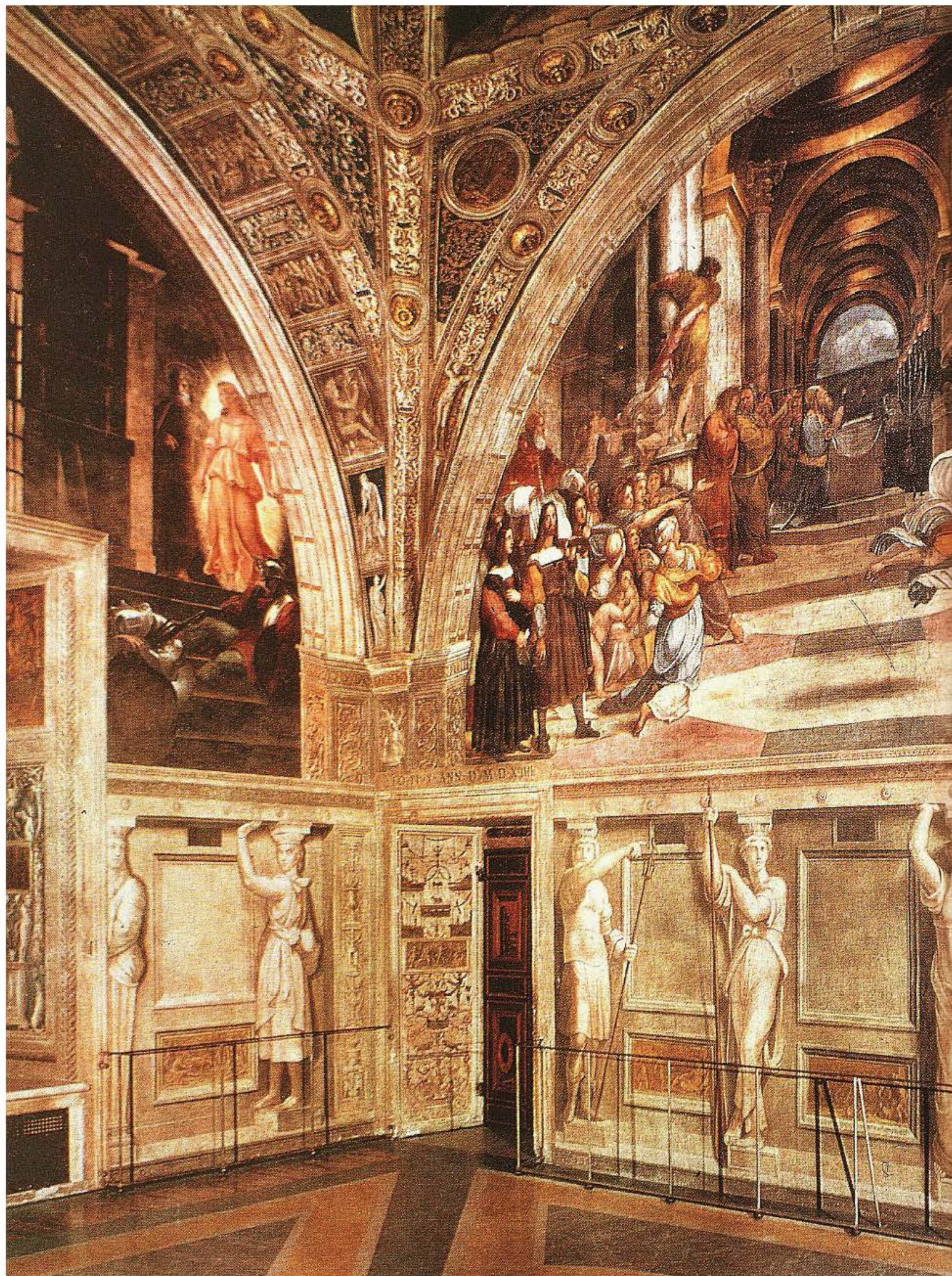
С другой стороны, может показаться, что сама постановка натюрморта — неудачна, что она слишком современна и далека от постановок старых мастеров и что это мешает достичь глубокого изучения старинных методов и образности.

Конечно, вы правы. Тогда постарайтесь составить натюрморт из таких предметов, которые в своей форме и фактуре несут следы времени и смогут вас приблизить к старым мастерам.

Поставив натюрморт из старинных вещей, вы можете на основе уже приобретенного опыта смело пуститься в творческое плавание, совершенствуя свои навыки в освоении трехстадийного метода.

Не бойтесь, что, следуя по пути того или иного старого мастера, вы рискуете потерять свое творческое лицо. Вы напрасно думаете, что когда пишете натюрморт в школе или институте, то никому не подражаете: на

вас все равно воздействуют полученные ранее художественные впечатления, только вы не отдаете себе в этом отчет. Такие влияния, как правило, вредны, особенно тогда, когда они проявляются подсознательно и в них не различимы воздействия отдельного мастера. Если же копирование работ выдающегося художника производится осознанно, сопровождаясь анализом его технических приемов и изобразительных решений, то результаты могут быть весьма благотворны. Вспомните, что в начале творчества наиболее гениальных, с ярким индивидуальным почерком живописцев всегда можно различить влияние того или иного старшего мастера. Достаточно вспомнить имена Тициана, Рафаэля, Веласкеса, Гойи, Рембрандта, Ван Дейка — их ранние работы всегда можно спутать с вещами их предшественников и учителей.



2

ПУТИ РАЗВИТИЯ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

ЭНКАУСТИКА
СМОЛА И МАСЛО
В АНТИЧНОЙ ЖИВОПИСИ

МАСЛЯНАЯ НАСТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ
СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

ТЕХНИКА ФРЕСКИ И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

МОЗАИКА И ФРЕСКА В ИНТЕРЬЕРЕ

БЛИЗОСТЬ СТАНКОВИЗМА
И МОНУМЕНТАЛИЗМА В ЖИВОПИСИ
СТАРЫХ МАСТЕРОВ

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ И ПЛОСКОСТНОСТЬ
В НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ И ПЛАФОНАХ

МЕТОДЫ И ТЕХНИКА РАБОТЫ ВОСКОВЫМИ,
СМОЛИСТО-МАСЛЯНЫМИ
И СИЛИКАТНЫМИ КРАСКАМИ

ЭНКАУСТИКА

СМОЛА И МАСЛО

В АНТИЧНОЙ ЖИВОПИСИ

Круг вопросов, связанных с настенной монументальной живописью, исключительно обширен хотя бы потому, что она развивалась в течение нескольких тысячелетий в разных, далеко отстоящих друг от друга странах. И мы не ставим перед собой задачи осветить все методы этого вида живописи, возникавшие и развивавшиеся в древнейшие времена, в средние века и в эпоху Возрождения. Однако важно проследить в самых общих чертах некоторые ступени ее развития.

Хотя основные методы настенной и станковой живописи весьма различны, а во многом и противоположны, между этими двумя главными видами живописного искусства всегда была тесная связь, взаимодействие, взаимовлияние. И чтобы понять, например, стремительное развитие живописности венецианцев XV века, необходимо учесть влияние — прямое и косвенное — античного монументализма. Поэтому мы и сочли необходимым начать эту часть книги с рассмотрения основ античных техник настенной живописи.

Табл. I
1—4

Энкаустическая живопись культивировалась в античном мире в связи с теми задачами реалистического изображения, которые ставил перед собой древний мастер. Отголоски высокого уровня этого реализма можно видеть в лучших фаюмских портретах.

Художник, не испытывавший на практике работы восковой краской, не может отдать себе вполне ясного отчета, какая степень реалистической выразительности свойственна энкаустике. Эта особая выразительность базируется на характерной для воска полупрозрачной структуре, благодаря чему восковые краски с исключительным совершенством могут передавать поверхность тела, плодов, листвы, вообще всего органического. У Сенеки — римского философа I века — есть такое описание работы художника: «Чтобы верно передать явление природы, художник расположил перед собою в разнообразнейших оттенках свои краски. Быстрейшим образом делает он между ними выбор и проворно спешит рукой и глазом от воска к своему произведению и обратно»*.

Как ни поверхностно это описание, оно оставлено нам свидетелем, неоднократно наблюдавшим процесс работы античного живописца. Настоящее время, употребленное в сказуемых второй фразы, дает основание предполагать типичность описываемого приема. Сенека словно хочет сказать: так всегда поступает художник, когда вы видите его за работой.

Мы имеем здесь дело с восковой краской, иначе говоря, с техникой энкаустики. Автор фиксирует наше внимание на быстроте и свободе живо-

* Цит. по: Шмид Ганс: Техника античной фрески и энкаустики. М., 1934, С. 419.

писного процесса. Но мы знаем, что для этого необходимы два условия: употребление кисти и краска в жидком состоянии.

О роли кисти в энкаустике существует достаточно убедительное мнение. В оценке этого важного момента сходятся многие исследователи. Аналогичны их взгляды на роль металлического *каутерия* — инструмента, который, будучи разогрет, обрабатывает нанесенную восковую краску. Установлено, что кистью удобно пользоваться при наложении как растворенной холодной восковой краски, так и растопленной горячей цветной массы.

В жидкой консистенции восковая краска может поддерживаться двумя способами: растворением или нагреванием; может быть применен и объединенный метод.

К сожалению, приведенное описание Сенеки не дает указаний на то, какой из способов имеет здесь место. В самом деле, быстрота движения руки может быть вызвана совершенством техники художника, на что как будто и хочет указать автор, но также может зависеть и от быстрого затвердения на кисти растопленной восковой краски. Например, краска, помещенная на палитру с электрическим терморегулятором, при $+100^{\circ}\text{C}$ в зависимости от ее количества, взятого на кисть, сохраняет достаточную текучесть, от трех до пяти секунд. Этого времени достаточно, чтобы сделать несколько мазков.

В результате работы кистью горячей энкаустикой создавалось изображение более или менее законченное, в зависимости от опытности и мастерства художника. Трудность работы зависела не только от вынужденной быстроты движения кисти, но и от мгновенного застывания воска, положенного на картину не только с мраморным, но и с деревянным основанием. Конечно, не исключена возможность подогрева самой доски: но при этом картина должна лежать горизонтально *, иначе растопленная краска неизбежно потечет. Однако поддержание ровной температуры, горизонтальное положение основы и другие технические трудности при этом настолько усложнили бы живописный процесс, что вряд ли можно было бы говорить о «быстрейших движениях руки». Поэтому из этих положений еще раз с ясностью вытекает проверенная на практике роль разогретого каутерия как инструмента, обрабатывающего («вжигающего», или вплавляющего) уже нанесенную краску.

При такой обработке каутерий и оставляет те столь характерные для энкаустики углубленные мазки и полосы, которые можно видеть на фаумских портретах. Нанесенные сплошь, они перекрывают следы, оставленные кистью, создавая новые фактурные построения. Таким образом, мы имеем здесь случай, при котором акт, создающий своего рода фактурную выразительность, отделен от работы кистью и является последующим.

В описании Сенеки нет никакого намека на присутствие жаровни с горящими углями. Может быть, автор не упоминает о ней как об атрибуте, само собой разумеющемся в обиходе энкауста? И все же, вчитываясь в

* Что, кстати говоря, не подтверждается изображением на керченском саркофаге, открытом в 1900 году, где энкаустическая картина изображена стоящей на мольберте (см.: Стрелков А. Фаумский портрет. М.: Л., 1936. С. 79).

эти строки, мы приходим к заключению, что, вероятно, мы имеем дело с живописью холодной растворенной краской: смысл всего описания приводит нас к представлению о законченном, а не предварительном живописном процессе, что скорее осуществимо при холодной энкаустике. А если это так, мы вправе поставить вопрос о растворителе.

Для чистой восковой краски растворителями могли служить различные летучие масла и терпентины. При обследовании погребения художника (или художницы) позднеримского времени, раскрытого в 1847 году в Сен-Медар-де-Пре (Франция) и относящегося к III веку, было найдено много красок, отдельных инструментов и сосудов, в одном из которых был обнаружен чистый пчелиный воск, а в другом смесь воска со смолой; были найдены также куски смолы пинии. Химический анализ установил в красках кроме воска и смолы присутствие масла. Сопоставим эту находку с указанием Аэтиуса — греческого врача V—VI веков, который говорит об ореховом масле: «Оно служит еще позолотчикам и энкаустам, так как сохнет, делая позолоту и энкаустическую живопись на долгое время крепкой и сохраняет ее»*. О том, что смола растворима в масле, говорит и Плиний Старший в своей «Естественной истории».

Сопоставляя все эти сведения, можно прийти к выводу, что художникам первых веков нашей эры были известны свойства смол и «высыхающих», то есть отвердевающих, растительных масел, а добавление масла и смолы в восковую краску было в ту эпоху обычным явлением.

Какие свойства эта примесь придавала краске? Мы знаем, что масло как связующее в отношении химической прочности не выдерживает сравнения с воском. Краска, стертая на чистом масле, даже тщательно обработанном, не могла бы выдержать и столетия в тех условиях, в которых находились, например, фаумские портреты. Правда, естественно, что прибавление к маслу смолы во много раз повышает прочность краски. Но все же и смолисто-масляные краски химически менее стойки, чем восковые.

Зато в механическом отношении чистая энкаустика уступает масляной краске. Таким образом, правильное решение — это смесь обоих связующих, при которой некоторая уступка в химической стойкости компенсируется повышением механической прочности. Сравнительно небольшое прибавление смолистого масла после отвердевания должно дать значительное укрепление красочного слоя энкаустики.

Вероятно, прибавление смолы и масла не могло превышать одной трети количества воска. В противном случае при нагревании жаровней или обработке разогретым каутерием результат мог оказаться нежелательным. Но такого прибавления масла недостаточно, чтобы растворить восковую краску до состояния размягченной пасты, удобной для живописи в холодном состоянии.

Таким образом, естественно возникает вопрос об употреблении античным энкаустом разбавляющих веществ в виде летучих растворителей (эфирные масла, скипидары) или растворителей, включающих смолы

* Цит. по: Бергер Э. История развития техники масляной живописи. С. 19.

(терпентины, бальзамы). Если бы удалось установить употребление в античной живописи таких веществ, наше представление о ходе энкаустической живописи приобрело бы гораздо большую определенность. В самом деле, мы тогда могли бы приписывать древнему энкаусту все виды работы кистью от живописи горячей восковой краской до работы холодной растворенной краской в свободно-живописном процессе с последующим вжиганием, то есть обработкой раскаленным каутериум и жаром горящих углей.

Плиний Старший говорит: «Воском писать и живопись вжигать кто первый придумал неизвестно»*. Этот текст дает право предположить разделение живописного метода на процесс нанесения краски — холодной или горячей (основной момент живописи) — и на стадию последующего вжигания, что и соответствует сложившемуся у нас представлению.

Можно предположить, что в обычаях античных энкаустов было несколько живописных методов. На это указывает, между прочим, и разнообразие фактур фаюмских портретов. О том, что художники при растопленных восковых красках пользуются кистью, Плиний высказывается с исчерпывающей ясностью **. Но вместе с тем у Плиния есть и намек на деление художников на «пишущих энкаустически». Это деление неправильно толковали в том смысле, что энкаусты не употребляли кисти. Предыдущее указание Плиния с неоспоримой точностью подтверждает, что горячая восковая краска также наносилась кистью. Этот вывод подтверждается и практическими опытами работы с горячей энкаустикой. В таком случае мы можем истолковать различие среди художников, указываемое Плинием, как на «пишущих кистью без вжигания», то есть холодной краской, и «пишущих горячей краской».

Надо думать, что среди работавших холодной краской, в свою очередь, были специалисты различных техник. И среди них большинство составляли те, кто писал восковой темперой без последующего вжигания или разведенными холодными восковыми красками с последующим вжиганием. Характерно, что, как показывают эксперименты, живопись горячим способом и холодным способом с последующим вжиганием горячим металлическим инструментом может дать вполне тождественные результаты, если не пользоваться тонкими лессировочными слоями, выполненными только холодной разведенной краской. Таким образом, если в энкаустической картине, написанной достаточно плотным слоем, была применена сплошная обработка горячим каутериум или другая форма вжигания, у нас не остается никаких данных о том, была краска нанесена в горячем виде или в холодном состоянии.

Плиний описывает два способа приготовления эфирного масла, обогащенного смолистым веществом. Но ни он, ни Витрувий не указывают на применение его в живописи, что, может быть, объясняется недостаточным знакомством обоих авторов с техникой живописи. Не случайно их сведения в этой области ограничиваются лишь несколькими рецептами

* Цит. по: Шмид Г. Указ. соч. С. 86.

** См.: Там же. С. 75, 84.

и самыми общими замечаниями. Нет необходимости указывать, что ни в открытых погребениях, ни в самих произведениях живописи не могло сохраниться ни малейшего следа этих испаряющихся растворителей. Вместе с тем древним были известны многие способы добывания смол и масел. Об этом говорят и совершенные методы бальзамирования, и разнообразие врачебных бальзамов и косметических средств, и само совершенство энкаустической живописи. Поэтому есть основание предполагать, что древнейшие попытки смолисто-масляной живописи были предприняты еще в античном мире. Бергер пишет по этому поводу: «Если предположить, что в энкаустике позднеримского времени для более легкой обработки горячих восковых красок добавлялись масла (это предположение основано на находке в Сен-Медар-де-Пре и на химическом анализе найденных при этом остатков красок), то художники могли из этого сделать нужные для своих технических целей выводы. Растворимость всех смол в маслах была фактом, также известным древним»*.

Поэтому мы вправе предполагать, что античному миру были известны все способы восковой живописи — от восковой темперы до красок с преобладанием смолисто-масляного связующего, хотя отдельные звенья этого ряда отсутствуют как в описаниях, так и в немногих оставшихся памятниках искусства.

Наиболее гибкой, разнообразной и совершенной техникой надо считать систему *воск — смола — масло — растворитель*. Воск служит основным связующим и консервирующим веществом, смола придает твердость красочному слою, а масло необходимо для придания ему эластичности и механической прочности. И, наконец, летучий растворитель необходим для организации свободного живописного процесса.

Теперь мы можем подойти к вопросу об энкаустической настенной живописи. Известно, что химический анализ не обнаружил в помпейских росписях и в подлинных росписях Кампаньи ни воска, ни смолы на внутренних стенах. На внешних росписях, наоборот, воск был обнаружен, так что есть все основания считать, что распространенным способом живописи экстерьера была энкаустика**.

С этим совпадает и сообщение Плиния Старшего, который добавляет к известному описанию древнейшей энкаустической живописи каутерием или цеструмом по слоновой кости: «К этому прибавился третий способ: растоплять восковые краски огнем и употреблять кисть — живопись, которая на кораблях не повреждается ни солнцем, ни соленой водой, ни ветрами»***.

Таким образом, настенная живопись энкаустикой в глубокой древности — это прежде всего живопись наружная, выдерживающая воздействия атмосферных осадков и солнца. Суммируя все рассыпанные в различных документах случайные указания, мы видим, что восковая

* Бергер Э. Указ. соч. С. 19.

** См.: Гренберг Ю. И. Очерки истории развития технико-технологических исследований живописи // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1970. Т. 26. С. 34—35.

*** Шмид Г. Указ. соч. С. 75.

живопись выполнялась по дереву, камню, штукатурке и гипсу, то есть почти по всем возможным основаниям.

К рассмотренным нами историческим сведениям об энкаустике примыкает неоднократно обсуждавшееся в литературе указание Витрувия, касающееся *ганозиса* *. Описывая покрытие киноварью больших плоскостей, Витрувий замечает: «Человек более основательный, пожелавший, чтобы отделка киноварью сохранила свой цвет, должен, после того как стена отделана и высохла, покрыть ее при помощи кисти распущенным на огне пуническим воском с добавкой небольшого количества масла, после чего, разогрев этот воск вместе со стеною углями, наложенными на железную жаровню, заставить его вспотеть, после чего совершенно выровнять его, затем надо растереть его свечой и чистыми тряпками, как это делается с голыми мраморными статуями.

Это называется по-гречески ганозис. Такой защитный покров из пунического воска не допустит в этой отделке выцветания красок путем поглощения их лунным светом и солнечными лучами»**.

Плиний также указывает на тот же способ сохранения непрочной в стеновых росписях киновари: «Соприкосновение с лучами солнца и луны ей вредно. Средством против этого будет покрытие сухой стены при помощи щетинной кисти горячо растопленным пуническим воском, смешанным с маслом; второй раз надо его нагреть до потения, близко поднося угли чернильных орехов; затем надо его обработать восковой свечой и чистыми льняными полотнищами, подобно тому, как придают блеск мраморным статуям»***.

Таково случайно проскользнувшее в связи с частным случаем указание о нанесении даже не самой покраски энкаустикой, а только защитного воскового слоя. Тем не менее оно драгоценно для нас как живое свидетельство технологического процесса. У обоих авторов мы встречаем указание о прибавлении масла к воску, что имеет для нас особое значение. И хотя еще раз приходится пожалеть о том, что это описание касается лишь технического приема, как бы лакирования живописи маслянистым воском, а не самого живописного процесса, в этих описаниях мы впервые встречаем соприкосновение в процессе окраски масла с штукатуркой поверхности стены.

В данном случае мы имеем дело со смесью масла и воска. Надо полагать, что такая смесь в различных дозировках была одним из наиболее распространенных видов связующего вещества красок в античном мире. С введением в эту смесь смолы с целью укрепить красочный слой и терпентинового растворителя как облегчающего процесс живописи мы можем получить универсальную шкалу связующих веществ.

Между покрытием настенной росписи и мраморной скульптурой есть большое различие, так что можно предположить, что подобный состав

* От греческого *ганос* — блестящий, глянцевый.

** Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 147.

В указанном издании латинское *olea* неправильно переведено как «деревянное масло»; речь, разумеется, идет о растительном масле — ореховом или льняном.

*** Шмид Г. Указ. соч. С. 106.

употреблялся во многих случаях, особенно для живописи на наружных стенах зданий.

Если мы присоединим сюда указание о росписи энкаустикой кораблей, то для нас станет ясно исключительное разнообразие оснований, на которые накладывалась восковая краска. Здесь возникают два вопроса: о грунте для античной настенной живописи и об ее прочности.

Прочность живописи, выполненной в любой технике, определяют химическая стойкость и механическая прочность красочного слоя, устойчивость основания и грунта, связи красочных слоев между собой и грунтом. Можно предположить, что восковая окраска, обогащенная некоторым количеством масла и смолы, является одним из самых прочных живописных материалов. Остается выяснить прочность связи красочных слоев между собой и грунтом.

В данном случае мы имеем дело с методом пропитывания, внедрения краски в расплавленном состоянии в основу. При таком способе краска не могла наноситься пастозным слоем. Тонкий слой восковой краски, в горячем виде пропитывающий штукатурку или камень, не только скрепляется с ними, но, уходя вглубь, заполняя все поры и мельчайшие полости верхних слоев грунта, укрепляет самый грунт, кроме того, в этих мелких полостях краска защищена от сильного воздействия воздуха и влаги.

Полировка и протирка воска льняными тряпками — ганозис, — кроме приятного для глаза полуматового блеска имеет значение тонкого и легко возобновляемого защитного покрова красочного слоя. Процесс очистки и удаления скопившихся на поверхности отложений различных загрязнений может всегда завершаться новым покрытием воском и его полировкой. Конечно, живопись должна вестись на сухой стене, в наименьшей степени подверженной всем указанным вредным воздействиям.

У нас нет данных судить о том, употреблялся ли при энкаустической живописи на штукатурке или камне какой-либо грунт. Встречающиеся указания, что античному миру были известны составы эмульсионного или известково-казеинового характера, еще не дают нам права предполагать, что они употреблялись в качестве грунта. Возможно, что верхние слои укреплялись и подготавливались тем же связующим, на котором велась сама живопись, то есть воском с прибавлением смолистого масла. Вероятно, такой прием был бы наилучшим. Сам результат живописи по несовершенному грунту должен был бы подсказать такое решение: прожухание первого слоя краски вследствие излишнего впитывания связующего вещества слабо прогрунтованным основанием должно было вызвать необходимость вторичного прописывания, при котором первоначальный живописный слой играл бы роль грунта.

Мы видели, что киноварная покраска полированной штукатурки покрывалась древними смесью воска и масла. Мы не знаем, однако, в каких еще случаях прибегали к тому же способу, и не было ли уже тогда смешанных живописных техник, при которых восковой краской заканчивалась живопись, начатая фреской.

МАСЛЯНАЯ НАСТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

В средние века интерес к восковой живописи почти полностью исчезает, однако смолисто-масляные составы все же имели применение, так как продолжали цениться их лакирующие и лессировочные свойства.

Одно из древнейших упоминаний о смолах и масле, уже без примеси воска, содержится в наиболее раннем средневековом трактате, посвященном художественному ремеслу и живописи, в так называемом Луккском манускрипте, относящемся к VIII веку. В нем указывается на применение такого рода смесей в лессировочной консистенции для нанесения поверх любого грунта золота или краски.

В «Записке о разных искусствах» немецкий монах, известный под именем Теофила, — по всей вероятности, золотых дел мастер Ругерус, работавший в конце XI — начале XII века в одном из монастырей Вестфалии, — уже более подробно описывает технику станковой масляной живописи. Главным приемом и здесь является лессировка, чередующаяся с пропиской более плотными слоями. Каждый слой при этом приходится сушить на солнце, что указывает на неумение получать быстро-сохнущее масло.

По-видимому, между IX и X веками в Риме были написаны две книги трактата некоего Ираклия «О красках и искусствах римлян», к которым много позже, в XIII веке, была присоединена третья книга, где уже был описан совершенный способ очистки масла для приготовления на нем красок. К этому же времени относятся и многочисленные письменные источники, указывающие на применение масляной краски и в настенной живописи*.

На границе XIV и XV столетий, на рубеже средневековья и Возрождения, итальянец Ченнино Ченнини приводит разнообразные сведения о применении масла, указывающие на известный опыт в обращении с этим материалом. К этим сведениям прежде всего нужно отнести два способа приготовления льняного масла для живописи: «вареного на огне» и «вареного на солнце». Второй способ наиболее старый и вместе с тем один из наилучших рецептов очистки, оксидирования (окисления) и сгущения масла, а также придания ему лаковых качеств.

Все свои сообщения по поводу масляной живописи Ченнини в первую очередь относит к настенной росписи по штукатурке и камню. Ему уже известна плотная шпаклевка, или грунтовка, стены, которую мы встречаем и в более поздних рецептах. «Возьми льняного масла, сваренного, как протрава (т. е. вареного на огне. — Авт.), — пишет Ченнини, — и сотри с толченым кирпичом, но раньше смажь стену этим маслом в кипящем виде кистью или тряпкой**». Без такой предварительной об-

* Подробнее об истории применения, возникновения и распространении масляной живописи см.: Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. М., 1982.

** Ченнини Ченнини. Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933. С. 123.

работки масляное связующее ушло бы из краски в пористую основу стены, и красочный слой не только бы прожух, но и потерял бы механическую прочность. Вместе с тем у Ченнини нет никаких указаний на разбавители или эфирные масла, хотя масло, сваренное на огне по его рецепту, неизбежно окажется слишком густым для живописи.

В трактате архитектора Леон-Баттисты Альберти «Десять книг о зодчестве», вышедшем в 1452 году, приведены сведения, явно почерпнутые из Витрувия или Плиния, но, возможно, проверенные на практике. К ним относится описание приемов полировки штукатурки и пропитывания ее воском с примесью смолы и масла при помощи жаровни с раскаленными углями.

В девятой главе книги шестой о масляной живописи на стене сказано следующее: «Новые изобретенные краски на льняном масле применяй, где хочешь и какие хочешь: они стойки против разрушительных влияний воздуха и климата, только бы стена, на которую их накладывают, была сухой или возможно менее сырой»*. Однако, как указывал еще Бергер **, анализ текста показывает, что речь идет не столько о красках, сколько о новом способе смазывать поверхность стены льняным маслом и накладывать на нее краски. По-видимому, в данном случае речь идет о пропитке стены под масляную живопись горячим маслом, способе, подробно описанном незадолго перед этим в трактате Ченнини.

В течение кватроченто к масляной живописи на стене эпизодически прибегали многие живописцы. К их числу относятся такие первоклассные мастера, как Доменико Венециано, Андреа дель Кастаньо, как Поллайоло, Гирландайо, наконец, Леонардо да Винчи и позднее — Джорджоне и Себастьяно дель Пьомбо. Согласно Вазари, Гирландайо и Поллайоло много экспериментировали и выискивали различные средства для придания большей прочности масляной настенной живописи. Но будто бы лишь Себастьяно дель Пьомбо удалось решить эту задачу.

В это же время учащаются и уточняются описания настенной живописи маслом в различных трактатах. Сам же Вазари в введении «О живописи» к своим «Жизнеописаниям» о том, как пишут маслом на сухой стене, говорит следующее: «Намереваясь работать маслом на сухой стене, художники могут придерживаться двух манер. Первая заключается в том, что стена, выбеленная по сырому или как-либо иначе, обскабливается, или же, если она осталась гладкой без побелки и лишь оштукатуренной, ее покрывают два или три раза горячим и прокипяченным маслом и повторяют это до тех пор, пока она не перестанет в себя впитывать; когда же она затем высохнет, на нее накладывают мастику или имприматуру, как было сказано в предыдущей главе. Сделав это, художники могут по сухому переводить или рисовать и завершать всю работу, как на доске, примешивая постоянно к краскам немного лака, ибо если это сделать, то затем не понадобится покрывать лаком. Другой способ заключается в том, что художник из мраморного стука и мельчайшего

* Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. I.

** Бергер Э. Указ. соч. С. 123.

толченого кирпича кладет гладкий слой штукатурки и скребет его лезвием лопатки, чтобы стена сделалась шероховатой. Затем ее покрывают один раз маслом из льняного семени и приготавливают в горшке смесь греческой смолы, мастики и грубого лака; вскипятив все это, покрывают стену при помощи грубой кисти и затем размазывают по стене раскаленной на огне лопаткой для каменной кладки, которая закупоривает поры штукатурки, придавая стене более однородную поверхность. Когда она высохнет, ее покрывают имприматурой или мастикой и пишут маслом обычным способом, как уже объяснялось. И так как многолетний опыт научил меня, как можно работать маслом на стене, то я, в конце концов, расписывая залы, комнаты и другие помещения дворца герцога Козимо, стал следовать способу, которого придерживался уже много раз; способ же этот вкратце следующий: я делаю подмазку, которую покрываю штукатуркой из извести, толченого кирпича и песка и оставляю так, пока не высохнет совершенно. После этого материалом для следующего слоя будут известь, хорошо растолченный кирпич и шлак, ибо все три эти вещества, из которых каждого берется по трети, смешанные с яичным белком, в случае надобности взбитым, и с маслом из льняного семени, образуют стук столь плотный, что ничего лучшего нельзя и пожелать. Но следует обратить особое внимание на то, что нельзя оставлять штукатурку, пока материал не высох, иначе она потрескается во многих местах; и поэтому необходимо, если хочешь, чтобы она сохранила свои качества, все время протирать ее лопаткой, шумовкой или ложкой, пока все не станет гладким, как должно быть. Когда же штукатурка высохнет и будет покрыта имприматурой или мастикой; фигуры и истории получаются превосходно, как это ясно могут показать всякому работы в названном дворце и многие другие»*.

К этим крайне скудным указаниям сводится все основное, что мы можем узнать из источников средневековья и Возрождения о масляной живописи в применении к настенным росписям. Как мы видим, эти сведения касаются главным образом способов подготовки и грунтовки стены. О живописных методах в них почти не говорится.

Несколько подробнее излагает процесс самой живописи Филарете в «Трех книгах об искусстве рисования», выпущенных в 1464 году. Хотя и его сведения крайне скудны, одно место в его сочинении представляет большой интерес: «Но как работают с маслом? Во-первых, на покрытой гипсом доске или, если это должно происходить на стене, по вполне сухой извести. Прежде всего покрытая гипсом доска должна быть хорошо сглажена; ты должен покрыть ее слоем клея, а сверх последнего — слоем стертой на масле краски. Хорошо, если ты в качестве таковой возьмешь свинцовые белила, но если будет и другая краска, то неважно, какая именно. На этом совсем легкими штрихами сделай набросок указанным выше способом и придай воздух. После этого равномерно придай всем фигурам светотени белым, то есть, если тебе нужно изображать человеческие фигуры, или дома, или зверей, или еще что-либо, то

* Вазари Дж. Указ. соч. С. 104—105.

придай им этими белилами форму; пусть только они будут хорошо стерты. Другие краски также должны быть хорошо стерты, давай им хорошо просыхать, чтобы они [достаточно] связывались с другими. Когда ты так покроешь белилами все, что ты хочешь написать, то пройди по ним красками, которыми ты должен писать тени, а сверх них тонким слоем краски, которой ты думаешь выполнять [фигуры], наложи еще нежный красочный слой. Когда положенные тобой тени высохли, ты должен сделать выпуклости фигуры белой или другой краской, подходящей к той, которой ты окрасил фигуру. Так ты будешь поступать со всеми предметами, которые хочешь написать подобным образом; при стенной росписи надо поступать так же»*.

Хотя Филарете сам указывает, что он не живописец, в приведенном описании чувствуется внимательное отношение к предмету и стремление правильно понять и передать последовательность каждой стадии живописи. В ее основе лежит живописный рисунок кистью по тонированному фону (имприматуре). Обычно по такому, средней силы, фону сначала прокладываются тени, а потом света и блики. Филарете же намечает обратный порядок этих стадий и, возможно, это соответствует распространенной в ту эпоху практике. Затем следует проработка формы полным набором цветов с вторичным пробелением освещенных мест. Эта стадия соответствует основному слою. И наконец живопись завершается лессировками. Таким образом, у Филарете мы впервые встречаем попытку последовательного описания трехстадийного метода в применении и к станковой, и к настенной живописи.

Последующие источники не вносят ничего существенно нового. Мало того, в них уже звучит четко выраженное сомнение о целесообразности применения масляной живописи для настенных росписей. Так Джованни Баттиста Арменини в своем трактате «Истинные правила живописи», появившемся в 1587 году, высказывается отрицательно о масляной стенной росписи и не приводит никаких технологических данных на ее счет. «Маслами работают на дереве, на холсте и на стене, хотя опыт показал, — пишет он, — что такие произведения хороших мастеров через короткое время пострадали, и, как говорят, Микеланджело поэтому не захотел написать свой «Страшный суд» этим методом; кроме того, он был побужден к тому и примером Себастьяно дель Пьомбо, который, исполнив фасад в этой манере, должен был решиться расписать его сызнова фреской, что ему казалось более прочным»**.

И снова ни один из авторов (к ним можно присоединить сочинения испанцев Пачеко и Паломино) не останавливается на особенностях живописного метода настенной масляной росписи. Таким образом, многочисленные указания, касающиеся станковой масляной живописи, можно, по желанию, отнести и к настенной живописи. Но все они входят в круг приемов, ранее рассмотренных нами как трехстадийный метод классической живописи. Вероятно, не было и большого отличия приемов на-

* Цит. по: Бергер Э. Указ. соч. С. 127.

** Там же. С. 180—181.

стенной живописи маслом от живописи станковой. Надо помнить, однако, что приемы трехстадийного метода старых мастеров сами по себе таят возможности монументализма, а тектоническое изобразительное чувство классического художника невольно приводило его в работе на стене к линейной композиции и большой форме, столь необходимой для монументального искусства.

Немногочисленные указания, которые мы можем найти в античной, средневековой и ренессансной литературе, сопоставление с ними сохранившихся энкаустических и ренессансных масляных настенных росписей позволяют прийти к следующим выводам.

Античный метод восковой стенной живописи, если и уступает в прочности технике *истинной фрески* и *стукко люстро*, все же должен быть причислен к одним из самых прочных видов настенной росписи. Это одна из причин, почему экспериментирование в области восковых красок в применении к монументальной живописи должно быть поставлено в возможно широких масштабах.

Что касается настенной масляной живописи, главным образом по штукатурке, то мы видим, что сначала на нее возлагали большие надежды в смысле прочности, особенно на наружных частях здания. Исходили, вероятно, из соображений, что красочный слой, который может быть промыт и не боится воды, должен оказаться наиболее устойчивым из всех возможных способов фасадной живописи. Однако со временем выяснилось, что эти соображения были ошибочны: непосредственное воздействие атмосферных осадков, сезонная смена температуры, ветры и прямые солнечные лучи разрушительны для всех живописных техник. Масляная живопись на фасаде оказалась еще менее прочной, чем фреска. Это отшатнуло художников от дальнейших более глубоких технических изысканий. Многие причины заставили старых мастеров и в интерьере сравнительно редко прибегать к этой технике, что, между прочим, привело к широкому распространению крупномасштабных картин, выполненных на холсте.

Эти полотна, обладая порой монументальными качествами, не имеют прямой связи с определенным помещением и стеной, в силу чего, в плане синтеза, здесь не было найдено органического решения. Вместе с тем мы вправе отметить уместность этих настенных картин в отепленных, замкнутых помещениях, которые они украшали. Мы не останавливаемся на технических особенностях и на изобразительной специфике таких картин прежде всего потому, что здесь налицо слишком большая родственность со станковыми живописными методами, которые были нами рассмотрены в первой части книги. Кроме того, при живописи по укрепленному на стене холсту невольно создается некоторый разрыв между картиной и зданием, когда мы не чувствуем неразрывной связи между изображением и стеной. Между тем именно в живописи этих полотен заложены и определены, в форме лессировки и сквозного мазка, в форме акцентировки зерна фактуры и фактурно-пространственного метода, те методические основы, которые могут стать центральными в подлинно монументальной настенной масляной живописи.

В дальнейшем вместе с разрушением органичности трехстадийного метода и постепенного отхода от лессировки в технику этих больших полотен входят элементы упрощения и дезорганизации. Новые технические и стилевые поиски, приведшие к импрессионизму, расцвет нового чувства живописности, оплодотворяя станковизм, наносят дальнейший удар всем формам монументальной живописи.

Несмотря на выявившееся уже в эпоху итальянского Возрождения отсутствие органического сочетания каменной кладки стен и красок на масляном связующем, эти краски периодически использовали и в последующие эпохи.

Многочисленные опыты в области настенной масляной живописи, возникшие в XIX веке как результат угасания тектонического чувства и отрыва ремесленных основ изобразительного искусства от подлинного художественного вкуса, привели ко многим губительным результатам. Огромное количество невежественных реставраций и записей ценнейших древних росписей имело место в течение всего XIX столетия в разных странах. Практика церковной росписи масляной краской, ведущая свое начало от XVIII века, к концу XIX столетия приобрела повсеместное господство. При этом возникали ущербные явления трех родов.

Прежде всего вред сказался в повсеместном употреблении масла при реставрации старинной фресковой живописи. Так как при этом требовалось нанесение нового грунта, то ценнейшую живопись либо счищали до контура и затем наносили грунт, либо поверх живописи наводили эмульсионный или масляный грунт, от которого трудно освободить древний оригинал.

Во-вторых, отрицательный момент заключался в том нехудожественном и неорганическом впечатлении, которое и в новых зданиях производила масляная роспись. При этом надо учесть, что в эту живопись в большинстве случаев, особенно в провинции, вводились самые элементарные полумаларные приемы, находящиеся вне всякого представления о задачах пространственного или плоскостного, линейно-композиционного, фактурного и цветового решения. Если самое поверхностное восприятие напоминало привычные композиционные шаблоны, если лица и детали были выписаны достаточно натуралистично, то художник и зритель были удовлетворены. Из пределов этого порочного круга антитектонического применения масляной краски, где изображение строилось вне фактурных, колористических и других живописных задач, вне живописной кинетики, вне какой-либо возможности выйти к органическим решениям, не могли вырваться и те отдельные дарования, которые должны были попадаться в среде иконописных и «альфрейных» артелей прошлого столетия. Настолько были забыты проблемы синтеза, традиции фрески и живописно-архитектурного декора, еще державшиеся в XVIII веке, что многие крупнейшие художники, когда им представлялся случай испытать свои силы в монументальной живописи, при всех академических достоинствах создавали произведения, неудачные в плане синтеза.

И, наконец, отрицательная сторона заключалась в том, что художественные неудачи всей этой области привели к глубокому охлаждению инте-

реса к монументальной живописи вообще. И если бы не героические усилия нескольких энтузиастов, мы стояли бы перед полной, почти непоправимой утратой всех традиций и навыков художественной росписи. Отсюда понятно то отрицательное отношение, которое вполне закономерно высказывает каждый современный, органически чувствующий настенную живопись монументалист к живописи маслом на стене. Современный монументалист допускает прикосновение к штукатурке только тех красок, которые разводятся водой; ему претит прикосновение масляного связующего к каменной, а особенно штукатурной, поверхности. Однако это ощущение вплотную связано лишь с употреблением чисто масляной краски в упрощенном корпусном наложении. При переходе к смолисто-масляной и масляно-восковой технике с применением трехстадийного метода, приемов пропитывания и сквозного мазка, вместе с акцентированием фактуры основания и введением лессировки тектонические свойства такой живописи возрастают.

ТЕХНИКА ФРЕСКИ И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Часто даже в специальной литературе всю настенную живопись, выполненную до начала XVIII века, называют фреской. Вместе с тем понятие «фреска» в техническом отношении вполне однозначно и не является синонимом настенной живописи вообще.

Слово «фреска» происходит от итальянского *fresco* — свежий, и означает живопись, выполняемую по свежей, только что нанесенной сырой известковой штукатурке пигментами, разведенными на чистой воде. Этот вид живописи итальянцы называли также *buon fresco*, то есть истинная фреска, в отличие от техники *fresco secco*, где сухие пигменты смешивались с гашеной известью, а живопись велась не по сырой, а выстоявшейся, сухой известковой штукатурке, предварительно обильно смоченной водой. В странах немецкого языка эту технику обычно называют *Kalkmalerei* — известковая живопись, или живопись на извести.

Кроме того, во всех регионах, где использовали эти техники живописи, мастера знали и так называемую смешанную технику, когда начатая в технике истинной фрески или фреско секко живопись заканчивалась красками на органическом — желтковом или клеевом — связующем.

При работе в технике фрески пигменты разводят чистой водой без всякого связующего. Связь пигмента со штукатуркой происходит при этом благодаря вяжущим свойствам самой штукатурки, основу которой составляет гашеная известь — гидрат окиси кальция, смешивающийся с разведенной в воде краской. В результате этого частицы пигмента оказываются окруженными уже не чистой водой, а насыщенным раствором гидрата окиси кальция. В процессе интенсивного поглощения воды

кладкой стены и испарением ее с поверхности, а также происходящего при этом активного поглощения углекислого газа из воздуха, происходит выпадение из насыщенного раствора кристаллов карбоната кальция, или углекислого кальция. В ходе этого процесса частицы пигмента, перемешанные с зернами углекислого кальция, оказываются прочно закрепленными на штукатурке и прикрытыми сверху прозрачной пленкой сросшихся кристаллов углекислого кальция.

Из сказанного ясно, что встречающиеся в литературе указания на то, что во фреске пигмент проникает или всасывается в штукатурку — ошибочно. В штукатурку в действительности всасывается только вода. Отдельные частицы пигмента могут лишь попасть в поры и микротрещины штукатурки, могут быть вдавлены в нее кистью, тогда как основной красочный слой, находящийся под прозрачной поверхностной пленкой углекислого кальция, представляет собой описанную выше структуру — частицы пигмента, сцементированные углекислым кальцием на поверхности штукатурки.

Если вслед за первым красочным слоем быстро (пока карбонизация на поверхности еще не завершилась) нанести второй слой красок, процесс повторяется: насыщенный раствор гашеной извести смешивается со вновь нанесенным красочным слоем, известь карбонизируется и связывает частицы пигмента между собой и с предыдущим слоем. Таким образом, быстро протекающий процесс образования пленки углекислого кальция и закрепления красочного слоя на поверхности штукатурки позволяет наносить повторные слои живописи, не размывая нижележащие, что дает возможность при работе в технике фрески широко пользоваться лессировками. Вместе с тем, чем гуще наносимый слой краски, чем больше ее слоев наносится друг на друга и чем длиннее промежутки между нанесением штукатурки и краски, тем хуже закрепляются красочные слои.

Истоки техники фресковой живописи в ее различных технологических вариантах, как показывают исследования последних лет, следует искать, по-видимому, задолго до ее описания Витрувием в I веке до н. э. Между тем истинная фреска, вероятно, уже в эпоху раннего христианства постепенно упрощается, и живопись катакомб знает уже технику *mezzo fresco*, или полуфреску, когда живопись, начатая в технике фрески, завершается живописью на извести. Именно эта техника стала основой настенной живописи Византии и стран ее ареала, а также в значительной степени и романской настенной живописи Западной Европы.

В живописи IV—VIII веков на территории Италии общая неопределенность пластических форм и расплывчатость красочных пятен, являвшихся основным принципом моделирования в настенной живописи раннего периода Римской империи, постепенно заменяется графической моделировкой. Начиная с этого времени живописный процесс ведется по строго разграниченным стадиям: подготовительный рисунок красной охрой (в отдельных случаях — графья по окружности нимбов), плоский общий фон, стилизованный рисунок светов и теней. При этом тени в инкарнате, изображении обнаженных участков тела, исполнены обычно

исходя из основного тона телесного цвета, по которому наносится обобщающий форму четкий завершающий рисунок. Дневные стыки, как правило, соответствуют основным регистрам композиции.

По-видимому, с этого времени ведет свое начало известная во всех западных и восточных регионах христианского мира живопись без темного подмалевка, сохранявшаяся в пределах Византии до XII века, на периферии ее влияния еще в XIII, а в единичных случаях и в XIV столетии. В Византии этот метод работы был обогащен со временем введением в инкарнат темных подмалевков, последовательно высветляемых «телесным колером», что стало типичным также для настенной живописи Древней Руси, Закавказья и стран Балканского полуострова. Вместе с тем эта живопись, выполняемая в основной части в технике фрески, в целом представляла собой уже полуфреску, так как завершалась красками, разведенными на извести. Этому, по-видимому, способствовало то обстоятельство, что белый пигмент был неизменной составной частью колеров, предназначенных для живописи в светах. А так как таким пигментом в настенной живописи служила только известь, то, добавляемая в краски, она при работе на подсыхшей штукатурке не только позволяла получить разбеленный тон, но и играла роль связующего. Таким образом, во введении какого-либо другого (например, органического) связующего практически не было необходимости.

При этом не нужно путать гашеную известь (или известковое молоко), применяемую как связующее, то есть гидрат окиси кальция $\text{Ca}(\text{OH})_2$, и известковые белила — известь в виде карбоната кальция CaCO_3 , лишенные всяких вяжущих качеств. Наносимое на влажную штукатурку известковое молоко сохраняет и после просыхания вид жирной прозрачной массы, а при работе по сухой штукатурке, высыхая, приобретает блеск и придает краскам, с которыми его смешивают, белесость. Известковые белила, применявшиеся в настенной живописи в соединении с органическим связующим, являлись для нее идеальным белым пигментом, сохраняющим чистоту цвета как при употреблении их в чистом виде, так и в смесях с другими пигментами.

Романская живопись Западной и Центральной Европы была близка основным принципам настенной живописи Византии: живопись, начатая по сырому в пределах заранее размеченных регистров, завершалась обычно живописью на извести. Характерной для романских росписей была последующая обработка строго плоскостного изображения, не имеющего ни глубины, ни объема, с абстрактной трактовкой света и тени, черным контурным рисунком. Такой рисунок можно видеть на сохранившихся росписях XII века от Испании до Скандинавии (исключая Кастилию и Францию, где завершающий живопись контурный рисунок выполнялся красной охрой). Итальянская настенная живопись этого времени отличается использованием пришедшего из Византии приема работы по темным подмалевкам, объемной трактовкой формы, а также проработкой контуров красной охрой или зеленой землей, что в отличие от отмеченных выше школ не подчеркивало контур, а, скорее, смягчало его.

В эпоху треченто в Италии вместе с отказом от канонизированной иконографии, композиционных схем и цветовых характеристик произошло изменение и самого принципа ведения живописного процесса, положившего конец византийскому методу письма на территории этой страны. Итальянские живописцы XIV—XV веков, в значительно большей степени свободные от догматов церкви, нежели их восточные современники, более самостоятельные в выборе и трактовке сюжетов, пришли к сложным живописным формам, вызвавшим изменение технологических принципов настенной живописи. Значительное, по сравнению с византийским письмом, усложнение формы и ее пластическая моделировка, а также отказ на завершающем этапе от известковой живописи (что позволяло получить прозрачную поверхность красочного слоя), потребовали от итальянских мастеров, уже в эпоху треченто, большего времени для исполнения росписей. В результате этого расписываемая за день поверхность сильно сократилась. Новая эстетическая концепция привела прежде всего к изменению подготовки под живопись: к созданию сильно уплотненного, тщательно выглаженного, позволяющего получить гляцевую поверхность живописи, слоя *интонако* — тонкого верхнего слоя штукатурки, накладываемого поверх более грубого и более толстого ее слоя. Интонако наносили уже не в размер целой композиции, как раньше, а в пределах контура отдельных фигур. Это стало возможным лишь благодаря детально разработанному рисунку, так называемой *синопии*, создаваемой на нижележащем слое штукатурки. По свежему слою интонако, соответствовавшему по площади выполняемой за день росписи, вновь наносили рисунок, повторяющий синопиию. К этому времени для живописи уже были приготовлены колера каждого цвета, составлявшиеся, как правило, трех оттенков — темного, светлого и среднего между ними. Вслед за сделанным рисунком колером среднего тона покрывали всю поверхность в границах определенного цвета, после чего моделировали объем нанесением освещенных и теневых участков более светлым и более темным тоном. В инкарнате тени по старой византийской традиции строились зеленой землей, а затем обнаженные участки тела прорабатывались телесным тоном. При этом в инкарнате писали только в технике фрески, и законченные участки живописи оставались гляцевыми, тогда как в остальных частях росписи допускалось завершение темперой. Этот метод работы сохраняется в Италии еще и в XV столетии.

В XVI веке, особенно в эпоху маньеризма, итальянская фреска вновь претерпевает существенное изменение. Прежде всего поверхность грунта не только перестает сглаживаться, а, напротив, делается зернистой. В результате живопись, начиная с этого времени вплоть до конца XVII века, выполнявшаяся в технике фрески, выглядит совершенно иначе. Живопись барокко с ее стремлением к материальности, плотности и пастозности вновь приходит на завершающем этапе к известковой живописи, сочетающейся с широким письмом и нагруженной фактурой.

В эпоху барокко возникла еще одна разновидность фрески — *известково-казеиновая*, заключающаяся в том, что пигменты разводили на сла-

бом известково-казеиновом растворе. Живопись велась в этом случае либо по влажному грунту, как во фреске, либо как при работе в технике фреско секко — по обильно смоченной водой стене, покрытой затем известковым молоком. При этом казеин связывался с избытком гидроокиси кальция в очень стойкое соединение — казеат кальция. Так как казеин (его употребляли обычно в виде створоженного молока) получали различными способами — самоокислением и с помощью различных добавок, — он был не одинаков по своим свойствам. Поэтому и соединения его с известью могут отличаться в химическом отношении. Применение известково-казеиновой живописи отмечено уже в XVI веке, но наиболее широкое применение эта техника получила в XVIII веке в Италии, Австрии и Южной Германии.

МОЗАИКА И ФРЕСКА В ИНТЕРЬЕРЕ

Связь настенной живописи и архитектуры определяется различными свойствами изображения, как входящими в область живописного метода, так и вне его. В первую очередь здесь играют роль элементы основного живописного образа. Так, тематическая роспись связывается с назначением здания, общая трактовка сюжета должна быть связана с характером архитектуры и общим настроением интерьера. Та же связь должна осуществляться в области стиля, колорита, масштаба, светотени, пространственного решения, линейной композиции, перспективного построения и ряда других категорий. Однако большое значение имеют здесь и такие элементы живописной техники, как фактура и живописная кинетика. Нет никакого сомнения в том, что фактура стенной картины вступает в определенное взаимодействие с фактурой окружающих архитектурных поверхностей, а также с общим ощущением тектоники здания. В этом смысле наше впечатление гораздо глубже, чем мы иногда предполагаем, базируется на характере поверхности изображения. И в этом отношении живопись, выполненная в технике фрески, может служить нам своего рода эталоном. Несмотря на меньшую светотеневую и тоновую шкалу, чем в масляной живописи, несмотря на большие технические трудности, чем в темпере, фреска так мощественно активизирует момент синтеза, что некоторые затруднения, казалось бы, ограничивающие творческие возможности, становятся ее особыми достоинствами.

Мы вправе спросить себя: в чем коренится то ощущение слияния, то чувство бесспорной уместности, которое возникает, когда мы рассматриваем хорошую фреску как элемент здания?

Неоднократно высказывалось мнение, что достоинства фрески как метода монументальной живописи зависят не только от приятной для глаза матовой фактуры, но и от более глубоко коренящегося впечатления, свя-

занного с характером процессов, закрепляющих красочный слой на поверхности стены.

Свободно нанесенная живопись благодаря этим процессам как бы окаменеет, полностью сливаясь с массивом стены, тем самым из привнесенного элемента становится неотъемлемой частью здания. При рассмотрении фрески зритель одновременно воспринимает специфику живописного процесса и специфику архитектурной поверхности. Мы наблюдаем совместное существование разнородных явлений в едином и органичном художественном впечатлении, и это — естественный результат сочетания образа и материала.

Как ни элементарны могут показаться эти соображения, мы задержались на них, так как они могут определить направление наших дальнейших рассуждений.

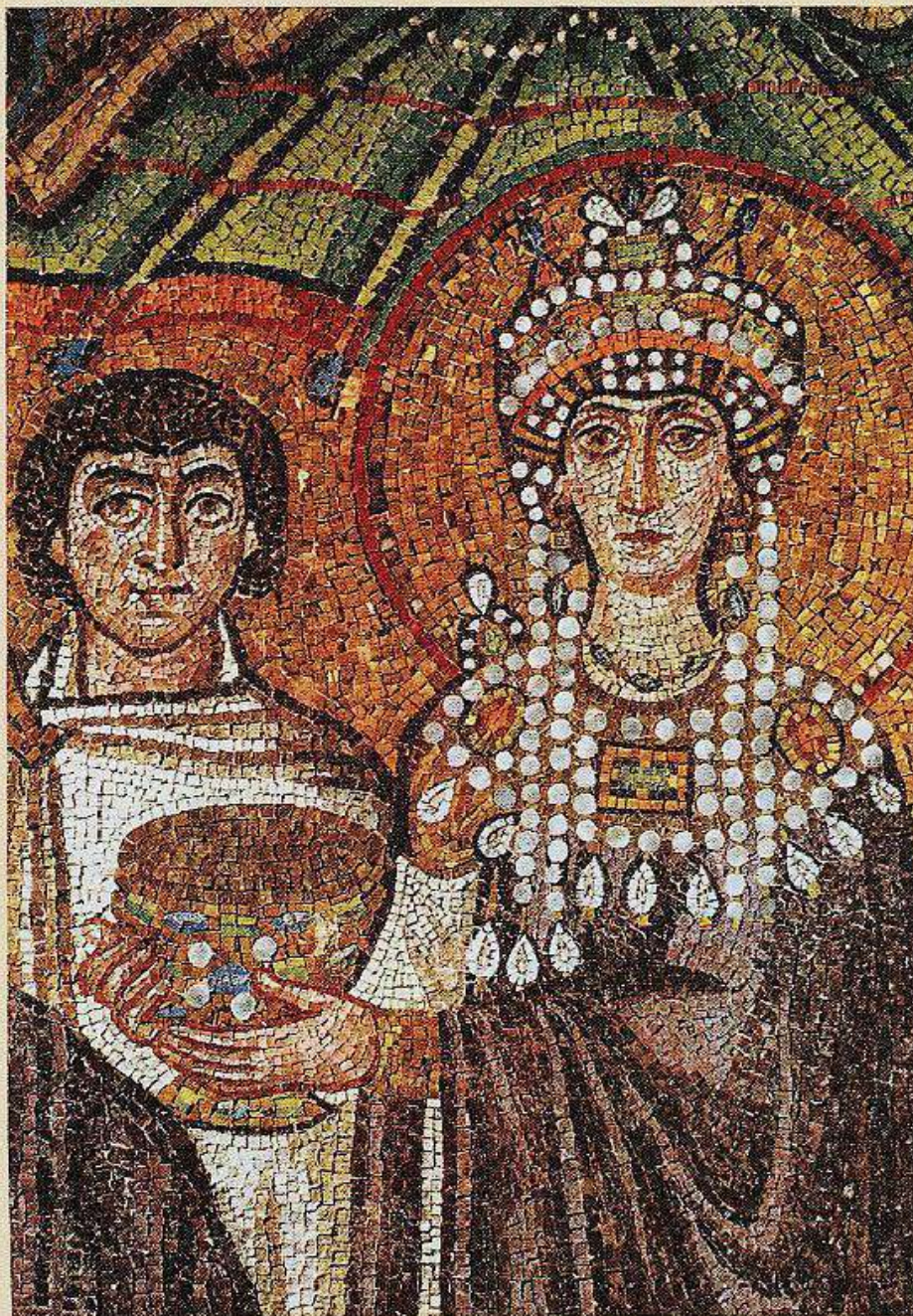
Надо признать ошибочным мнение; что далекой образ должен в конечном результате погасить чувство тектонических свойств материала. Конечно, сильный образ увлекает зрителя и может иногда отвлечь его от восприятия свойств материала. Но в правильной творческой системе основной живописный образ возникает и развивается так, что его сила и убедительность зависят не от насильственной борьбы с качествами материала, а от известной степени признания и принятия этих качеств и вытекающих отсюда требований. Возникает своего рода собеседование между творческим образом и его носителем — пластическим материалом, когда взаимные уступки становятся ступенями, ведущими к высотам искусства. Приняв эти положения, мы должны сделать вывод, что обширным полем для синтеза изображения и здания будут служить те методы и те факторы, которые, давая простор чисто живописным приемам, в то же время будут сохранять архитектурно-выразительные качества материала здания. Именно в этом плане нужно искать объяснение достоинств фрески. Широта мазка и вынужденная коротким дневным сроком работы виртуозность кисти, особая уверенность линии и разнообразность почерка, свойственные живописи по влажному грунту, наглядность приемов, связанная при тонком красочном слое с белизной основания, — все это придает живописному процессу во фреске исключительную выразительность. Но это влажное красочное поле, на котором так ярко и наглядно развиваются подчеркнута живописные приемы, после высыхания полностью сливается с массой стены. Каждый мазок, нанесенный свободно движущейся кистью, окаменеет. Характерно, что связующее начало краски исходит из самой стены. Красочные пигменты, стена, кисть и воля художника — это все, из чего создается фреска.

Невольно возникает вопрос, который в несколько упрощенной форме может быть сформулирован следующим образом. Если фреска предоставляет художнику столько преимуществ при работе в трудной области синтеза, то не являются ли излишними поиски других методов и техник настенной живописи? Тем более что ограничивающие живописный процесс особенности фрески нельзя рассматривать как недостаток, как нельзя, например, считать недостатком поэзии «затрудняющие» приемы — рифму и стихотворный размер.

XXIII

ВИЗАНТИЙСКО-ИТАЛЬЯНСКАЯ МОЗАИКА

Живая античная традиция хорошо видна в искусстве монументальных мозаичных панно, созданных на территории Италии и ставших источником той подлинной живописности, которая впоследствии постепенно развилась на юге Европы.



1. Императрица Феодора со свитой. VI век.
Мозаика из церкви Сан-Витале в Равенне. Фрагмент

Сохраняющие черты античного реализма, возможно передающие портретные черты отдельных лиц, равенские мозаики целиком подчинены идее плоскостной трактовки изображения. Фигуры неподвижно выстроены в ряд, складки одежд, жесты решены в едином, чисто линейном ритме. Плоскостная трактовка, неподвижность персонажей, своеобразный монументализм больших мозаичных поверхностей не «разрушают» плоскости стены, а, напротив, подчеркивают ее, заставляя помнить о незыблемой прочности самого здания. Цветные камни и смальта — цветное стекло, из которых выложена мозаика, — на расстоянии сливаются в единое изображение. Но жизнь мозаики обусловлена не простым оптическим слиянием отдельных цветовых элементов в глазах зрителя, но и их мерцанием, вносящим в восприятие динамический аспект. Таким образом, далекий образ в мозаике возникает не только на самой плоскости стены, но и на некотором расстоянии от ее поверхности, где происходит смешение и игра отраженных лучей света.



2. Св. Иосиф. Римская мозаика. Около 705. Фрагмент

Вместе с тем всегда остается право на поиск и других методов настенной живописи, предоставляющих художнику возможность более свободного обращения с материалом, возможность начинать и вести живопись не отдельными фрагментами, как во фреске, а всей картины, свободно видоизменять, переписывать, совершенствовать изображение в деталях и в целом, разнообразить построение фактуры чередованием пастозных и лессировочных слоев. Возвращаясь к приведенному сравнению, можно сказать, что наличие одной рифмы в поэзии не препятствует осуществлению другой. Высокие качества одного вида техники никогда полностью не закрывают возможности сосуществования и других методов. Во всяком случае, разнообразие освоенных техник вряд ли может рассматриваться как недостаток.

Но, кроме этих, само собой разумеющихся положений, могут быть еще обстоятельства, стимулирующие развитие фрески и других способов настенной живописи. Каждый из методов монументальной росписи имеет в конце концов свою область применения, и как бы она ни была широка для фрески, мы все же вправе поставить вопрос об ее границах.

Попробуем, однако, сначала наметить, что сделать легче, границы применения по отношению к мозаике. Эта техника облицовочно-живописного изображения, применявшаяся в античном искусстве как декор пола, возникла, быть может, из подражания естественной россыпи камней морского берега. Не этим ли объясняется часто встречающаяся в античной мозаике тема аквариума и бассейна с рыбами? Случайные сочетания разноцветных камней, сложившиеся в изображение, могли натолкнуть декоратора на идею каменного орнамента, развившегося впоследствии в мозаичную картину, а мелкие озера и приморские заливы или искусственный бассейн в середине атриума — на изображение аквариума.

Но нас интересует не вопрос о происхождении этой техники. Для нас важно отметить, что облицовочный покров мозаики в большей степени, чем какой-либо другой способ изображения, намекает на массивную толщу стены, пролегающую за ним. Мозаика должна была «подняться» на стены зданий, преодолевая свою естественную тяжесть. В этом смысле трудно себе представить настенную мозаику в зале с деревянным полом. Поэтому одно из неперенных условий органического применения мозаики в интерьере — это помещение с каменным или мраморным полом. В мозаике, в смутном представлении о неопределенно-огромном массиве стены, который перекрывается ею, скрыто нечто, исключающее образное представление о соседнем помещении за этой преградой. Плоскость мозаики всегда замыкает данный пространственный объем. Цветная каменная облицовка рождает ощущение, что за плоскостью пола или стены пролегает массив нерасчлененной материи, не поддающейся работе воображения. Поэтому мозаика — самый плоскостной из всех видов изображения. Пространственное изображение в мозаике может рассматриваться или как имитация живописи, или как живописная декорация.

С плоскостью мозаики могут вступить в противоречие структурные детали здания, и прежде всего — оконные проемы. Однако на помощь

Табл. XXIII
1, 2

замыкающим пространство свойствам мозаики могут прийти другие архитектурные элементы, также ограничивающие внутренний объем и выключающие из поля воображения внешнее пространство, как, например, конхи и купол. Внутренний объем под куполом всегда замкнут и как бы микрокосмичен. Поэтому настроение такого оформленного сплошной мозаикой объема всегда будет иметь в себе нечто сосредоточенно-замкнутое и вместе с тем — торжественное.

В силу отмеченных тектонических свойств, мозаика менее уместна в верхних этажах здания. И наоборот, ее применение вполне закономерно в вестибюле и вообще в помещениях, непосредственно связанных с ощущением опоры здания.

Мозаика по своей прочности и по свойственной ей особой выразительности естественно применима для живописи подземных сооружений (например, метро). Тем не менее здесь надо различать два случая: когда архитектор внутренним убранством стремится разрушить впечатление помещения, находящегося под землей, и когда он сохраняет такое впечатление. В первом случае было бы ошибкой перекрытие мозаикой больших поверхностей, с подчеркнуто плоскостным живописным решением. Это придало бы помещению повышенно торжественный характер, но вместе с тем подчеркнуло бы его подземное расположение. Поэтому в подземном помещении, декор которого стремится отвлечь внимание от его заглубления, скорее, чем в любом наземном здании, будет закономерным перспективное построение изображения. При этом, однако, художник невольно идет на снижение монументального воздействия мозаики и смещение его в область чистого декоративизма.

Из рассмотренного примера видно, что установка границ применения мозаики всегда условна. Мы можем только приблизительно наметить область, в которой эта техника может полностью выявить свои монументальные качества, но никто не может запретить ее применения в других условиях.

Если, говоря об особенностях мозаики, мы можем прийти к ряду выводов, показывающих область ее монументальной выразительности, то относительно фрески это сделать гораздо труднее. Здесь мы, пожалуй, можем наметить лишь некоторые оттенки, только попытаться подойти к рассмотрению тектонических свойств фрески.

Излишне подчеркивать естественность и силу материального впечатления от основания, на котором выполняют фреску, то есть от известковой штукатурки. Надо помнить, что обнажение больших площадей элементарного строительного материала, штукатурки или кирпича, будет связано с некоторым чувством холода, как бы исходящего от такой поверхности, которая наглядно раскрывает основную структуру тела стены или ее элементарной облицовки.

С простой штукатуркой связан круг ассоциаций, быть может, самых интенсивных, наряду с впечатлениями от кирпича и строительного камня. Известка является одним из исконных строительных вяжущих. Вместе с тем она служит одним из древнейших пигментов. Ее употребление в качестве белил во фреске не случайно. Поэтому нельзя считать

случайной тройную роль извести: как основного скрепляющего вещества стены, как связующего красочного слоя и как одного из главнейших пигментов.

Эта тройная роль извести есть не что иное, как материальное воплощение идеи синтеза. Итак, при правильном техническом решении тектоническое впечатление от фактуры фрески обеспечено. Но некоторые характерные черты этого впечатления должны быть обсуждены.

Штукатурка, являясь наиболее типичным облицовочным материалом, в то же время оказывается и самым простым, элементарным. Можно говорить о высоком качестве штукатурки или кирпича, но даже самые высокие достоинства не могут обратить эти материалы в исключительные, особо ценные. Итак, первое, с чем должен считаться художник, это обыденность и будничность материала основы. Если к этому прибавить строго подобранный перечень пигментов, главным образом — цветных земель, то будет ясно, что материальные основы фрески — просты и несколько ограничены. Из этого не следует, что они бедны, так как к ним принадлежат сильно впечатляющие, глубоко колоризирующие, связанные со многими первичными ассоциациями вещества. Нельзя не признать, что, в силу этих обстоятельств, а также требований самого живописного метода, фреска является одной из самых мужественных и благородных живописных техник.

Фреске свойственны большие масштабы и монументальность. Несмотря на это, а может быть, именно в силу этих особенностей, фреска, как и мозаика, больше подходит к помещениям с каменным полом и лишь условно может связаться с паркетным. Фреска — это живопись каменных зал и атриумообразных объемов с верхним освещением.

Как и в мозаике, сами специфические достоинства фрески могут в то же время несколько ограничить круг ее применения. Фреска — это техника больших масштабов, и зритель должен рассматривать ее с достаточно большого расстояния, не подходя к ней вплотную. Крупномасштабная фреска, как правило, требует высокого расположения на стене: желательно, чтобы нижний край картины был расположен выше человеческого роста. Конечно, не все классические росписи придерживаются этого принципа. В кватроченто низкое расположение было достаточно частым явлением. Вместе с тем можно отметить, что масштаб фигур в этих фресках не очень велик, как и в большинстве итальянских настенных росписей XV века.

Но перенесем наше внимание на более глубокие особенности.

На некотором отдалении перед площадью большой фрески мы ощущаем обширный, достаточно плотный массив стены, служащий основанием для живописи. Вблизи нам становятся ясны обычные мелкие несовершенства штукатурного покрытия: шероховатость, неровность песчинок, неизбежные мелкие дефекты, напоминающие элементарные строительные процессы. Лучше избегать этих впечатлений. Но главная особенность — это величина мазка.

Элементы фактуры в монументальной живописи — мазок фрески и камень мозаики — укрупняются вместе с масштабом изображения, как

Табл. XXIV
1—12

бы стремясь не оторваться от далевого образа, не потерять необходимую долю своего участия в нем. При этом художник вынужден делать расчет фактурного впечатления, исходя из определенного расстояния. Тогда при рассмотрении вблизи элементы крупномасштабной живописи могут произвести дискредитирующее роспись и архитектурную поверхность воздействие, и к нежелательным впечатлениям от качества штукатурки присоединится невольное рассматривание изображения земли или гигантских ступней персонажей, при котором преувеличенный размер мазков может показаться неприятным. Однако это явление связано с особой, принципиально неизбежной свободой мазка фрески, и оно не будет в такой степени чувствоваться зрителем при другой технике и теряет значение при масштабе фигуры меньшем, чем два с четвертью метра.

Ощущение материала стены и подчеркнутость живописной кинетики заставляют зрителя не терять впечатления от картинной плоскости. Несмотря на гладкость поверхности, фреска даже при подчеркнуто перспективном и глубинном решении остается в пределах монументального впечатления, то есть прочно фиксирует для глаза плоскость стены в ее тектонических особенностях. Интуитивное признание такого положения всегда приводит подлинного художника-монументалиста к линейным решениям, при которых даже усиленно пространственные построения, как, например, Станцы Рафаэля, сохраняют на картинной плоскости свою линейную, орнаментально-композиционную закономерность. Поэтому нет особых оснований избегать во фреске пространственных решений.

Более того, именно фреска может в плане синтеза выдержать такие подчеркнутые пространственные композиции, как «Изгнание Илиодора» и «Афинская школа», при условии типично фресковой фактуры, достаточно свободной кинетики и строго монументальной композиции, а также рассмотрения по центральной линии.

Пространственное решение вообще свойственно фреске. В развитии итальянской живописи от Джотто до Тьеполо можно проследить уточнение и совершенствование пространственных построений.

Таким образом, живописная сущность фрески, скорее, линейно-пространственная, чем плоскостная. В тех случаях, когда необходимо строго плоскостное решение, может быть, правильнее обращаться к мозаике или к другим техникам с более крупным зерном фактуры. Поэтому живопись на фасаде, как наиболее плоскостная, нуждается в других методах.

Вопрос о технике настенных росписей в сравнительно небольшом помещении также остается еще нерешенным. В таком помещении, особенно при наличии мягкой мебели и паркетного пола, фреска, как и мозаика, неизбежно выявится в своем декоративном облике.

Если мы будем искать живописные методы, способные дополнить и заменить в тех или иных случаях фреску, перед нами откроется ряд систем, имеющих в основе такие связующие краску вещества, как клей, воск, масло и смолы.

Табл. XXIV
1—7

БЛИЗОСТЬ СТАНКОВИЗМА И МОНУМЕНТАЛИЗМА В ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Вместе с увеличением масштаба изображения неизбежно происходит известное увеличение и элементов фактуры, связанных, прежде всего, с живописной кинетикой. Таким образом, чем «монументальнее» изображение, тем более выразительным и плотным должен быть материал. Поэтому мозаика может быть использована только в масштабных изображениях. И если, как это иногда имело место в искусстве прошлого, мозаика применялась для сравнительно небольших «картин», то ей всегда был свойствен момент некоторой зажатости, отсутствия размаха и творческой свободы. При этом мозаика приобретала характер вставки, добавления, обогащения общего декора изобразительным сюжетом и обычно стремилась к пространственному решению. (Вообще любая живописная вставка в орнаментальном декоре всегда будет обладать тенденцией к пространственности, ибо, заключенная в обрамление, она противопоставляется окружающему декору, как правило, развивающемуся в плоскости.) В этом случае мозаика не может выразить своей основной сущности; она начинает говорить полным голосом лишь охватывая, перекрывая огромные массивы стен, создавая изображения монументальные, масштабные и плоскостные.

В то же время, тенденция к плоскостности и монументальной декоративности изображения возрастает по мере увеличения зерна фактуры основания. Если художник при этом все же сохраняет подчеркнуто пространственное построение, то возникает двойственность в восприятии изображения и фактуры: с одной стороны, становится очевидной равномерная структура поверхности, а с другой — усиленно гобеленная фактура как бы опускает изображение в глубь пространственного проема картины. Таким образом, создаются фактурно-пространственные решения, особенно плодотворные в плане синтеза живописи и архитектуры.

Подлинной фреске, как уже говорилось, не свойственно фактурно-пространственное решение. Во фреске вместе с увеличением изображения из элементов фактуры может увеличиваться лишь мазок и возрастать свобода живописной кинетики. Классическая фреска не пользуется сквозным мазком и втертой лессировкой, не акцентирует мелкой зернистости, стремясь к гладкой фактуре. Поэтому ей свойственны монументально-пространственные решения. Даже в тех случаях, когда, например, художники кватроченто строили изображение на гладком цветном фоне, усиленная пространственность и объемность фигуры требовали материализации фона, и поэтому эти художники придавали ему обычно характер мрамора, рисуя прожилки и типичные узоры.

Практические живописные опыты показывают, что среди живописных техник, основанных на разводимых водой красках, сквозной мазок и

акцентировка структуры поверхности доступны только при работе темперой и силикатными красками. В области смолисто-масляно-восковой живописи эти приемы могут быть осуществлены всеми техниками, в которых имеет место пропитывание — ганозис. К ним относятся различные методы энкаустики, все виды смолисто-масляной живописи на шероховатых грунтах, а также все переходные ступени между ними.

В росписях Помпеи мы встречаем два вида трактовки стенной росписи: плоскостную живопись, когда изображение положено на гладкий фон (черный, киноварный, зеленый), и подчеркнуто пространственную с попытками реально перспективных построений. В то же время между ними и техникой истинной фрески есть одно технологическое различие, имеющее большое принципиальное значение.

Характер и ощущение пространства в живописи зависят от используемых цветовых отношений. При высветлении фрески или силикатной живописи, связанной с высыханием, правильно найденные цветовые соотношения, сближаясь, как бы уточняются, а резкие мазки смягчаются. Благодаря этому иллюзия света и пространства возрастает. Все изображение становится более воздушным. Но по той же причине выразительность объемов несколько гаснет. Фреска — это живопись более пространственных далей и более силуэтных фигур.

Вероятно, поэтому большинство фресковых изображений обычно бывает помещено на фоне неба и далей, что, в частности, должно заставить еще раз проверить воззрения тех, кто упорно причисляет фреску к плоскостным техникам.

Наоборот, при лакированной или полированной матовой поверхности живописи, в частности при технике «стукко-люстро» (*stucco lustro*)*, использованной в росписях Помпеи, пространство и свет, усиливаясь, становятся более условными категориями, в то время как объем фигур первого плана, подчеркиваясь, становится более реальным. Чрезмерной реальности ощущения пространства противостоят, прежде всего, усиленный характер мазков и подчеркнутая выразительность живописной кинетики. Не оттого ли в Помпее мы встречаем так часто изумительный по совершенству и выразительности мазок и подчас прекрасные объемные решения, в то время как пространственный пейзаж этих росписей еще очень условен? Как знать, может быть, матовая фреска натолкнула бы античного мастера на поиски более реально-иллюзорной пространственности?

Если эти соображения сопоставить с тектонически-объемной станковой живописью старых мастеров и с их, в конце концов, условной пространственностью, нам станет еще более понятна роль лакового покрытия в классической станковой картине. Реальная передача объемов первого

* Техника настенной живописи, при которой штукатурка из толченого мрамора или хорошо обработанной извести, наносимая поверх обычного штукатурного слоя, после росписи во влажном состоянии подвергалась полировке горячим железом. В результате такой обработки получали глянцевую поверхность, обладающую высокой степенью отражения и яркостью красок. Для получения еще большего эффекта обработанную таким образом поверхность протирали терпентино-масляно-восковой смесью и полировали. Кроме помпейских интерьерных росписей, эта техника, возможно, применялась в раннехристианских катакомбных росписях и получила вновь распространение в XVIII веке.

плана у старых мастеров изумительна. Нет более иллюзорно ощутимых натюрмортов, чем в живописи испанских и голландских натюрмортистов XVII века. Между тем у многих художников, несмотря на все старания создать последовательную воздушность, на тщательно проработанную голубизну далее, впечатление глубокого пространства несколько двойственно. Как часто, несмотря на, казалось бы, иллюзорное сфумато, облака и небо «прилипают» к голове портрета, а теневая часть плеча как бы «врезается» в светлый фон небосклона, на который нельзя положить тень от фигуры, чтобы немного отделить ее! Это связано с тем, что художник создает впечатление объема и пространственности различными средствами. Как ни иллюзорны объемные формы фигур и предметов первого плана в классической картине, старый мастер создает их на основе тектонического метода, который в большей мере связан со светотенью, чем с валёрными цветовыми отношениями. Но только на последних может быть основана реальная передача глубокого пространства. Примеры «прилипания» фигуры к пространственному фону так часты у старых мастеров, что приходится говорить об условно-пространственном стиле.

Поэтому в духе классической живописи — покрытие лаком картины, так как при этом еще усиливается объемность первого плана, а дальнейший шаг в сторону условности глубокого пространства не может претить при общем линейно-композиционном построении.

Можно представить себе фон из освещенного изнутри молочного стекла, расположенного непосредственно за фигурой и создающего иллюзию пространства, хотя хорошо видно, что до него можно дотронуться рукой. Поэтому характер глубокой пространственности в станковой живописи старых мастеров иногда можно назвать иллюзорно-макетным. Такой термин имеет право на существование, так как в хорошо выполненной небольшой панораме или макете одновременно ощущается иллюзорность пространства и его условность.

Наоборот, импрессионизм ищет полуматовой поверхности живописи, избегая покрытия ее лаком, так как у импрессионистов передача пространства основана на точнейших валёрах и не на «построении» объема, а на своеобразном чувстве его, возникающем из сопоставления мягких цветовых пятен с ослабленными светотеневыми грациями. По той же причине у старых мастеров свет энергичен, но вместе с тем — условен, а у импрессионистов — смягчен и ослаблен, но реален. Недаром Дидро говорит: «Освещайте ваши фигуры так, как того требует ваше солнце, ибо оно не то, что сияет в небесах»*.

Все эти соображения еще раз объясняют, почему классическая живопись, несмотря на блеск поверхности, могла быть перенесена на стену — в форме грандиозных по размерам и по сюжетной сложности картин на холсте, — в то время как импрессионистический метод при столь ценной для настенной росписи полуматовой поверхности остается совершенно чуждым монументальной живописи.

* Дидро Д. Разрозненные мысли // Собр. соч. М., 1946. Т. 6. С. 553.

Непосредственность перенесения принципов станковой картины в область монументальной живописи показывает, что такое разделение для классического искусства весьма условно. Конечно, имелись различия техник и конкретных живописных методов, с одной стороны, и различия изобразительных принципов — с другой. Однако если между фреской и масляной живописью такого рода различия оказываются практически непреодолимы, то в пределах одной и той же техники они стираются, и при сопоставлении станковой и настенной масляной живописи старых мастеров выясняется, что объединяющим их элементом является *принцип монументализма*.

Характерно, что старый мастер мог работать в области настенной живописи, оставаясь одновременно в своих станковых работах в пределах типичных приемов и методов современного ему станковизма. Переход к стенной живописи для старого мастера непосредствен и естествен, особенно начиная с XVI века. Как легко переходят к масштабам стены Рафаэль и Леонардо да Винчи — эти изумительные станковисты! Это положение остается бесспорным, конечно, только для тех из старых мастеров, тематика которых не находится в полном противоречии с задачами монументализма. Переход к настенной живописи мог быть затруднен и для мастеров, культивировавших предельно усложненную фактуру, — для Тициана последнего периода и Рембрандта. Но именно фактура и мазок этих мастеров — наиболее современные. Поэтому, в сущности, более правильно говорить не о проникновении принципов монументализма в область классической станковой картины, а об общности принципов живописного построения. Эта область отчетливо видна только при сравнении произведений, написанных в одной и той же масляной технике. При сравнении же фресковой и масляной живописи разница технических приемов и связанные с ними различия колористического и фактурного построения столь значительны, что лишь с трудом можно установить более глубоко лежащие общие принципы.

Но все же, какие конкретные изобразительные приемы лежали одновременно в основе и станкового, и монументального искусства старых мастеров? Мы уже говорили о некоторых из них. Прежде всего — это линейное композиционное построение, в полной мере свойственное мастерам раннего Возрождения и сохраняющее свое значение в барокко. Орнаментальный характер основных контуров, четкое расположение силуэтов на плоскости, осознание композиционного значения не только силуэтов форм, но и промежутков между ними, — вот элементы, которые «держат» плоскость в пространственном построении и станковой, и настенной живописи этой эпохи.

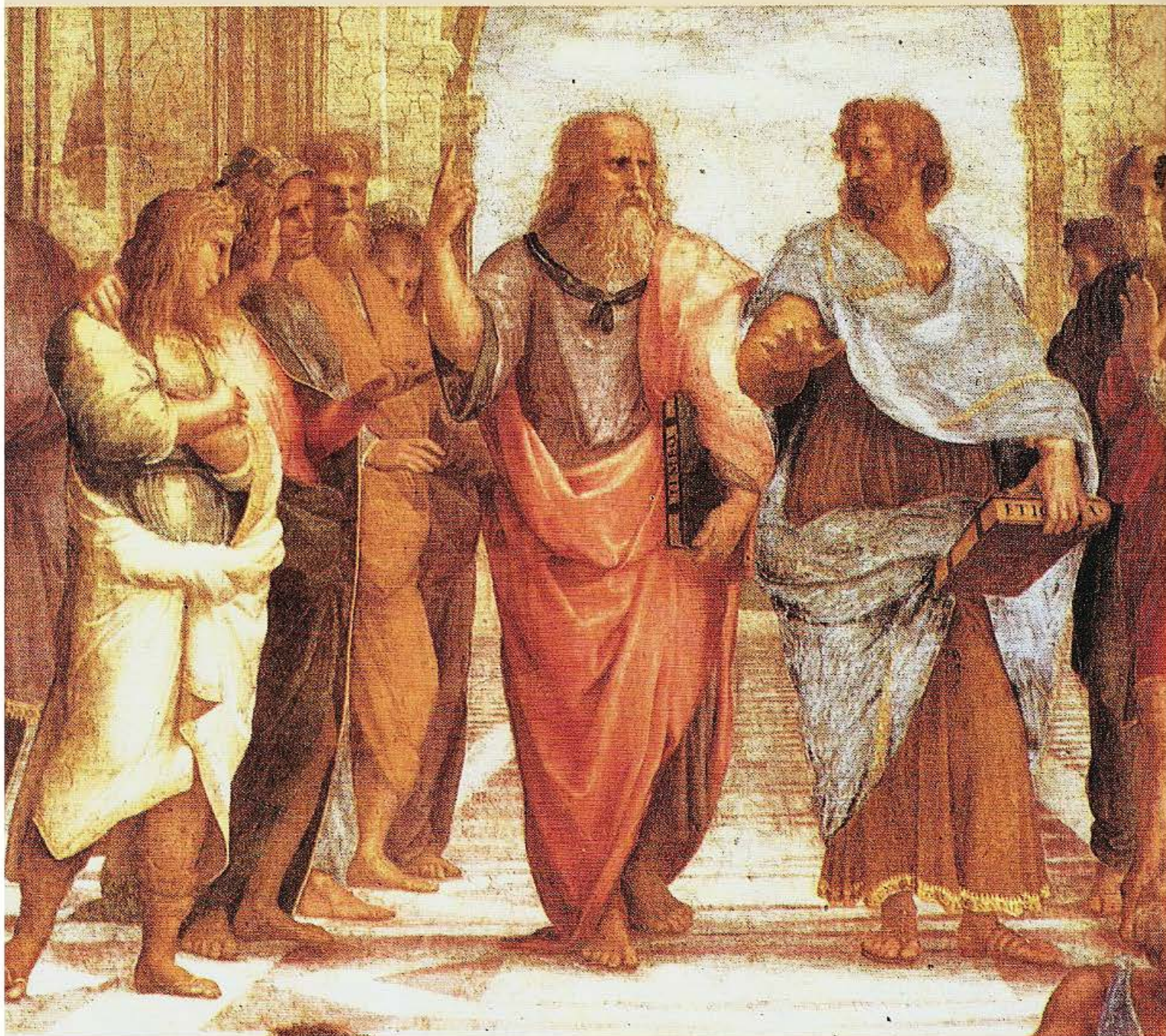
Далее, большое значение имеет светотеневая тектоничность основного, первопланового изображения, связанная с условно-пространственным применением «фонового занавеса». Пространственное построение, которое в крайнем выражении можно, как мы говорили, охарактеризовать как иллюзорно-макетное, обладает той необходимой двойственностью, которая, в свою очередь, сохраняет плоскость при усиленно пространственном изображении. Пространственный фон в картинах старых масте-

XXIV ИТАЛЬЯНСКАЯ ФРЕСКА XVI ВЕКА

Подобно мозаике, фреске свойственны большие масштабы, и вместе с тем, в отличие от мозаики, фреска не избегает пространственных решений, оставаясь, в лучших своих образцах, в границах подлинного монументализма. Особенно ярко понимание значения и места фрески в интерьере, чувство синтеза живописи и архитектуры нашло выражение в росписях мастеров итальянского Возрождения.



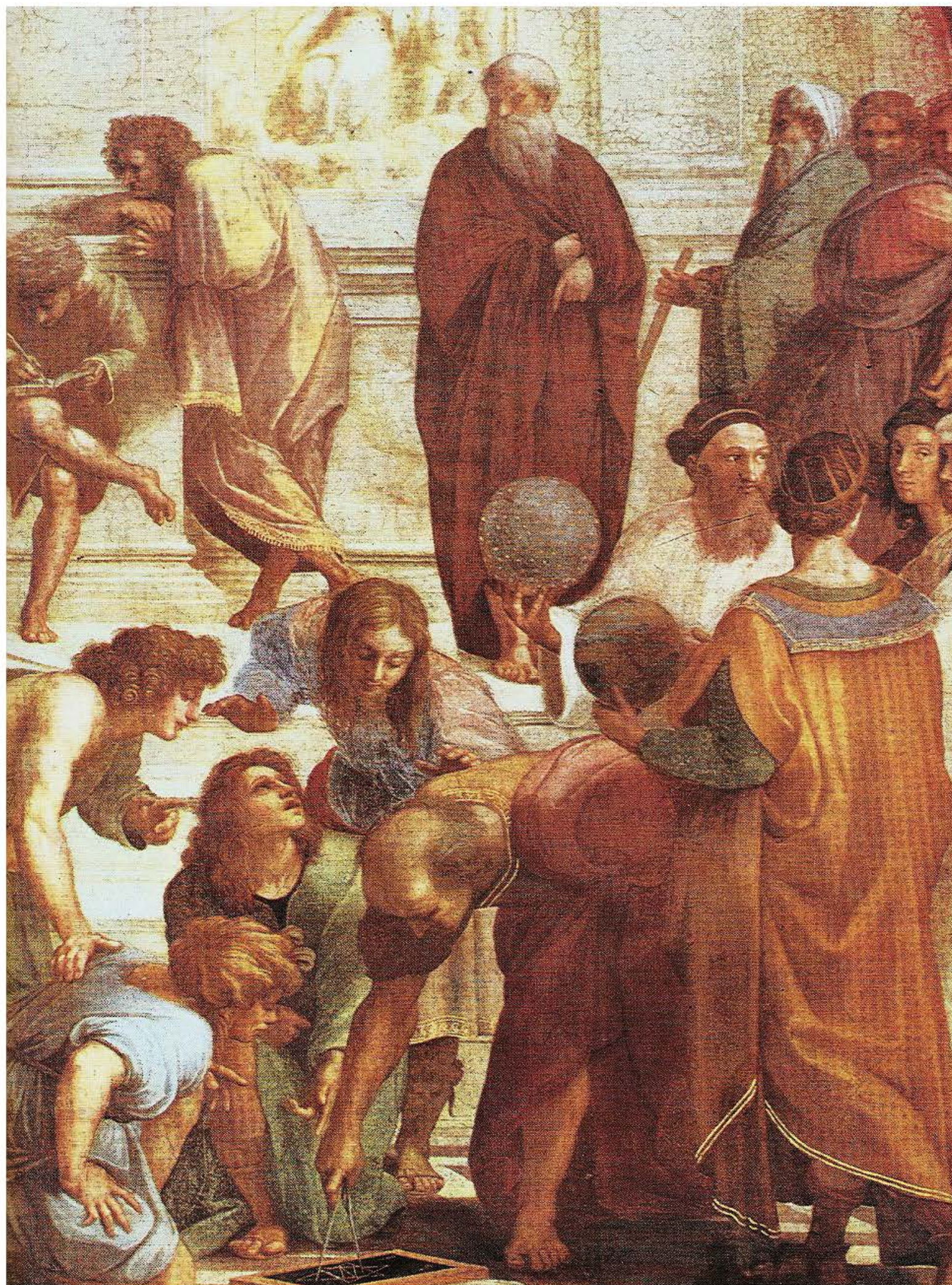
1. Рафаэль. Афинская школа. 1509—1510



2. Фрагмент

Ощущение материала стены, мощная живописная кинетика фресок Рафаэля в Станцах делла Сеньятура не нарушают плоскости стены, несмотря на подчеркнутую перспективу композиции, доминанту центральной точки схода.

3. Фра

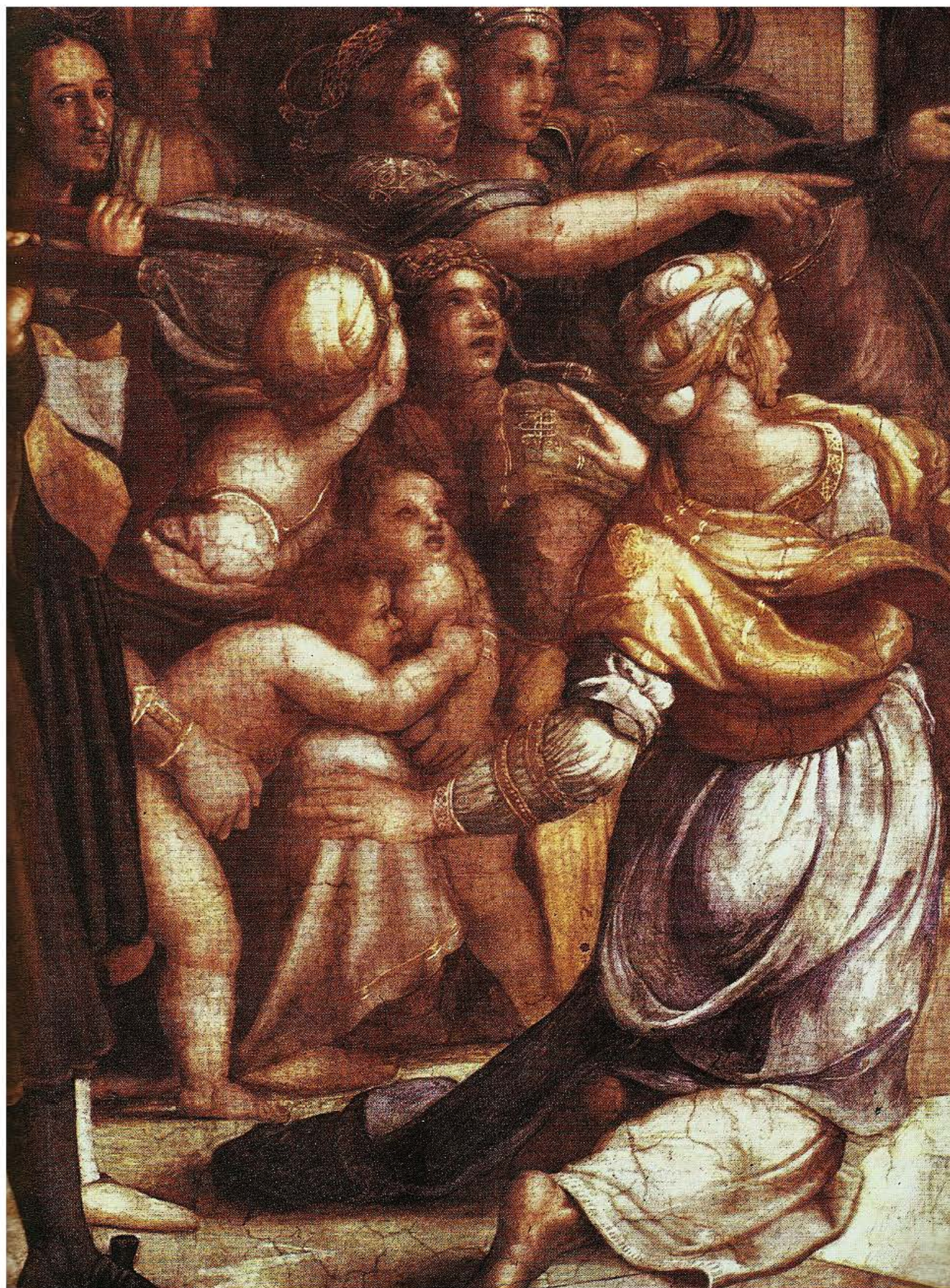




4. Рафаэль. *Изгнание Илиодора*. 1511—1512

Сохраняя центричность росписей своих более ранних фресок, Рафаэль в Станцах Илиодора разворачивает главное действие в правой части композиции. Однако концентрация сюжета росписи в этом месте визуально уравнивается помещением в левой части фрески дополнительной группы фигур. Таким образом, смысловая децентрализация компенсируется изобразительной симметрией, столь типичной для композиционных построений Высокого Возрождения.

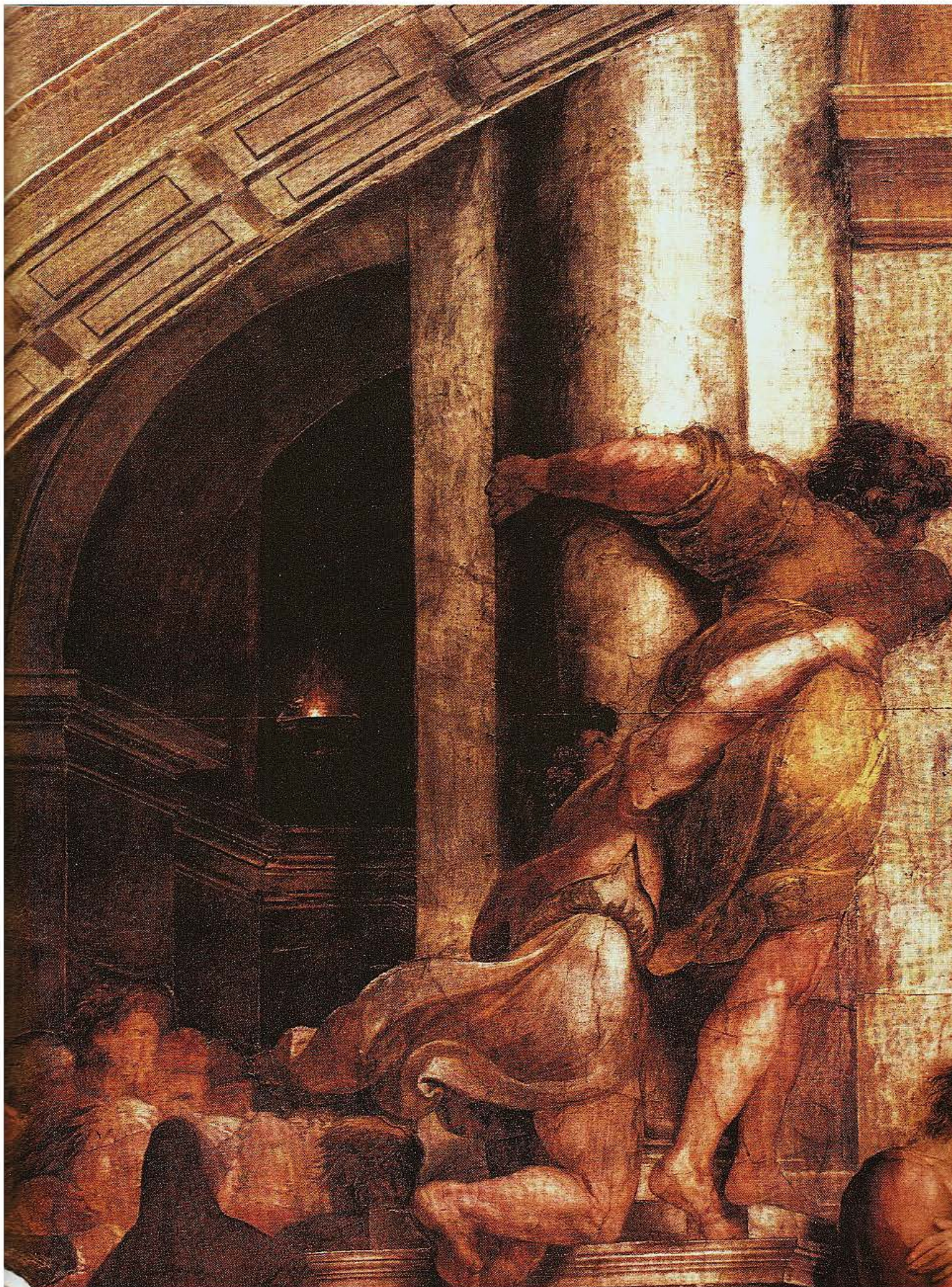
5. Фрагмент





6. Фрагмент

7. Фрагмент







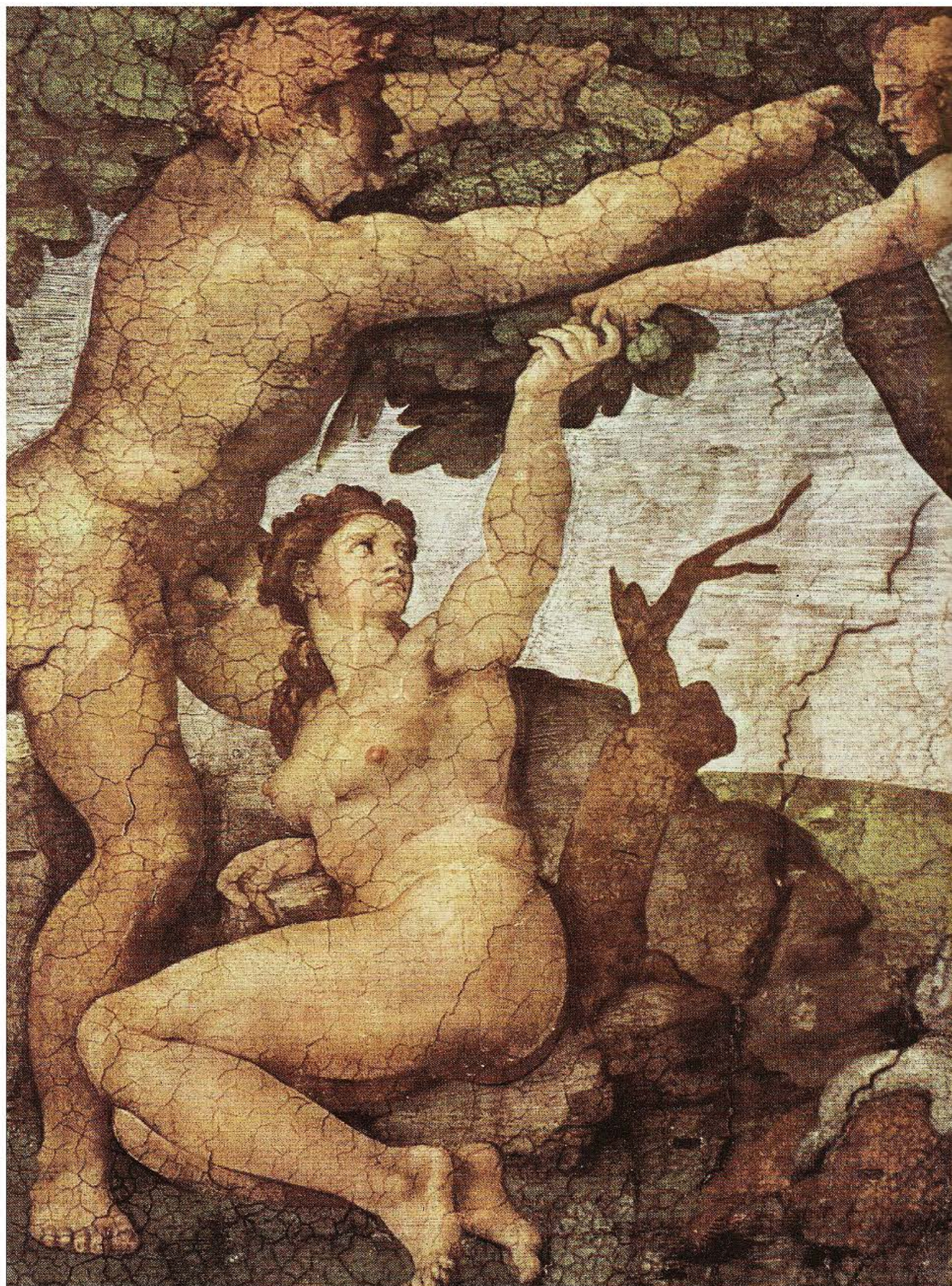
8. Микеланджело. Потолок Сикстинской капеллы. 1508—1512

9. Фрагмент

Роспись Сикстинской капеллы представляет, пожалуй, самый величественный образец настенной живописи Возрождения. Поражает огромное количество фигур, изображенных в самых разнообразных ракурсах на сводах, в углах потолка, на стенах, в треугольниках между распалубками свода. Вместе с тем среди общего развития итальянского монументализма, искавшего, начиная с Джотто, возможностей совершенствования пространственных построений, Микеланджело, придерживаясь в этой фреске барельефного принципа построения, доводит до невероятного совершенства, скорее, принципы кватроченто, нежели развивает новое чувство пространства, свойственное его современникам.

10. Фрагмент ►

11. Фрагмент ►







12. Микеланджело. *Страшный суд*. 1536—1541. Фрагмент

Совершенно иначе строит Микеланджело на алтарной стене Сикстинской капеллы сцену Страшного суда — предельно трагического по своему звучанию произведения итальянского Возрождения. В отличие от росписи потолка здесь нет ни излишней детализации, ни ограниченного пространства; место «спокойствия человеческого духа» занимает «движение страстей». Микеланджело, делая акцент на драматическом аспекте сюжета, как бы представляет зрителю некий космический вихрь, увлекающий своим движением живых и мертвых, праведников и грешников.

13. Веронезе. *Триумф Венеции*. Плафон Дворца дожей. 1578—1585

Один из величайших европейских монументалистов — Паоло Кальери, прозванный Веронезе (1528—1588), выразивший в своих росписях ту особую живописность, которая была присуща венецианской школе. Религиозные и аллегорические композиции под его кистью приобретают жизненную убедительность, красочность, декоративный размах. Для плафонов Веронезе характерно органическое включение в композицию изображение архитектуры, придающее росписям пространственность, нарядность и торжественность.



ров — это иллюзорное изображение пространства, созданное как бы на второй картинной плоскости, параллельной основной и вплотную приближенной к фигурам. Такое построение больше держит плоскость, чем менее иллюзорное, но гораздо более реальное пространство импрессионистов.

«Сильная» форма, свойственная живописи старых мастеров, также родственна монументализму. Изысканные же валёры, выступившие в импрессионизме на смену крепко вылепленной форме и связанные с уничтожением контура и ослаблением светотени, наоборот, чужды суровым и непосредственным задачам стенной росписи. Объем в картинах старых мастеров, обобщающий излишние изгибы контура и подчиняющий детали светотеневой лепки основным световым и теневым массивам, конечно, несравнимо ближе к задачам монументальной живописи, чем принципиальная раздробленность форм и цветовая нюансировка, присущие импрессионизму.

В области построения фактуры мы встречаем у старых мастеров, прежде всего, членение живописного процесса на стадии, что роднит приемы станковизма и монументализма. Последнему также свойственна систематизация метода и ступенчатая техника. Трехстадийный метод, позволяющий создать изображение на основе сочетания различной фактуры, мог бы в качестве универсального способа перейти в область монументализма, если бы в той форме, как он был свойствен старым мастерам, с ним не было связано покрытие лаком. И все же, то, как этот метод может использоваться наравне с другими основами классической картины в стенной росписи, показывают огромные монументальные полотна Тинторетто и Веронезе. Основную роль здесь играют лессировка и сквозной мазок, то есть та акцентировка фактуры, которая в усилении приводит к фактурно-пространственным решениям, что также не было свойственно импрессионизму.

Наконец, в области колорита — это излюбленная цветовая шкала природных пигментов, создающих основной ряд предметных ассоциаций в цветовом начале живописи, и глубоко выразительной также в плане синтеза. Те же ассоциации, которые лежат в основе фактурной и колористической выразительности станковой классической картины, оказываются актуальными и в монументальной живописи. Поэтому у старых мастеров нет разрыва между колоритом стенной и станковой живописи. В то же время, подобно тому, как неопределенная фактура импрессионизма, бесспорно, гораздо дальше от задач монументальной живописи, так и обогащенная новыми красками их палитра оказывается чуждой задачам монументализма в силу ослабления и утери древнейших колористических ассоциаций.

Кроме этих технологических и методических моментов, роднящих станковую и настенную живопись старых мастеров, можно было бы отметить и ряд чисто образных, композиционных и сюжетных элементов. Но раскрытие последних вывело бы нас за границы данной работы, представляющей исследование основ, главным образом, в области живописной техники.

Табл. X
1, 2

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ И ПЛОСКОСТНОСТЬ В НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ И ПЛАФОНАХ

Понятие плоскостности в изобразительном искусстве в первую очередь связывается с орнаментально-декоративными построениями, преобладанием локальных цветовых пятен. Однако исследователи нередко относят к плоскостному искусству как византийскую мозаику, так и фреску кватроченто, как помпейские росписи, так и ватиканские Станцы Рафаэля. Между тем, в итальянских фресках XV века линейная и воздушная перспектива разработана с глубокой любовью и большим знанием, а «Афинская школа» Рафаэля — вершина величественной пространственности. И в помпейской живописи, наряду с чисто декоративными и плоскостными формами, мы встречаем формы иллюзорно-пространственные и подчеркнута объемные.

Табл. XXIV
1—3

Почему же мы иногда говорим о плоскостности при подчеркнута перспективных построениях?

Все дело в том, что, например, монументальная живопись Ренессанса, гармонически связанная с архитектурой интерьера, в высшей степени отвечала требованиям синтеза и именно в этом смысле не разрушала плоскостные стены. В огромном большинстве настенных росписей Ренессанса величие архитектурной плоскости подчеркивается не благодаря отсутствию пространственности, а вопреки усиленной пространственности изображения.

Таким образом, понятие плоскостности иногда связывается не с плоскостной или объемной трактовкой форм, а с монументальностью — способностью живописной композиции сохранять впечатление целостности внутренней структуры помещения.

Художник, как правило, создает пространственный образ в картине линейной, воздушной и светотеневой перспективой. Но не менее могущественное средство создания ощущения пространственности при одновременном сохранении монументальности — цветовые валёры, то есть отношения характера и силы тона. Художнику достаточно иногда несколько точно найденных оттенков для того, чтобы создать впечатление глубины и простора. При развитом чувстве валёров художник несколькими широкими силуэтами может передать пространство с таким совершенством, которое не смогут заменить самые закономерные построения и тщательная детализировка. В таком случае возможно достижение такого органического сочетания изобразительного и фактурного впечатления, на котором так часто базируется настоящий синтез.

Художник в стремлении достичь подлинной монументальности часто строит свой замысел на одновременном усиленном восприятии пространства картин и ее фактуры, то есть ее плоскости. В самом прямом смысле это относится к живописи на шероховатых холстах и грунтах. Там мы видим широкий, определенный мазок лежащим на поверхности картины, но путем привычного, хотя и сложного психологического

процесса все же неразрывно связываем этот мазок с изображенными пространственными формами. Но механически пронизывающий все изображение, всю площадь картины рисунок крупного холста, характерная текстура штукатурки или зерно крупнопесчаного грунта будут подчеркивать и «держат» плоскость даже при усиленно-пространственной живописи. Таким образом, будет обеспечено одновременное восприятие пространства и плоскости картины. Тем более будет это осуществимо при трехстадийном методе живописи, акцентирующем характер фактуры.

Итак, к области фактурно-пространственной живописи следует относить те росписи, техника которых подчеркивает крупное зерно их поверхности при определенно пространственном построении. Культивирование этого рода настенной живописи должно открыть художнику много новых путей к разрешению проблемы синтеза при глубоком реализме изображения.

Иначе обстоит дело в плафонной живописи. При перспективном решении плафона фактурно-пространственный метод изображения не подходит по двум причинам. Прежде всего потому, что этим способом подчеркивается плоскость картины, между тем, как из всех видов монументальной живописи перспективный плафон требует, как правило, иллюзорного решения. Во-вторых, потому, что специфическая ценность подчеркнутой структуры основания при высоком расположении плафона могла бы ощущаться только при очень крупном зерне фактуры, например при акустической штукатурке. Таким образом, плоскостное решение трехстадийным методом в живописи плафона предпочтительно при укрупненном зерне фактуры. Но и при среднем габарите фактурного элемента некоторая степень общей фактурной акцентировки иногда может быть ценной, создавая своеобразное воздушное мерцание даже при усиленно пространственном построении. Здесь все зависит от высоты расположения плафона, степени шероховатости основания, характера живописной кинетики и масштаба изображения.

Работа над плафоном для художников всегда представляла особый интерес, но вместе с тем и особые трудности. Для современных живописцев эта область еще осложнена недостатком опыта и традиции.

Плафонной живописью обычно называют росписи или панно на плоских потолках, а так же в куполах и на сводах. К этому виду живописи можно отнести первые росписи христианских катакомб. Следующим этапом в развитии плафонной живописи можно считать мозаики и фрески в византийской архитектуре. Однако расцвет и окончательное формирование эстетических принципов связано с эпохой Возрождения в Италии, когда, сначала во Флоренции второй половины XV века, а затем и в других художественных школах, плафон начинает играть все более заметную роль в общем декоративном оформлении интерьеров. Наибольшего же размаха, как в отношении масштаба применения, так и в разнообразии сюжетной и композиционной трактовки, плафонная живопись достигает в эпоху барокко. В XVIII веке характерное для ренессансной и барочной традиции стремление к иллюзорности, необычным ракурсам и изош-

ренным перспективным построениям постепенно исчезает. К началу XIX века в плафонных росписях усиливается влияние станковизма. Девятнадцатый век, век замечательных художников-станковистов, вообще очень мало сделал в монументальной живописи. В начале нашего века, в дореволюционные годы, плафоны писали также редко. И если бы не работы Е. Е. Лансере, во многом перебросившие мост к достижениям мастеров позднего Ренессанса, нам пришлось бы почти все решать заново.

Посмотрите репродукции плафонов. Все они, как правило, сделаны в направлении строго перпендикулярном к плоскости потолка. Такое направление, например при репродуцировании, конечно, единственно правильное. Но в действительности зритель никогда не смотрит на плафон с такой точки зрения, особенно стоя: в этом случае приходится слишком запрокидывать назад голову. Мы смотрим на плафон обычно под углом. Оглядывая потолок, наш взгляд скользит наклонно, лишь изредка обращаясь прямо вверх. Поэтому, разглядывая плафон, мы редко становимся под его центром. Обратим внимание еще на одно важное обстоятельство. Зритель станковой картины смотрит на нее, направляя свой взгляд перпендикулярно плоскости полотна. Поэтому мы и придаем картине тем больший наклон, чем выше она повешена. Рассматривая настенную живопись, зритель чаще бывает вынужден, перемещаясь по помещению, видеть роспись под углом. И все же ему обычно бывает нетрудно найти точку зрения, расположенную на центральной оси той или иной росписи. Но гораздо труднее, а иногда и невозможно найти такую точку по отношению к плафону.

В небольших плафонах, расположенных в композиционном центре помещения, перспектива чаще всего строится так, что главная точка схода вертикалей помещается в центре картины. Тогда точка зрения, на которую рассчитано перспективное построение, находится в центре зала. Но с этого места зритель, желая оглядеть весь плафон, если он невелик, должен смотреть прямо вверх, поворачиваясь вокруг своей оси, что крайне утомительно. В больших плафонах, нередко с несколькими точками схода, иногда даже вынесенными за границы плафона, установить такие «исходные пункты», на которые рассчитан перспективный эффект, бывает иногда очень нелегко.

Что же происходит, если зритель, желая видеть весь плафон или рассматривать его с более удобных точек зрения, отойдет в сторону от этих «исходных пунктов»? Тогда возникают те искажения, с которыми необходимо считаться художнику: здания «перекашиваются» и «падают», ракурсы фигур укорачиваются, простые и ясные перспективные решения перестают «работать».

Таковы противоречия, свойственные перспективному плафону: исключительная иллюзорность сочетается в них с условностью; убедительность перспективы — с поразительными искажениями; точное определение основных точек зрения — с неудобством, а иногда и невозможностью поместить зрителя в эти пункты; неизбежное стремление к общему декоративному эффекту — с не менее неизбежной детализацией изображения.

Причем этим перечнем еще не исчерпываются контрасты и противоречия, свойственные искусству перспективного плафона. Но ведь от этих контрастов и зависит особое очарование этого искусства. Ни одно живописное произведение так сильно не меняется от перемены точки зрения, как плафон. Передвигаясь по залу, вы невольно наблюдаете в плафоне непредвиденные изменения. Все изображение как бы живет, фигуры то сокращаются, то удлиняются, то наклоняются к потолку, то выпрямляются, одни части изображения становятся пространственно-иллюзорными, в то время как другие — временно принимают роль лишь декоративного дополнения, само пространство то как бы направляется прямо вверх, то косяком уходит в сторону, под углом к плоскости потолка.

Особую роль в любом плафоне играет изображение неба. Перспективная живопись потолка таит возможности иллюзорного развития пространства, недостижимого в настенной росписи. Ощущение массива, прочности стены, покрытой живописью, интенсивней, незыблемей, чем материальность потолочного перекрытия за пространственным плафоном.

Потолок легче «раскрывается» вверх под живописью, чем «проламывается» стена. Передвигаясь по залу, мы, меняя расстояние до стенной росписи, порой можем вплотную подойти к ней и рассмотреть поверхность стены, характер мазка, материал и фактуру живописи, что невольно убеждает нас в наличии прочной основы стены.

Иначе обстоит дело с плафоном. Здесь наше расстояние от картины предопределено высотой зала и, стоя на полу, мы не можем приблизиться к плафону. Есть и другие, чисто тектонические причины, в силу которых мы легче дематериализуем потолок, чем стену. Плафон почти всегда начинается с изображения тех элементов, которыми завершается архитектура интерьера: по его краям обычно пишут архитектурные детали, продолжающие изображение существующих карнизов. Вот почему при верном ракурсном построении и с правильно найденной точки зрения плафон может создавать почти полную пространственную иллюзию. Вместе с тем художник и при перспективном решении имеет возможность, если это входит в его задачу, сохранить ощущение плоскости плафона, придав ему до некоторой степени ковровый характер. Таким образом, от художника зависит, особенно в живописи неба, акцентировать ли плоскость потолка или иллюзорно раскрыть его вверх.

Не надо думать, что при работе над плафоном художник непременно должен избегать «ковровости» и добиваться иллюзорности, хотя, конечно, это наиболее часто встречающееся решение. Дело в том, что чем иллюзорнее пространство в плафоне, тем острее возникают нелады с теми сдвигами и перекосами перспективы, о которых говорилось выше.

Эти искажения формы минимальны в случае плоскостной росписи, особенно если она состоит из ряда отдельных изображений, как, например, в росписи потолка Сикстинской капеллы у Микеланджело; они незначительны также и при слабом ракурсе, при простом картинном изображении, как в «Авроре» Гвидо Рени. Несколько значительнее смещения и перекосы формы при боковом рассмотрении такого архитектурного построения, как в знаменитом овальном плафоне «Триумф Венеции»

Табл. XXII
8—11

Паоло Веронезе. Но и здесь они невелики, так как пространство взято как бы наклонным по отношению к плафону, развивающимся не прямо вверх, а под острым углом, поскольку точка схода вертикалей вынесена Веронезе далеко за пределы живописного полотна. Если учесть, что для иллюзорного восприятия плафонной перспективы зритель должен стать прямо под основной точкой схода всех вертикалей, то нам станет ясно, что Веронезе и не рассчитывал на такую точку зрения, что ощущение косо вверх уходящего пространства, наклона всего изображения над залом входило в его замысел. Это тем более интересно, что весь плафон заполнен сложными и тяжелыми архитектурными массами и плотными группами людей.

Наиболее резкое искажение формы возникает там, где пространство решено строго вертикально, и особенно в тех архитектурных изображениях и фигурах, которые соседствуют с основной точкой схода. Но при этом не нужно забывать, что именно в этой изменчивой игре форм, в этой своеобразной жизни плафонного изображения скрыта особая красота. Но, конечно, только в том случае, когда художник все предвидел и все рассчитал, когда эти своеобразные сдвиги и наклоны не являются нежелательной неожиданностью для самого автора.

Представим себе изображение стоящего человека, помещенное в плафоне около точки схода вертикалей. Чтобы получить иллюзию ракурса, вы должны стать прямо под точкой схода и смотреть на данную форму прямо вверх. При этом перспективный эффект может оказаться вполне удачным, но даже небольшой отход в сторону заставит носок ноги изображенной фигуры притянуться к колену, а колено почти «приклеиться» к лицу. Вместо расположенной в пространстве фигуры вы сбоку увидите странного коротыша с большой головой и ступнями, но без тела. В эпоху Ренессанса и барокко художники, изображая летящие фигуры, прилагали большие усилия, чтобы избежать этих неудачных впечатлений. Они изображали летящего человека в сложном движении, с тем чтобы отдельные части тела располагались почти параллельно к плоскости плафона, без ракурса, и служили бы коррективом к зрительному впечатлению, правильным масштабом и стимулом к работе пространственного воображения зрителя.

Надо сказать, что венецианские художники XVI и даже XVII века часто прибегали к такому полуракурсному решению. Вероятно, тогда хорошо отдавали себе отчет, в каких именно случаях иллюзорно пространственный плафон вполне уместен. Не случайно плафоны Тинторетто и Веронезе часто выглядят на репродукциях как стенное панно.

Вполне вероятно, что в те времена вместе с практикой ракурсной росписи было развито чувство ее восприятия. Житель Рима или Венеции видел десятки совершенных плафонов, мог сравнивать их, решать для себя, с каких точек живопись на потолке хорошо смотрится.

Гораздо труднее положение современного монументалиста, когда ему приходится на ощупь пробираться в лабиринте проблем, связанных с перспективным плафоном, лишь изредка имея возможность проверить свои замыслы и предположения на единичных опытах.

Наряду с проблемами, имеющими большое значение для всей области настенной живописи, мы коснулись нескольких частных технических вопросов. Но в искусстве — при внимательном рассмотрении — нет высокого и низкого, нет только возвышенного и ремесленного. Все связано, все работает сообща. Самое высокое оказывается бессильным, если оно не опирается на совершенство технического мастерства. Особенно это касается монументальной живописи, где изображение должно составлять неотъемлемую часть здания, где многое решает тектоническое «чувство стены».

Художник-монументалист ставит себе ряд задач, не возникающих перед станковистом. Он может, например, обогатить красками тусклое помещение или сделать более легким тяжелый интерьер, расширить узкий зал или повысить невысокий, создать чувство света, простора, нарядности, может замыслить свою роспись в стиле архитектуры зала или как контраст к ней. В его воле подчинить свою задачу характеру интерьера или решить ее как неожиданное и яркое его дополнение и обогащение.

Художник-монументалист должен знать и любить здание, которое он украшает: знать его устройство и назначение и любить как предмет искусства. Он должен сознавать, что обе эти стороны неразрывно связаны между собой. Монументалист должен чувствовать стену как часть целого здания; он должен знать, когда уместен тот или иной декор, когда уместно подчеркнуть структуру стены, ее массивность и незыблемость, когда необходимо, наоборот, все внимание сосредоточить на поверхности, на плоскостном решении, и, наконец, когда возможно создать перспективное изображение, расширяя, повышая и обогащая внутреннее пространство зала.

МЕТОДЫ И ТЕХНИКА РАБОТЫ ВОСКОВЫМИ, СМОЛИСТО-МАСЛЯНЫМИ И СИЛИКАТНЫМИ КРАСКАМИ

Мы уже говорили, что красочный слой, создающий во фреске живописное изображение, «окаменевают», образуя со стеной единое целое, благодаря этому живопись воспринимается не как изолированный объект, а как неотъемлемый элемент здания. Следовательно, мы должны согласиться с тем, что наиболее благоприятными в смысле синтеза будут те техники, те изобразительные методы, при которых зритель одновременно чувствует специфику живописи и характер архитектурной поверхности.

Поэтому в первую очередь необходимо исследовать возможные способы живописи на многих типично архитектурных, прочных и вместе с тем фактурно-выразительных современных материалах. Сюда следует отне-

сти шероховатые, гладкие и полированные штукатурки высокого качества, белые и подцветенные, с различными наполнителями (известковая и мраморная крошка, крупный песок), а также разнообразные акустические штукатурки и естественные каменные породы — известняк, туф и мрамор.

Помимо вопросов, связанных с удобством и прочностью живописи, перед художником-монументалистом стоит проблема сохранения или создания архитектурной выразительности фактуры основания. Здесь возникает ряд различных возможностей. Живопись может поставить задачу только сохранить фактуру стены или более ее подчеркнуть, усилить. Наконец, в процессе работы может быть создан собственно живописный, тектонически выразительный фактурный слой. В связи с уточнением этих задач мы можем различные приемы настенной живописи на каменных основаниях разделить на несколько главных групп.

Метод пропитывания и лессировки. К первой группе мы должны отнести живопись тонким слоем, методы, родственные античному ганозису — приемы пропитывания и работы прозрачной краской. Так как в большинстве случаев впитывающие свойства шероховатых и пористых поверхностей очень интенсивны, то в первую очередь может возникнуть необходимость регулировать их при помощи грунтовки. В данном случае могут быть пригодны только те вещества, которые, уплотняя и укрепляя верхние фактурные слои, не меняют их внешнего характера. В качестве универсального материала можно употребить жидкое стекло. Почти не меняя цвета и зерна поверхности, оно укрепляет основание и, заполняя поры, ослабляет чрезмерное впитывание связующего вещества краски. С этой же целью вполне естественно будет применить само связующее краски, то есть предварительно промазать стену смолистым маслом или растворенным и растопленным воском с примесью масла и смолы. Лучше последовать старинному указанию и эту промазку вести горячим способом с последующим прогреванием стены. Такая подготовка может быть повторена. Наконец, можно соединить оба способа, причем сначала пропитывать поверхность жидким стеклом, а потом — после высыхания — горячим смолистым маслом.

Представим себе зал с каменным полом, стены которого сплошь облицованы плитами светлого известняка, шифера или туфа. Здесь допустима, скорее, плотная пригонка камней, чем подчеркнутая рустовка. Если мы будем располагать способом, который позволит выполнить живопись, полностью сохраняя фактуру камня, чтобы изображение воспринималось не наложенным на стену, а как бы поднявшимся из ее глубины, если мы сумеем выполнить картину так, чтобы она производила впечатление созданной из самого материала камня, и если при этом нам удастся сохранить мягкость переходов и живописную, свободную кинетику, то в такой росписи условия, необходимые для возможно более полного синтеза изображения и архитектуры, бесспорно, будут осуществлены.

Далее, вообразим зал, облицованный материалом с еще более выразительной фактурой, например светлым кремово-розовым мрамором, со

свойственным ему мягким рисунком, или бело-серым гранитом. Как расписать эти поверхности так, чтобы узор мрамора или фактура гранита сохранились и на всей поверхности просвечивали сквозь изображение?

Мы имеем два метода, вполне пригодных для выполнения поставленной задачи. Это — вплавленная энкаустика, то есть живопись растворенной восковой краской с последующим ее прогреванием, и смолисто-масляная лессировка. Точную рецептуру должны установить предварительные эксперименты, как в области грунта (укрепления) стены, так и по отношению к характеру и дозировке связующего.

Между чистой энкаустикой и смолистым маслом возможен ряд переходных ступеней, так как и к восковой краске необходима примесь некоторого количества смолы и масла, и, с другой стороны, химическая прочность смолисто-масляного слоя возрастает, как мы говорили, от прибавления воска. Выбор рецепта связующего будет зависеть от фактуры стены. Чем шероховатей и жестче поверхность, тем больше можно ввести масла и твердых смол (янтарь, копал). Для более гладких поверхностей скорее будет нужен воск и мягкая смола (мастикс).

Правда, такой способ вряд ли будет всегда уместен для очень больших внутренних объемов, так как на большом расстоянии эффект рисунка и фактуры стены, просвечивающих сквозь лессировку, будет менее заметен. Но он должен учитываться всюду, где зритель имеет возможность подойти вплотную к живописной плоскости, например в фойе, вестибюлях, на стенах лестниц и соединительных зал. Впрочем, это соображение относится ко всем группам перечисленных в этом разделе приемов.

При использовании пропитывания и в технике тонких лессировок редко удастся добиться яркого колорита, и обычно получается живопись смягченной цветовой силы. Поэтому она будет пригодна там, где такая мягкость будет в стиле интерьера. Впрочем, случаи, когда в настенной живописи желательно добиться очень большой яркости, крайне редки: преувеличенная сила цвета легко может привести к ненужной плакатности.

Надо также заметить, что сила цветовой гаммы не всегда тождественна ее яркости. В этой области большую роль играют валёры, цветовые силуэты, характер мазка и контура. При четком сопоставлении широких пятен даже мягкие и сближенные оттенки могут создать впечатление сильных, выразительных цветовых соотношений.

Можно предположить, что техника, основанная на глубоком проникании краски в поры камня, окажется достаточно устойчивой. Из системы трех основных связующих *смола — масло — воск* крайние элементы являются прочными химически, в то время как масло создает основу прочности механической. Поэтому оно никогда не должно превалировать и должно применяться только в том количестве, которое безусловно необходимо. Так как в процессе оксидирования масло приобретает качества лака, образуя твердую пленку линоксина, употребление сильно оксидированного и сгущенного масла крайне нежелательно. При этом возникает необходимость в растворителях, которыми могут быть скипидар и различного качества петроли.

Метод сквозного мазка. Переходя ко второй группе методов, сильнее подчеркивающих особенности фактуры основания, мы должны снова обратиться к тому приему, который мы называли сквозным мазком. Мы говорили, что темный сквозной мазок по светлому основанию почти не применяется в станковой живописи в силу неизбежных ассоциаций с рисунком. По этой же причине этот прием работы «сухой кистью» неприменим и в настенной живописи. Наоборот, все ассоциации, связанные с введением в живопись светлого сквозного мазка на темном фоне, — исключительно благоприятны для настенной росписи, особенно по шероховатому основанию. Как это часто бывает, наиболее удобный прием (а в данном случае светлый сквозной мазок оказывается наиболее естественным приемом) в то же время оказывается и наиболее художественно оправданным.

Ассоциации, связанные с впечатлением от светлого сквозного мазка по темному шероховатому фону, ведут нас в область воздействия на камень воздуха, воды, света и других сил природы. Явления выветривания, просыхания и выцветания в естественных условиях обычно высветляют поверхностный слой камня. Таким образом, светлый сквозной мазок связывает наше воображение с теми привычными качествами поверхности шероховатых минеральных пород, по которым на глаз и на ощупь мы узнаем их тяжесть, плотность и другие свойства.

Все подлинные живописцы в той или иной степени отдавали дань этому приему, так как наряду с лессировкой он ценен в станковой живописи тем, что вызывает впечатление многослойности. Вместе с наглядно-ступенчатым построением на живописно-контрапунктической основе в изображение как бы входят элементы времени. С этой точки зрения мы должны считать наиболее потенциально живописной ту фактуру, которая дает возможность наибольшему числу красочных слоев участвовать в создании изображения.

Но для монументальной живописи особую ценность имеют те свойства светлого сквозного мазка, которые приводят к акцентированию фактуры основания. На гладком грунте сквозной мазок подчеркивает неровности основного живописного слоя, а на шероховатом материале — неровности самого основания. Причем оптический эффект как бы углубляет фактуру, утолщает красочный слой и увеличивает его фактурную выразительность.

В настенной живописи слой краски редко достигает той степени пастозности, которая часто встречается в станковой картине. Причины этого разнообразны: и масштаб изображения, и размер самой картины, и сравнительно быстрая работа художника, а главное — обусловленное расстояние от зрителя, вынужденность достаточно отдаленных точек зрения. Поэтому элементы фактуры в монументальной росписи по сравнению со станковой живописью стремятся к укрупнению.

Отсюда опять возникает необходимость различия в выборе техники при картине с высоким расположением и при живописи, к которой зритель может подойти вплотную. Во втором случае желательно выбрать такой метод, при котором совмещается широта мазка и трактовка формы

с сохранением постоянной оптической выразительности фактуры. В этом случае, особенно при большом масштабе фигуры, техника фрески может оказаться не вполне уместной, так как тектоническая выразительность штукатурной поверхности открывается лишь на известном расстоянии, между тем как вблизи преувеличенно широкие мазки неизбежно перекроют мелкое зерно основания и архитектурность впечатления от стены будет уничтожена. При низком расположении росписи уместны шероховатые фактуры и живописные приемы, акцентирующие выразительность структуры основания: при этом даже самая свободная и широкая кинетика не разрушит архитектурной выразительности стены.

Трехстадийный метод. Фактурно-пространственное построение. В монументальной живописи с применением сквозного мазка по шероховатому основанию мы встречаемся с теми же техническими принципами, которые лежат в основе трехстадийного метода письма старых мастеров в станковой живописи. Это сближение не случайно, так как классическое чувство живописности требовало сохранения максимальной фактурной выразительности даже при большой свободе мазка. Мы уже говорили, что станковая классическая картина благодаря ее колориту и фактуре вызывает ассоциации, заставляющие нас вспомнить о таких природных материалах, как камень, песок и глина. Тем более уместны эти ассоциации в настенной живописи. С другой стороны, монументализму чужд импрессионистический метод создания изображения с его непосредственной работой с натуры, однообразным мазком, аморфным фактурным построением и пространственной направленностью в глубь картины. Наоборот, тектонический метод настенной живописи, создающий изображение на основе априорного знания формы прежде всего средствами светотени, с его колористическими ассоциациями, построением живописного процесса по стадиям, с разнообразием и выразительностью живописной кинетики, с уклоном к барельефному решению и к условной пространственности, несомненно, родствен монументализму. Но именно тектонический принцип изображения привел старых мастеров к трехстадийному методу. Отсюда близость этого метода к задачам настенной живописи.

При тектоническом принципе изображения и трехстадийном методе формы как бы выдвигаются навстречу зрителю, всплывают над затемненной глубиной фактуры, вызванные закономерным распределением световых и цветовых масс. Вместе с тем нередко возникает барельефное решение, когда тектоническая система создает не полнообъемное впечатление, а как бы уплощенную форму, зажатую между двумя сближенными воображаемыми плоскостями, расположенными параллельно картинной плоскости. Этой системе не противоречит расположение фигур на светлом фоне неба. Тогда в силуэтности их масс и в барельефности решения, в четком разделении света и тени, в большой форме, не дробимой мелкими отсветами, в длинной линии и орнаментальности контурного силуэта — в тех элементах, которые придают монументальность фигуре, помещенной на светлом фоне пространства, — мы ощущаем связь с теми

методами, которые были изучены и устоялись в условиях мастерской классического художника *. В этом случае залог монументализма — совмещение двух планов, где один связан с изображением фигур и темных частей картины: земли, затемненных кулис листвы деревьев и т. п., а другой изображает светлый экран неба, далей, воды. Поэтому в линейно-композиционном плане имеют значение не только протемненные силуэты фигур, листвы, стволов, но и орнаментальность промежутков между фигурами, между контурами предметов и краями картины, осознанный орнаментализм светлых силуэтных фрагментов фона.

Но при таком совмещении двух изобразительных систем особое значение получает общая фактурная выразительность картины, объединяющая разнородные элементы. И методы, акцентирующие фактуру основания, приводящие к фактурно-пространственным решениям, приобретают особую роль. Рассматривая эти проблемы, мы еще раз убеждаемся в ценности шероховатых и зернистых фактур для настенной живописи интерьера и необходимости исследования в этой области значения восковой и смолисто-масляной техники.

Итак, при настенной живописи с применением сквозного мазка общий живописный процесс, как и в станковой живописи старых мастеров, должен быть разбит на три стадии. Сначала художник проводит общую пропись картины, причем ведет живопись тонким слоем, протемненной, но разбавленной краской. При этом мастер должен следить, чтобы краска заполняла все углубления, все поры основания. Он должен заставить краску пропитать поверхность, уйти в глубь фактуры стены. В зависимости от свойств растворителя и грунта, в одних случаях этот процесс будет происходить легко, как бы сам собой, в других случаях он потребует некоторых усилий (сильный нажим кисти, втирание жестким щетинным ручником и т. п.).

Эта стадия соответствует тому методу пропитывания краской и лессировке по шероховатому камню или штукатурке, который мы ранее описали. Но в данном случае художник должен несколько протемнить эту пропись с тем, чтобы первый живописный слой, сильнее окрашивающий углубления поверхности, казался бы еще более глубоким и чтобы последующие более светлые сквозные мазки интенсивнее выделялись на нем. Нужно так построить протемненное изображение, чтобы теневые части предметов почти не требовали в дальнейшем доработки. Иначе говоря, тени надо писать в полную силу, а освещенные места — в условно-протемненном тоне. Так как первая стадия ведется, главным образом, лессировкой — пропитыванием и втиранием, — то этот прием способствует прозрачности темных тонов, столь ценной в настенной живописи.

Вторая стадия будет заключаться в проработке пастозным, но сквозным мазком освещенных мест, светов всех предметов. При этом и будут достигнуты та акцентировка, то усиление фактуры каменного основания,

* Более подробно об этом говорилось в главе «Близость станковизма и монументализма в живописи старых мастеров».

о которых говорилось выше. Надо сказать, что сквозной мазок по шероховатой фактуре ложится гораздо легче, чем плотный, и благодаря этому приему может быть сохранена достаточная живописная свобода и широта письма, необходимая в подлинно монументальной живописи.

Вместе с тем достигается и усиленная объемность формы. Пастозные мазки, лежащие плотным слоем на самых светлых местах и сильно сквозящие на полутонах и рефlekсах, простым и убедительным приемом лепят форму, придавая в то же время вещественность и весомость изображаемому предмету. Конечно, художник должен внести разнообразие, находчивость, инициативу в эту стадию. В этой области необходимо учиться у старых мастеров, так как разнообразие живописных приемов и живописная кинетика в классической живописи поистине изумительны.

Не надо думать, что смена этих двух стадий сразу приведет художника к окончательному результату, хотя не исключен и такой случай. Обычно вторая стадия приводит к усиленному пробелению светов, к недостаточной цветовой силе и к чрезмерной объемности. Тогда художник переходит к третьей стадии — к новой лессировке, которая в зависимости от живописного состояния данного фрагмента будет носить тонирующий, моделирующий или уточняющий характер. Легко может случиться, что кое-где эта лессировка опять несколько протемнит изображение. И тогда, возможно, опять придется эти места тронуть сквозным мазком. Таким образом, на отдельных местах изображения художник может использовать ступенчатое развитие, чередуя сквозной пастозный мазок и пропитывающую лессировку. Этот прием есть естественное расширение первоначальной трехстадийной схемы.

При таком методе нет необходимости всю площадь изображения или все света проходить сквозным мазком. Наилучшие результаты получатся, если, как это мы постоянно наблюдаем у старых мастеров, на света ложится плотный слой, переходящий в сквозной в полутонах и в рефlekсах. Но если мы сознательно поставим перед собой задачу подчеркнуть зерно камня на всей плоскости картины и проработаем во второй стадии сквозным мазком все изображение сплошь, тогда настенная картина неизбежно приобретет характер некоторой гобеленности. Каков бы ни был узор фактуры основания, но, равномерно выделенный на всей плоскости картины, он неизменно будет вызывать ассоциацию с ковром и гобеленом, так как привычные для глаза особенности сотканых картин и заключаются в равномерном просвечивании узора ткани сквозь всю площадь изображения.

Можно было бы предположить, что при этом будет достигнута имитация гобелена. Однако фактура камня и штукатурки достаточно своеобразна и исключает возможность создания такого впечатления. Художник может попытаться имитировать гобелен, оклеив стену грубозернистой материей и выполнив картину на таком грунте равномерно сквозным мазком. Но такую живопись мы отнесли бы к сугубо декоративным приемам, далеким от задач монументальной живописи, хотя в некоторых случаях она и могла бы оказаться вполне обоснованной.

При нормально организованном трехстадийном методе впечатление некоторой гобеленности, отнимая, быть может, у росписи какую-то долю той величественной простоты, которую мы видим в хорошей фреске, в то же время придает ее фактуре глубину и мягкость, что имеет свои достоинства. Во всяком случае, впечатление от настенной живописи, выполненной трехстадийным методом, ни в какой мере не походит на фреску.

Таким образом, этот способ не является ни упрощением, ни заменой фрески. Он дает новые возможности и действительно расширяет круг методов настенной живописи.

При трехстадийном методе, акцентирующем зерно поверхности, как бы ни был крупен размер этой зернистости, все же на известном расстоянии глаз перестает воспринимать отдельные элементы, и впечатление от шероховатости фактуры сливается в общий далекой образ. Происходит то же явление, которое мы имеем в мозаике, где при достаточном отходе от стены цветная россыпь камней сливается в чуть мерцающий, суммарный образ.

Понятно, что такое расстояние непосредственно зависит, с одной стороны, от размера зерна фактуры, а с другой — от степени контраста светлого сквозного мазка и протемненного фона. Так, белый сквозной мазок на кремовом подмалевке при крупном зерне даст мерцающее слияние при отходе на пять-семь шагов, а тот же мазок на черном фоне потребует расстояния в десять-двенадцать метров.

При подходе вплотную к стенной росписи, выполненной по трехстадийному методу с использованием сквозного мазка, перед нами раскрывается подчеркнутая специфика данной фактуры. Как бы ни был укрупнен мазок, но если он хотя бы частично приобретает сквозной характер, то непроизвольно происходит детальное выявление фактуры камня или шероховатой штукатурки на всей поверхности картины. Если мы подойдем близко к изображению очень большого масштаба, то при рассмотрении вплотную мы даже можем утратить представление об общей форме и перед нами возникнет «жизнь фактуры» вне ее образной роли. Но и в этом случае тектоническое впечатление от живописной поверхности не нарушится, как это имело бы место при фреске, когда, при тех же условиях, мы неизбежно столкнулись бы с дискредитирующим тектонику стены грубо декоративным впечатлением (как бы ни был совершен далеким образ). Более того, структурное и тектоническое впечатление усилилось бы, как это, например, имеет место при рассмотрении вблизи гобелена с крупномасштабным изображением. При работе сквозным мазком художник непроизвольно выявляет мельчайшие особенности фактуры. Поэтому настенная роспись на шероховатой основе, в противоположность фреске, — живопись низкого расположения, то есть как бы ни была высока вся картина, желательно, чтобы ее нижний край располагался не выше человеческого роста.

В этом случае для полного живописного синтетического впечатления желательно, чтобы зритель хотя бы к нижней части картины мог подойти вплотную.

Мы располагаем двумя проверенными, безусловно прочными материалами, пригодными для живописи по шероховатым каменистым основам,— это энкаустические и силикатные краски. Причем в области энкаустики можно работать в технике как горячей, так и холодной восковой живописи на различных грунтах и основаниях.

Техника работы восковыми красками. В горячем способе энкаустики мы имеем дело с техникой во многих отношениях исключительно ценной, но в то же время очень сложной. К замечательным свойствам восковых красок, помимо их исключительной прочности, надо отнести специфическую выразительность в передаче предметов, связанную с некоторой прозрачностью самой краски, большое разнообразие построения живописной фактуры и разнообразие мазка, положенного кистью и обработанного нагретым металлическим инструментом, наконец, своеобразный оттенок самой красочной массы как в тонких, так и в пастозных слоях.

Для работы горячей энкаустикой необходимы следующие приспособления: палитра — ящик с металлической доской, имеющей углубления для красок,— оборудованная электрическим нагревателем, работающим от осветительной сети, и терморегулятором, позволяющим поддерживать воск при постоянной температуре от $+60^{\circ}$ до $+100^{\circ}$ C; нагреваемый через трансформатор электрошпатель; металлическая кисть и небольшой, но сильный рефлектор, дающий концентрированное тепловое излучение,— замена жаровни с углями, применявшейся античным художником.

Набор красок должен быть достаточно широк и соответствовать, примерно, двадцати названиям красок, употребляемых и в других живописных техниках. В холодном виде краска представляет собой плотную пластинку, интенсивно окрашенную, с гладкой, достаточно твердой поверхностью. На электропалитре краски быстро тают, приобретая вполне жидкую консистенцию.

В процессе живописи горячей энкаустикой становится очевидным, что наложение горячей краски электрошпателем вследствие ее текучести осуществимо только при подготовке больших цветовых плоскостей — одежды, фона. Не дает желаемого результата и применение шпателей различной величины с двойным или тройным окончанием. Мاستихином удобно писать масляной краской из-за ее пастозности. Восковая же краска имеет характер пасты только в узких температурных границах между твердым и расплавленным состоянием. Основывать же живописный процесс на поддержании этой неустойчивой температуры невозможно.

Если восковая краска не может быть нанесена гибким металлическим, плоским инструментом, тем более она не может быть положена твердым, негнувшимся каутерием, который, как мы говорили, можно рассматривать лишь как обрабатывающий уже нанесенную краску горячий инструмент. Напротив, при работе щетинной кистью выясняется полное удобство наложения краски при условии некоторой быстроты мазка. При

нагреве палитры до $+100^{\circ}\text{C}$ краски, в зависимости от размера кисти, сохраняют текучесть в течение трех-пяти секунд, чего вполне достаточно для нанесения нескольких заранее обдуманных мазков. При этом имеет большое значение расстояние, на котором находится палитра от картины. Поэтому необходимо пользоваться ручной электропалитрой.

По дереву работа горячей энкаустикой идет легче, чем по мрамору, в связи с меньшей теплопроводностью деревянной основы; поэтому на дереве не происходит мгновенного застывания восковой краски, затрудняющего работу энкаустикой по холодному мрамору. Что касается предварительного прогрева плоскости основы, безразлично, мраморной или деревянной, такой прием осуществим, но удобен лишь при невысокой температуре прогрева: на теплой доске краски лучше ложатся и немного медленнее застывают. Сильный прогрев затрудняет живопись, так как требует горизонтального положения доски. Результата прогрева доски или уже выполненной живописи не видно и на фаюмских портретах: прогрев неизбежно выразился бы в общей сплавленности и сглаженности всего красочного слоя. (Исключительная тонкость фаюмских досок — в лучших вещах она не превышает двух-трех миллиметров — объясняется не стремлением облегчить их нагрев, а, скорее всего, необходимым выгибом, который придавал портрету при его укладке поверх лица мумии большее сходство с лепной маской, создавая впечатление объема.)

При работе кистью мазок горячей энкаустики ложится пастозно и дает почти матовую поверхность. При повторных покрытиях кистью быстро создается плотная фактура, дающая разнообразные возможности дальнейшей обработки горячим методом. Однако нанесение лессировок горячей, быстро затвердевающей краской, почти исключено. Поэтому можно полагать, что имеющиеся в античной литературе указания на иллюзорное изображение прозрачных предметов, которое, скорее всего, могло быть достигнуто лессировкой, надо считать прямым подтверждением знакомства античных мастеров с растворителями и с холодным методом энкаустики.

Удобным инструментом для горячей обработки проложенного красочного слоя могут служить различной формы шаберы и гладилки, применяющиеся в граверном деле и напоминающие античный каутерий. Очень удобен также небольшой утюжок, позволяющий при нажиме ребром получить острую линию, а при плоском касании — мазки различной величины и формы. Такой утюжок удобен также и тем, что долго держит нагрев и медленно меняет температуру. Это имеет большое значение, так как горячий металл мгновенно плавит восковую краску, в то время как теплый позволяет работать более медленно и с некоторым нажимом, вследствие чего мазки приобретают как бы полированный характер.

Исследуя горячую энкаустикку, нельзя не заметить, что в ее живописно-пастозном мазке мы видим ряд специфических приемов, присущих станковой живописи. Как метод станковой живописи горячая энкаустика всегда имела своих приверженцев в силу свойственной ей красоты и выразительности фактуры. В применении к стенной росписи горячий спо-

соб уместен в случае отдельных живописных вставок на каменном или мраморном основании в общей композиции стены, так как и лессировка, и сквозной мазок — два противоположных метода, нередко совместно развивающихся в других техниках, — в горячей энкаустике затруднены. Таким образом, при неизбежной плотности слоя мы имеем в этой технике один из способов, перекрывающих фактуру основания и лишаящих ее доли тектонической выразительности, что также указывает на ее причастие к станковой живописи, где основную роль играет фактура самого красочного слоя, а фактурно-пространственное построение, связанное с акцентировкой зерна основания, часто отходит на второй план.

В противоположность горячей энкаустике, восковая краска при холодном методе с последующей горячей обработкой может найти применение в настенной живописи любых масштабов на различных основах и грунтах. Этот способ, который мы называли вплавленной энкаустикой, обладает исключительным разнообразием приемов от пастозного письма до ганозиса, то есть до методов пропитывания. При наложении холодной восковой краски плотным слоем с дальнейшей ее обработкой горячим металлическим инструментом, конечный результат ничем не отличается от горячей энкаустики. Но при наложении холодной краски тонким слоем дальнейшая горячая обработка поверхности приводит к явлениям лессировки и пропитывания, недостижимым при «чистой» горячей технике. (Отсюда ясно, что горячий метод пропитывания — «ганозис горячей краской» — осуществим лишь при одноцветной прокраске стены, что мы и видели в приводимом нами ранее описании Витрувия.)

Живопись методом ганозиса, или пропитывания, возможна лишь при условии холодного нанесения тонкого красочного слоя с его последующим осторожным общим прогревом (необходимо, чтобы краски впитывались, но не текли) или с постепенной, последовательной обработкой горячим металлом.

Вместе с осуществлением лессировки и пропитывания в холодной и вплавленной энкаустике возникают возможности применения сквозного мазка, трехстадийного метода и акцентирования фактуры стены. Наиболее интересные возможности дает вплавленная энкаустика на мраморном основании.

Основная трудность живописи при горячем методе связана с нанесением растопленной восковой краски, тогда как последующая обработка горячим инструментом является, наоборот, легким, быстрым и удобным приемом. Поэтому метод вплавленной энкаустики во много раз облегчает живопись восковыми красками.

При нанесении холодной восковой краски тонким слоем, то есть при разведении скипидаром, в процессе последующего вплавления (или вжигания) горячим металлом, электрорефлектором или легким прикосновением пламени паяльной горелки можно наблюдать явления пропитывания и лессировки. Тонкий слой краски приобретает прозрачную структуру и мягкий блеск. Сквозь него просвечивает рисунок и цвет мраморного основания. На шероховатом грунте после прозрачной прописи с легкостью осуществляется живопись плотным слоем и сквозным мазком.

Пропитывание и лессировки могут осуществляться восковой краской и одним холодным методом без дальнейшего вжигания.

Можно рекомендовать способ работы по следующим стадиям. Поверх зафиксированного сангинного рисунка делают полихромный рисунок краской при помощи мягкой кисти с оттушевкой жестким трафаретным ручником. Поверх такой подготовки прорабатывают полноживописную пропись тонким слоем восковой краски, сильно разбавленной скипидаром и возможно глубже пропитывающей штукатурку. Общее впечатление от этой первой стадии будет несколько напоминать фреску. Дальнейшая работа над прописью уплотняет прозрачный слой краски и идет в сторону некоторого протемнения изображения. Очень интересные результаты дает промывка стены на этой стадии скипидаром: краска задерживается в углублениях штукатурки, и фактура основания получает еще большую выразительность.

В границах второй стадии идет работа над осветлением освещенной стороны предметов более пастозными слоями. Живопись ведется то плотными, то сквозными мазками, которые наносятся мягким прикосновением кисти на зерно шероховатого грунта, что при условии протемненного подмалева еще усиливает характер фактуры основания. Иногда паста холодной восковой краски может наноситься мастихином.

В отдельных местах можно провести заключительную лессировку, то есть третью, завершающую стадию трехстадийного метода живописи. При легкой растворимости воскового слоя такую завершающую лессировку надо проводить с большой осторожностью, и вместе с тем с быстротой. Трудность последних лессировок еще раз указывает на необходимость дополнительного введения в краску смолистого масла, не только облегчающего работу, но и укрепляющего красочный слой.

Все сказанное о чистой восковой энкаустике остается в силе и в случае добавления к воску смолистого масла. Как мы видели, такое добавление необходимо в ряде случаев, так как масло и смола укрепят мягкий и реагирующий на изменения температуры слой восковых красок. Как велико в процентном отношении может быть это добавление, установит только опыт. Есть основание предполагать, что количество смолистого масла будет колебаться между одной десятой и одной третьей общего веса связующего. Качество смолы, растворенной в масле, также необходимо установить экспериментальным путем. Возможно, что твердые смолы — янтарь и копал — окажутся в данном случае более полезными.

Техника работы силикатными красками. Если рассматривать минеральную силикатную живопись в плане упрощения техники фрески, которую она довольно хорошо может имитировать в тонком слое, то это облегчение не так велико, как можно было бы предположить на первый взгляд.

Одна из главных трудностей фрески, связанная с сильным изменением и просветлением краски при высыхании, в той же мере свойственна и минеральной живописи. При минеральной живописи также приходится работать по влажной поверхности. Правда, можно увлажнять лю-

бой кусок поверхности и свободно переходить от работы над одним фрагментом к другому. Но, в то время как во фреске слой сырой штукатурки поддерживает влажность в течение всего рабочего дня, при минеральной живописи приходится довольно часто смачивать водою ту часть поверхности, на которой работает живописец, что не всегда удобно. Кроме того, при таком увлажнении во время работы легко можно повредить незасохшие мазки, и, вообще говоря, потемневший от воды фрагмент среди сухой плоскости всей картины, с темными полосками стекающих вниз капель выдает неорганичность процесса живописи и неприятно смотрится, особенно при работе на белой штукатурке.

Ряд трудностей возникает на первых же ступенях живописи, выдавая некоторую условность самой идеи создания закрепляющих свойств связующего вещества в процессе работы на палитре. В самом деле, некоторые кальциевые, стронциановые, баритовые и другие соли, добавляемые к красочным пигментам в качестве наполнителей, после смешения с жидким стеклом дают при высыхании нерастворимое ни водой, ни жидким стеклом связующее. Если это смешение ведется на палитре, то через некоторое время в процессе живописи вся палитра покрывается различными красочными смесями, которые быстро начинают подсыхать, даже если художник следит за ними и время от времени их увлажняет. Но, раз высохнув, эти краски уже не поддаются размыву или, что еще хуже, примешиваются к еще жидким краскам в виде твердых комков и корочек. Таким образом после одного-двух часов работы вся площадь палитры покрывается корой неразмываемых, негодных для дальнейшего использования красок.

Для работы силикатными красками удобно применять металлическую палитру с углублениями, в которых можно располагать цветные порошки. При этом можно практиковать три различных способа разведения красок, каждый из которых имеет свои преимущества и недостатки.

В первом случае красочные порошки перед началом работы замешивают в углублениях палитры с жидким стеклом, после чего ими можно писать лессировочно и полупастозно, пользуясь в качестве разбавителя водой или слабым раствором жидкого стекла. Конечно, чем плотнее слой живописи, тем больше в процентном отношении он требует связующего. При этом, казалось бы, самом естественном способе затруднение возникает вследствие того, что некоторые пигменты через час после разведения жидким стеклом теряют свою нормальную консистенцию и начинают цементироваться и выпадать из раствора.

Стремясь избежать этого неудобства, можно разводить краски перед работой в углублениях палитры чистой водой и лишь во время самой работы добавлять к ним жидкое стекло. Этот прием, вполне удобный для живописи тонкими слоями, не дает, однако, гарантии, что при пастозном мазке в краске окажется достаточное количество связующего и красочный слой не будет отмеливать.

При третьем способе можно держать цветные порошки в углублениях сухими и осторожно брать нужное количество на влажную кисть, сме-

шивая пигменты с жидким стеклом на середине палитры. Но и при этом способе пигменты постепенно пропитываются раствором стекла и быстро начинают отвердевать.

Приходится комбинировать все три способа, в зависимости от характера живописной задачи, и работать при помощи двух палитр, меняя их через каждые два часа и поочередно очищая от затвердевшей краски. Мы подробно остановились на этих приемах, с одной стороны, для того, чтобы помочь в освоении этой техники тем, кто захочет на практике познакомиться с минеральной живописью, а с другой — для того, чтобы показать, что она создает ряд особых затруднений, с которыми не приходится встречаться фрескисту. Вместе с тем минеральной живописи присущ ряд облегчающих приемов, не свойственных фреске, дающих возможность вести многослойное, полупастозное письмо и представляющих большую свободу живописи.

При минеральной живописи художник не связан необходимостью выполнить в свой рабочий день определенный кусок картины. Неудачно написанный фрагмент может быть переработан, и не один раз. Живописный процесс может быть построен по стадиям, причем каждая стадия может быть полностью проведена по всей плоскости картины. Возможно также свободное построение, когда тот или иной фрагмент обгоняет по степени законченности другие недоработанные части изображения. Живопись может вестись и в несколько приемов однослойно или путем постепенного наложения многих слоев, плотными или лессирующими слоями.

Однако все перечисленные возможности не могут быть использованы, если рассматривать минеральную живопись главным образом в плане имитации фрески. Нет основания ставить перед художником такую задачу также и потому, что некоторые удобства не компенсируют той неправомерной замены, которая здесь имеет место. В самом деле, художник должен будет отказаться от многих тонких, но очень существенных особенностей фресковой живописи во имя некоторых удобств, которые нивелируются новыми трудностями.

Гораздо более ценной покажется нам минеральная живопись, если мы попробуем применить ее в тех случаях, где фреска неосуществима или если мы расширим ее возможности в сторону специфических приемов, отличающихся от фрески. В первом случае это будет интерьерная и фасадная живопись на различных облицовочных материалах, на которых нельзя писать фреской: на разнообразных шероховатых и заглаженных камнях и естественных породах, на цементных и известковых штукатурках с разнообразными крупнозернистыми наполнителями и разных цветов. Во втором случае, даже на обычной белой штукатурке, результат минеральной живописи будет очень ценен, если допустить полупастозные слои, свободное построение фактуры или, наоборот, строгое, хотя и многослойное построение по стадиям, с введением сквозного мазка, не свойственного фреске. При этом выявляются многие положительные живописные качества силикатных красок, но не в плане имитации фрески, а в смысле раскрытия специфических качеств данной техники.

При этом мы невольно оценим полную матовость, возможность свободной кинетики, широкого и разнообразного мазка, и, наконец, исключительную прочность — положительные качества, свойственные минеральной живописи.

При трехстадийном методе письма минеральными красками можно наметить следующие отличия от энкастики при работе на тех же грунтах. Первая стадия — пропитывание и первоначальная лессировка — дается с большим трудом в минеральной живописи, чем в энкастике. Вода — основной разбавитель силикатных красок — не так легко смачивает шероховатые и каменистые поверхности и не так глубоко уходит в поры камня. Силикатная краска окрашивает камень, но не пропитывает его. Здесь легко возникают в первой стадии явления темного сквозного мазка на светлом основании, которые противопоставлены в настенной живописи и с которыми приходится бороться, с усилием втирая краску в поры камня. Кроме того, силикатной краске в меньшей степени свойственны лессирующие качества: она непрозрачна даже в очень тонком слое. Зато вторая стадия — живопись сквозным мазком и полупастозным слоем — дается очень легко. Кисть, насыщенная краской, довольно густой и богатой связующим веществом, легко кладет сквозным слоем светлые мазки поверх протемненной прописи, свободным приемом создавая осязаемость формы и пространства. Как и фреска, минеральная живопись потенциально пространственна.

Ввиду полной неразрываемости красочного слоя, лессировка ложится поверх основного слоя очень хорошо. При этом возможны все три главных вида лессировки: тонирующая, моделирующая и ретуширующая. Особенно хорошо ложится втертая лессировка, подчеркивая матовый характер краски. Завершающая лессировка ложится легче, чем первоначальная, так как вода лучше смачивает достаточно плотный слой краски, чем камень или жесткую штукатурку.

В силикатных красках мы имеем прекрасный материал для фасадной живописи. Нормально построенный красочный слой не отмеливает и не размывается. Недостаточное количество связующего, выражающееся, прежде всего, в отмеливании, может быть легко возмещено дополнительным фиксированием жидким стеклом, лучше всего — при помощи пульверизатора. Избыток жидкого стекла выражается незначительным поблескиванием, как бы мелкокристаллического характера. Удалить это, впрочем, едва заметное поблескивание очень трудно.

Силикатные краски наиболее устойчивы по отношению к атмосферным воздействиям. Но следует тщательно проверить прочность различных пигментов на длительное воздействие солей и химических реагентов, содержащихся в стене, особенно при цементных штукатурках.

В интерьере применение минеральной живописи будет уместно в тех же случаях, где уместна энкастика или матовая смолисто-масляная техника. Как и в этих техниках, при силикатных красках легко достигается акцентировка зерна фактуры при помощи трехстадийного метода. Но плотность красочного слоя меньше в минеральной живописи, чем при аналогичных приемах в энкастике или при смолисто-масляной технике.

КАК СОЗДАВАЛАСЬ ЭТА КНИГА

Перед вами довольно необычная книга. У нее два автора: один — известный живописец и график, другой — специалист в области истории технологии живописи. Если первый внес в этот труд непосредственность восприятия и специфический угол зрения на предмет как бы «изнутри», то второй придал впечатлениям и оценкам художника систематичность и объективность, обогатил книгу своими знаниями технологии живописи, подняв разговор о секретах живописного мастерства на современный научный уровень. В этой книге индивидуальные качества каждого автора превосходно дополняют друг друга.

Для того чтобы лучше почувствовать особенности этой книги, чтобы по достоинству оценить профессиональный уровень разбора классических произведений живописи и значение практических рекомендаций, необходимо поближе познакомиться с личностью и творческой судьбой того, кто был инициатором ее рождения.

Я хорошо знал Леонида Евгеньевича Фейнберга (1896—1980) и всегда восхищался широтой интересов и эрудицией этого человека, необычайной интеллигентностью и обаянием его личности. Его друзья и близкие рассказывают, что в своей необычайно емкой памяти он хранил массу сведений о различных видах европейского искусства — об архитектуре, живописи, ваянии. Очень также любил искусство Индии, Персии, Японии, Мексики. И всегда думал о том, как работали древние мастера, как они видели мир.

В творчестве Фейнберга перекрещивались, казалось бы, несовместимые или, во всяком случае, далекие друг от друга области деятельности: музыка и технология живописи, поэзия и научное осмысление вопросов искусства, тонкая лирическая графика и большие тематические росписи, несомненная поэтическая одаренность и столь же очевидный талант в области пластических искусств.

Леонид Евгеньевич увлекался поэзией — писал прекрасные стихи, знал на память неисчислимое количество стихотворений и поэм и был превосходным чтецом. Он хорошо знал литературу, читал в оригинале Гёте, Рильке, Жерара де Нерваля, ценил Дю Белле. Пушкина боготворил. Очень любил Тютчева, Фета, Баратынского, Волошина, Мандельштама, Пастернака, некоторых молодых наших поэтов. Также тонко и глубоко он понимал музыку.

В юности судьба свела Леонида Евгеньевича с Максимилианом Волошиным и кругом его коктебельских друзей — К. Ф. Богаевским, М. И. Цветаевой и другими поэтами, художниками, театральными деятелями.

Именно тогда, в 1910-е годы, когда Фейнберг учился в художественных студиях С. Ю. Жуковского, а затем Ф. И. Рерберга, и провел три лета на даче Волошина в Коктебеле, он, вопреки общему стремлению тогдашней молодежи к новейшим веяниям в искусстве, увлекся техникой старых мастеров и стал упорно овладевать ею. И это как раз тогда, когда К. С. Малевич, И. В. Клюн и А. Е. Крученых заявили, что «настало время покончить навсегда с принципами эллинского искусства и начать создавать другое искусство на совершенно иных основаниях...» *.

Как вспоминал Леонид Евгеньевич, годы его учения «были эпохой почти всепоглощающего влияния французской живописи. И вместе с тем временем напряженного поиска своего, резко очерченного пути, своего «сredo» у каждого талантливого дебютанта в сфере искусства. Трудно перечислить все направления, увлекавшие молодых художников... В этом хаосе мое увлечение техникой «старых мастеров», главным

* Крученых А., Клюн И., Малевич К. Тайные пороки академиков. М., 1916. С. 29.

образом венецианцев и караваджистов, казалось моим товарищам несколько странным, малоперспективным чудачеством»*.

Большую роль в столь необычном для тех лет увлечении живописью старых мастеров сыграли лекции по истории искусства его учителя Ф. И. Рерберга, сопровождающиеся показом диапозитивов. Фейнберг вспоминал, что лекции Рерберга для него «имели решающее значение. Я ощущал, что то искусство... мне лично ближе всего разнообразия современных живописных течений».

Для изучения живописи в Эрмитаже Фейнберг специально ездил весной 1914 года в Петербург, чтобы, как он пишет, «еще раз вплотную рассмотреть фактуру «старых мастеров» и отдать себе более глубокий отчет в их приемах и методах». В результате, в 1915—1916 годах, писал он, «я смог решительно порвать со всеми современными методами... За две зимы я написал шесть работ совершенно новым для меня способом, как бы вычитанным мною у „старых мастеров“». Это был тот метод трехстадийной живописи, подробное описание которого содержит эта книга.

В эти годы Л. Е. Фейнберг выполнил в такой манере немало живописных работ. Шесть из них были показаны в феврале 1917 года на выставке общества «Московский салон» на Б. Дмитровке.

Художественный критик А. М. Эфрос, отмечая на этой выставке такое положительное явление, как стремление перейти от чистого этюдирования к композиционной картине и овладеть приемами живописной классики, писал: «В этом плане наиболее удачными являются шесть полотен Л. Е. Фейнберга... Как начало творческого пути — это закономерно и ценно».

Обращение к приемам классической живописи критики 1910-х годов справедливо связывали с наметившейся, как им тогда казалось, тенденцией к возрождению композиционной содержательной картины. Такая связь действительно существовала и имела весьма существенное значение.

После успешного дебюта Фейнберг продолжал интенсивно работать в том же направлении, углубляя и совершенствуя методы и технологию, усвоенную у старых мастеров. Летом 1917 года как «молодой художник со своеобразным подходом к живописи» он был приглашен на первое собрание «Союза живописцев» (Сожив) и принят в число его членов.

Революции 1917 года — Февральскую, а затем Октябрьскую — Л. Е. Фейнберг встретил как закономерное и давно ожидаемое событие. «Вся наша семья, — вспоминал Леонид Евгеньевич, — воспитанная революционным настроением отца (в студенческие годы он изучал Маркса, был близок народолюбцам, год находился в одиночном заключении), восторженно приветствовала широкие исторические перспективы, раскрывающиеся перед Россией после революции».

В первые послеоктябрьские годы Фейнберг участвовал в оформлении революционных празднеств в Москве, в частности руководил оформлением Зубовской площади к 1 Мая 1918 года, а также написал четыре больших панно для фасада «Грандотеля» на Воскресенской площади (ныне пл. Революции) к первой годовщине Октября.

На протяжении 1920-х годов творчество Л. Е. Фейнберга претерпело значительные изменения. Если перед революцией и в первые послеоктябрьские годы сюжетами его живописных полотен были, в основном, стилизованные эллинистические или средневековые мотивы, словом, образы, по его выражению, «удобные для применения заимствованной у старых мастеров смолисто-масляной техники», такие, например, как «Ариадна», «Ниобея», «Миф», «Шекспировская героиня», «Муза», а также написанные в старинном духе портреты и натюрморты, то к середине 1920-х годов содержание его живописи существенно меняется. Эта перемена касалась прежде всего круга сюжетов и характера образов, а не живописных приемов, потому что здесь, как свидетельствует сам художник, он «оставался полностью предан технике старых мастеров».

* Здесь и далее без специальных ссылок цитируются неопубликованные воспоминания Л. Е. Фейнберга по рукописи, хранящейся в семье художника.

В эти годы под воздействием самой жизни, а также под влиянием острохарактерных сангинных рисунков Калло из эрмитажного собрания, которые буквально покорили его, Фейнберг делает много быстрых набросков уличных и рыночных сцен, фиксирует в рисунках характерные лица прохожих, сценки «ветхого быта», типажи старой Москвы. На основе этих беглых зарисовок во второй половине 1920-х годов он выполнил серию небольших офортов и крупноформатных гравюр в технике сухой иглы, а также рисунки углем. Но, главное, в эти годы на основе жизненных наблюдений был написан ряд полотен в той же старинной живописной манере.

Весной 1929 года в залах московского Дома ученых состоялась первая персональная выставка Л. Е. Фейнберга. В ее каталоге значатся 30 полотен маслом, 25 рисунков сангиной на темы «Улиц», а также рисунки углем, циклы офортов и гравюр, посвященных тому же кругу сюжетов. Выставка не имела успеха, а в печати была подвергнута резкой критике.

Провал выставки круто переменял судьбу и направление творческой деятельности Л. Е. Фейнберга. С тех пор он фактически перестал заниматься станковой живописью и перешел к работе в книжной графике, хотя, как сам признавал, «эту область не чувствовал своей». Кроме того, он поступил на службу в строительную контору «Техбетон», где довольно быстро освоил профессию проектировщика промышленных и хозяйственных сооружений.

Работа в строительной конторе дала ему практический опыт работы с архитекторами и в архитектуре, то есть в трехмерном реальном пространстве, что сыграло неосценимую роль, когда Фейнберг обратился к работе в области монументальной живописи.

В начале 1930-х годов Л. Е. Фейнберг познакомился с Е. Е. Лансере, возглавлявшим тогда кафедру в Институте повышения квалификации Академии архитектуры СССР. Лансере привлек Фейнберга к преподаванию в этом институте: сначала ему было поручено вести классы акварели, потом — рисунка, а впоследствии и композиции.

Одновременно, с 1935 года, Фейнберг начал работать в Лаборатории отделочных работ (ЛОР) при Академии архитектуры, где занимался совершенствованием различных техник стенописи и разработал ряд новых методик в этой области. Фейнберг делал в ЛОРе не только научные описания различных способов исполнения монументальных росписей, но и для каждого из них создавал опытные пробные образцы*.

Во второй половине 1930-х годов Фейнберг применяет на практике выработанные им технологические методы стенописи. Так, например, в технике росписи по песчаным грунтам он выполнил 19 монументально-декоративных композиций на фасадах и в интерьерах павильонов Азербайджана и Казахстана на ВСХВ 1939 года. Кроме того, к довоенным годам относятся две его значительные (более 100 кв. метров каждая) монументальные работы в Москве, сохранившиеся поныне: смальтовая мозаика с изображением воинских знамен в вестибюле здания Военной академии имени М. В. Фрунзе (1936) и плафон в технике масляно-яичной темперы «Лыжный спорт» в верхнем фойе Центрального театра Советской Армии (1940). Наиболее же значительная и зрелая монументальная работа Фейнберга относится к 1952 году: это большой живописный плафон, украшающий зал санатория «Новые Сочи».

Перед Великой Отечественной войной Фейнберг подготовил, но так и не защитил, кандидатскую диссертацию на тему «Классические методы монументальной живописи». Если в 1920-е годы в творчестве Фейнберга доминирующее место принадлежало станковой живописи, выполненной в манере старых мастеров, а в 1930-е годы на смену пришла работа в области стеной и плафонной живописи, то позднее, в 1940—1970-х годах, преобладающее место в его творчестве заняла графика, главным образом иллюстрация, выполняемая в различных графических техниках и материалах.

* Таких экспериментальных работ к началу Великой Отечественной войны в помещении лаборатории накопилось более полутора десятков. К сожалению, все они погибли при пожаре во время бомбардировки Москвы 23 июля 1941 года.

Более систематичной и интенсивной стала в эти годы его литературная и теоретическая деятельность *. Художник принялся за работу над книгой, которая должна была стать обобщением не только всего практического опыта, но и всего того, что за многие годы почерпнул у великих мастеров прошлого. В последний год своей жизни, зимой 1979—1980 года, Фейнберг писал ее стремительно, боясь, что не успеет закончить. Ведь это был итог всех предшествующих раздумий и изысканий художника.

Рукопись в основном была завершена и перепечатана, но смерть помешала Л. Е. Фейнбергу довести работу до конца. Да многое было уже и не по силам старому больному человеку.

Труд по завершению и подготовке рукописи к печати взял на себя Юрий Израилевич Гренберг — искусствовед, специализирующийся в области истории технологии живописи, заведующий лабораторией физико-химических исследований Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации, автор многих трудов в этой области **.

Первое же прочтение рукописи показало, что ценность ее прежде всего в способности автора-художника передать непосредственное ощущение материальной ткани картины, в осмыслении им многих категорий живописи, которыми пишущие об искусстве пользуются, часто не задумываясь над тем, что же действительно стоит за ними, какими средствами достигается то, что обычно именуется живописностью, колоритом, фактурой, валёрами и т. д. Вместе с тем было очевидно, что издание рукописи может быть осуществлено лишь после серьезной работы над текстом либо путем введения обширного комментария и примечаний, либо его переработки. Обусловлено это было двумя моментами — фрагментарностью изложения и необходимостью учета современного взгляда на историю развития техники масляной живописи, основанного на технологическом исследовании живописи естественнонаучными методами, систематически проводимом в последние десятилетия в крупнейших музеях и научно-исследовательских лабораториях различных стран мира, в том числе и в нашей стране.

Необходимо было также организовать весь зрительный ряд книги, привести его в соответствие с содержанием.

Ю. И. Гренберг вложил много своих мыслей, знаний и труда, подготавливая книгу к печати. Кроме того, его заслуга как соавтора Л. Е. Фейнберга, мне кажется, в том, что он сумел сохранить то ценное и своеобразное, что выделяет данную книгу: живую, непосредственную, чисто художническую интонацию, а также умение посмотреть на изучаемый предмет глазами профессионала, хорошо понимающего скрытую «кухню» живописного творчества.

«При работе над первоначальным текстом,— вспоминает Гренберг о своей работе над рукописью,— моим самым искренним желанием было возможно более полно солидаризироваться с его автором. Насколько это было в моих силах, я уточнял, комментировал, расширял или сокращал, стараясь, однако, органически ввести эту переработку в текст повествования. По сугубо объективным причинам — современному уровню знания, моему личному опыту исследователя — с некоторыми положениями я не мог согласиться. В этих случаях приходилось коренным образом перерабатывать текст, убирать его или писать заново. Но были случаи, когда несогласие вызывалось сугубо личным, субъективным отношением к тому или иному предмету, положению, оценке. И тогда я не считал себя вправе изменять написанное. Я сохранял эти места из уваже-

* Теоретической и искусствоведческой работой Л. Е. Фейнберг занимался и раньше. В 1930-е годы им были написаны книги «Лессировка и техника классической живописи» (М.; Л., 1937) и «Беседы о технике живописи старых мастеров» (М., 1939).

** См., напр., его книги и статьи: Гренберг Ю. И. Очерки истории развития технико-технологических исследований живописи // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1970—1975. Т. 26—29; Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи: Сб. М., 1976; Он же. Технология станковой живописи. М., 1982; Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи: Учеб. пособие. М., 1987 и другие.

ния к памяти Леонида Евгеньевича Фейнберга, без которого не могла бы родиться эта книга».

В результате такой долгой, кропотливой и тщательной работы книга стала не просто обстоятельным описанием техники классической живописи различных мастеров — в ней убедительно и наглядно раскрыта закономерность перехода от средневековой темперы к масляной живописи на холсте, показано, как на формирование новой живописной системы европейских мастеров воздействовали, с одной стороны, византийско-римские живописные традиции, а с другой — принципы готической архитектоники, определившей особый интерес к предметной осязаемости форм и тонкой пространственности в живописи Яна ван Эйка и других старонидерландских мастеров. Прослеживается также и развитие в европейском искусстве XV—XVII веков двух основных ветвей классической живописной традиции — итальянской и фламандской.

Книга содержит много интересных мыслей о живописной фактуре, ее особой эстетической ценности, о методе и индивидуальной манере художника, о роли живописной кинетики и о возможности передачи средствами живописи ощущения движения и времени, а также о многих других сторонах мастерства живописца, составляющих «святая святых» этой профессии.

Несомненно привлекут внимание читателей и проникновенно-лирические описания живописной структуры классических полотен Леонардо да Винчи, Тициана, Рембрандта и других великих мастеров, где образное содержание произведения неразрывно связывается с материально-вещественным способом его воплощения: живописной манерой, технологическими приемами, свойственными данному мастеру. Динамика художественного воплощения образа раскрывается перед нами так, словно мы присутствуем при самом процессе создания картины.

В наглядном сопоставлении, интересно и убедительно показаны принципиальные отличия классической живописи старых мастеров от характерного для импрессионистов метода письма, приведшего, как верно пишут авторы, к «новому чувству живописности».

В этой книге рассматриваются и многие другие интересные проблемы, относящиеся не только к станковой, но и к настенной живописи. Наряду с технологией масляной живописи, здесь говорится о различных способах исполнения стенных и плафонных росписей, начиная с энкаустики до применения силикатных красок. Очень интересны мысли о ганозисе — восковом слое, предохраняющем роспись от атмосферных воздействий, о структуре и приемах письма с помощью лессировок в настенной масляной и фресковой живописи, об особенностях мозаики. Много интересного сообщают авторы и о своеобразной трактовке объема и пространства в настенных росписях. Специальная статья посвящена проблемам синтеза архитектуры и монументальной живописи. Авторы убедительно доказывают принципиальную общность технологических приемов станковой и монументальной живописи классической поры.

Несколько слов нужно сказать об иллюстрациях. Чтобы все то, о чем говорится на страницах этой книги, было бы предельно наглядно, в ней репродуцируются произведения, которые читатель может увидеть в наших музеях. В основном это лучшие образцы живописи из собрания Государственного Эрмитажа в Ленинграде и Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. Поскольку общий вид картины в любом издании абсолютно не информативен с точки зрения особенностей техники ее исполнения, такие изображения даны в уменьшенном формате. Основное предпочтение было отдано воспроизведению фрагментов, специально снятых для этой книги, и рентгенограммам, взятым из коллекций тех же музеев, а частично также специально сделанным для настоящего издания. Кроме того, все иллюстративные материалы объединены в таблицы, в хронологической последовательности рассказывающие об основных направлениях и школах развития живописной техники, начиная с поздней античности до начала XX века.

В чем актуальность этой книги? Мне кажется, в том, что она отвечает насущным творческим потребностям нашего сложного, переломного времени. Кончается XX век, и вместе с ним завершается большая полоса развития так называемого современного

искусства, начало которого совпадает с первыми годами нашего столетия. XX век включает рожденное в эту эпоху искусство стран социализма, художественное творчество освободившихся от колониальной зависимости стран Азии, Африки и Латинской Америки и искусство капиталистического мира. Поэтому современный художественный процесс отличается необыкновенной сложностью и противоречивостью творческих направлений. Наряду с неуклонным ростом прогрессивных явлений революционного искусства, связанного с интересами народа и развивающегося на реалистических основах, в XX столетии получили широкое распространение явления модернизма, или художественного авангарда, с характерными для него культивированием субъективного видения, смелого экспериментаторства в области формы, зачастую отказом от всякой изобразительности и предметности.

В противовес подобным авангардистским взглядам в искусстве многих стран к концу XX века все сильнее намечается тяга к традиционным формам восприятия природы и внутреннего мира человека, его чувств и переживаний. Вместе с этим возрождается интерес к содержательным гражданственным произведениям, что, в свою очередь, ведет к отказу от многих черт, характерных для модернистской художественной концепции, в том числе и пренебрежительного отношения к вопросам технологии живописного мастерства. В связи с этим у многих художников вновь пробудился интерес к художественной классике, к секретам высокого мастерства прошлых эпох.

Данная книга не только помогает понять сущность этих секретов, но и, раскрывая неразрывную связь между художественной идеей и уровнем ее технического воплощения, является веским аргументом в пользу серьезного, глубокого освоения классических традиций.

Член-корреспондент Академии художеств СССР
В. П. Толстой

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ТАБЛИЦА I

с. 18—21

1. *Портрет подростка*. Середина II в. Дерево, энкаустика. 15,5 × 19. Москва, ГМИИ
2. *Портрет мужчины с обнаженными плечами*. II—III вв. Дерево, энкаустика. 21 × 37. Москва, ГМИИ
3. Рентгенограмма фрагмента
4. Фрагмент

ТАБЛИЦА II

с. 26—29

1. *Богоматерь Владимирская*. Начало XII в. Дерево, темпера. Первоначальный размер 78 × 55. Москва, ГТГ
2. Фрагмент
3. Липпо Мемми (?). *Мария Магдалина*. 1-я пол. XIV в. Дерево, темпера. 66 × 50. Москва, ГМИИ
4. Фрагмент

ТАБЛИЦА III

с. 33—37

1. Ян ван Эйк. *Св. Варвара*. 1437. Дерево, масло. 31 × 18. Антверпен, Королевский музей изящных искусств
2. Рогир ван дер Вейден. *Св. Лука, рисующий Мадонну* **. Холст, масло, переведена с дерева. 102,5 × 108,5. Ленинград, Гос. Эрмитаж
3. Ян ван Эйк. *Мужчина в красном тюрбане*. 1433. Дерево, масло. 25,8 × 18,9. Лондон, Национальная галерея
4. Ян ван Эйк. *Мадонна каноника ван дер Пале*. 1436. Дерево, масло. 122,1 × 157,8. Брюгге, Городской музей изящных искусств
5. Фрагмент
6. Рентгенограмма фрагмента

ТАБЛИЦА IV

с. 41—47

1. Перуджино. *Мадонна с младенцем* **. Холст, масло, переведена с дерева. 51 × 38. Москва, ГМИИ
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент
4. Рафаэль. *Св. Екатерина Александрийская*. 1507—1508. Дерево, темпера. 71 × 55. Лондон, Национальная галерея
5. Фрагмент
6. Рафаэль. *Портрет Андже́ло Дони*. 1506. Дерево, масло. 63 × 45. Флоренция, Галерея Палатина
7. Фрагмент

ТАБЛИЦА V

с. 51—57

1. Леонардо да Винчи. *Джоконда*. 1503—1505. Дерево, масло. 77 × 53. Париж, Лувр
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент
4. Леонардо да Винчи. *Иоанн Креститель*. Около 1513—1516. Дерево *. 69 × 57. Париж, Лувр
5. Леонардо да Винчи. *Св. Иероним*. 1480. Дерево *. 103 × 75. Ватикан, Пинакотека
6. Больтраффио. *Св. Себастьян* **. Холст, масло, переведена с дерева. 48 × 36. Москва, ГМИИ
7. Фрагмент

ТАБЛИЦА VI

с. 62—65

1. Микеланджело. *Мадонна Дони*. 1504—1506. Дерево, темпера. Диаметр 120. Флоренция, Галерея Уффици
2. Фрагмент
3. Микеланджело. *Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и четырьмя ангелами*. Конец 1490-х гг. Дерево, темпера. 105,4 × 76,8. Лондон, Национальная галерея
4. Микеланджело. *Положение во гроб*. Около 1506. Дерево, масло. 161,7 × 149,9. Лондон, Национальная галерея

ТАБЛИЦА VII

с. 69—71

1. Джулио Романо. *Форнарина*. 1-я пол. XVI в. Холст, масло, переведена с дерева. 111 × 92. Москва, ГМИИ
2. Фрагмент
3. Рентгенограмма фрагмента
4. Фрагмент

ТАБЛИЦА VIII

с. 75—78

1. Антонелло да Мессина. *Мужской портрет (Автопортрет?)*. 1470-е гг. Дерево, масло. 35,5 × 25,5. Лондон, Национальная галерея
2. Джорджоне. *Сельский концерт*. 1505—1510. Холст, масло. 110 × 138. Париж, Лувр

* Техника живописи точно не установлена

** Дата создания точно не установлена

3. Джорджоне. *Юдифь* **. Холст, масло, переведена с дерева. 144 × 66,5. Ленинград, Гос. Эрмитаж
4. Джорджоне. *Спящая Венера*. 1505—1510. Холст, масло. 108,5 × 175. Дрезден, Картинная галерея

ТАБЛИЦА IX

с. 84—95

1. Тициан. *Даная*. Между 1546 и 1553. Холст, масло. 120 × 187. Ленинград, Гос. Эрмитаж
2. Фрагмент
3. Тициан. *Кающаяся Мария Магдалина*. 1560-е гг. Холст, масло. 118 × 97. Ленинград, Гос. Эрмитаж
4. Фрагмент
5. Фрагмент
6. Рентгенограмма фрагмента
7. Фрагмент
8. Тициан. *Св. Себастьян*. Около 1570. Холст, масло. 210 × 115. Ленинград, Гос. Эрмитаж
9. Фрагмент
10. Рентгенограмма фрагмента
11. Фрагмент
12. Козимо Тура. *Св. Себастьян*. 2-я пол. XV в. Дерево, темпера. 171 × 58,5. Дрезден, Картинная галерея
13. Мантенья. *Св. Себастьян*. 1470. Дерево, темпера. 68 × 30. Вена, Музей истории искусств
14. Антонелло да Мессина. *Св. Себастьян*. 1476. Холст, масло. 171 × 85,5. Дрезден, Картинная галерея

ТАБЛИЦА X

с. 99—102

1. Тинторетто. *Шествие на Голгофу*. 1566—1567. Холст, масло. 515 × 380. Венеция, Скуола ди Сан Рокко
2. Веронезе. *Оплакивание Христа*. Между 1576 и 1582. Холст, масло. 147 × 111,5. Ленинград, Гос. Эрмитаж
3. Фрагмент
4. Фрагмент

ТАБЛИЦА XI

с. 107—114

1. Караваджо. *Юноша с лютней*. Около 1595. Холст, масло. 94 × 119. Ленинград, Гос. Эрмитаж
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент
4. Лука Джордано. *Явление креста Константину* **. Холст, масло. 91 × 79. Москва, ГМИИ
5. Рентгенограмма фрагмента
6. Фрагмент
7. Маньяско. *Трапеза монахинь* **. Холст, масло. 93 × 75. Москва, ГМИИ

8. Фрагмент
9. Рентгенограмма фрагмента
10. Фрагмент
11. Рентгенограмма фрагмента

ТАБЛИЦА XII

с. 119—123

1. Тьеполо. *Смерть Дидоны*. Эскиз **. Холст, масло. 40 × 63. Москва, ГМИИ
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент
4. Гварди. *Александр Македонский у тела убитого персидского царя Дария* **. Холст, масло. 95 × 126. Москва, ГМИИ
5. Рентгенограмма фрагмента
6. Фрагмент

ТАБЛИЦА XIII

с. 128—135

1. Рубенс. *Тайная вечеря*. Эскиз. Около 1630. Дерево, масло. 46 × 41. Москва, ГМИИ
2. Фрагмент
3. Рубенс. *Апофеоз эрцгерцогини Изабеллы*. Эскиз декоративной постройки. 1634. Дерево, масло. 68 × 70. Москва, ГМИИ
4. Фрагмент
5. Рубенс. *Вакханалия*. Около 1615. Холст, масло, переведена с дерева. 91 × 107. Москва, ГМИИ
6. Фрагмент
7. Рентгенограмма фрагмента
8. Рубенс. *Портрет камеристки инфанты Изабеллы*. Середина 1620-х гг. Дерево, масло. 64 × 48. Ленинград, Гос. Эрмитаж
9. Фрагмент

ТАБЛИЦА XIV

с. 140—150

1. Рембрандт. *Святое семейство*. 1645. Холст, масло. 117 × 91. Ленинград, Гос. Эрмитаж
2. Фрагмент
3. Рембрандт. *Портрет Бартье Мартенс Домер*. Около 1640. Дерево, масло. 76 × 56. Ленинград, Гос. Эрмитаж
4. Рентгенограмма фрагмента
5. Фрагмент
6. Рембрандт. *Портрет старушки*. 1654. Холст, масло. 74 × 63. Москва, ГМИИ
7. Рентгенограмма фрагмента
8. Фрагмент
9. Рембрандт. *Артаксеркс, Аман и Эсфирь*. 1660. Холст, масло. 73 × 94. Москва, ГМИИ
10. Фрагмент
11. Рембрандт. *Возвращение блудного сына*. Около 1669. Холст, масло. 262 × 205. Ленинград, Гос. Эрмитаж

12. Фрагмент
13. Фрагмент

ТАБЛИЦА XV

с. 155—163

1. Хальс. *Портрет молодого человека с перчаткой в руке*. Около 1650. Холст, масло. 80 × 66,5. Ленинград, Гос. Эрмитаж
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент
4. Хох. *Утро молодого человека*. 1655. Дерево, масло. 40 × 53. Москва, ГМИИ
5. Фрагмент
6. Терборх. *Бокал лимонада***. Холст, масло, переведена с дерева. 67 × 54. Ленинград, Гос. Эрмитаж
7. Фрагмент
8. Терборх (?). *Урок музыки*. Середина 1670-х гг. Холст, масло. 69 × 58,5. Москва, ГМИИ
9. Фрагмент

ТАБЛИЦА XVI

с. 167—176

1. Эль Греко. *Апостолы Петр и Павел*. Между 1587 и 1592. Холст, масло. 121,5 × 105. Ленинград, Гос. Эрмитаж
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент. *Голова Петра*
4. Рентгенограмма фрагмента
5. Фрагмент. *Голова Павла*
6. Фрагмент
7. Рибера. *Антоний отшельник*. 1647. Холст, масло. 76 × 64. Москва, ГМИИ
8. Рентгенограмма фрагмента
9. Фрагмент
10. Переда. *Натюрморт с часами*. 1652. Холст, масло. 78 × 91. Москва, ГМИИ

ТАБЛИЦА XVII

с. 181—185

1. Пуссен. *Сатир и нимфа*. Около 1630. Холст, масло. 77,5 × 62,5. Москва, ГМИИ
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент
4. Пуссен. *Великодушные Сципиона*. Около 1640—1645. Холст, масло. 114 × 163. Москва, ГМИИ
5. Фрагмент
6. Рентгенограмма фрагмента

ТАБЛИЦА XVIII

с. 190—195

1. Фрагонар. *У очага*. Около 1760. Холст, масло. 25 × 35. Москва, ГМИИ
2. Фрагмент
3. Буше. *Геркулес и Омфала*. 1730-е гг. Холст, масло. 90 × 74. Москва, ГМИИ

4. Рентгенограмма фрагмента
5. Фрагмент
6. Буше. *Юпитер и Каллисто*. 1744. Холст, масло. 98 × 72. Москва, ГМИИ
7. Фрагмент
8. Рентгенограмма фрагмента

ТАБЛИЦА XIX

с. 199—201

1. Гейнсборо. *Портрет дамы в голубом*. Конец 1770-х гг. Холст, масло. 76 × 64. Ленинград, Гос. Эрмитаж
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент

ТАБЛИЦА XX

с. 204—205

1. Делакруа. *После кораблекрушения*. 1847. Холст, масло. 36 × 52. Москва, ГМИИ
2. Фрагмент

ТАБЛИЦА XXI

с. 211—223

1. Мане. *Кабачок*. 1878—1879. Холст, масло. 72 × 92. Москва, ГМИИ
2. Рентгенограмма фрагмента
3. Фрагмент
4. Моне. *Руанский собор вечером*. 1894. Холст, масло. 100 × 65. Москва, ГМИИ
5. Рентгенограмма фрагмента
6. Фрагмент
7. Ренуар. *Обнаженная*. 1876. Холст, масло. 92 × 73. Москва, ГМИИ
8. Рентгенограмма фрагмента
9. Фрагмент
10. Ренуар. *Купание на Сене*. Около 1869. Холст, масло. 59 × 80. Москва, ГМИИ
11. Ренуар. *Девушки в черном*. Начало 1880-х гг. Холст, масло. 81 × 65. Москва, ГМИИ
12. Рентгенограмма фрагмента
13. Фрагмент
14. Рентгенограмма фрагмента
15. Фрагмент

ТАБЛИЦА XXII

с. 226—233

1. Рентгенограмма фрагмента
2. Сезанн. *Автопортрет*. Начало 1880-х гг. Холст, масло. 45 × 37. Москва, ГМИИ
3. Сезанн. *Мужчина с трубкой*. 1890-е гг. Холст, масло. 91 × 72. Москва, ГМИИ
4. Рентгенограмма фрагмента
5. Фрагмент
6. Рентгенограмма фрагмента
7. Сезанн. *Акведук*. 1885—1887. Холст, масло. 91 × 72. Москва, ГМИИ

8. Синьяк. *Сосна. Сен-Тропез*. 1909. Холст, масло. 72 × 92. Москва, ГМИИ
9. Фрагмент

ТАБЛИЦА XXIII

с. 265—266

1. *Императрица Феодора со свитой*. VI в. Мозаика из церкви Сан-Витале в Равенне. Фрагмент
2. *Св. Иосиф*. Римская мозаика. Около 705. Фрагмент. Москва, ГМИИ

ТАБЛИЦА XXIV

с. 275—287

1. Рафаэль. *Афинская школа*. 1509—1510. Фреска. Ватикан, Станцы делла Сеньятура
2. Фрагмент
3. Фрагмент
4. Рафаэль. *Изгнание Илиодора*. 1511—1512. Фреска. Ватикан, Станцы Илиодора

5. Фрагмент
6. Фрагмент
7. Фрагмент
8. Микеланджело. *Потолок Сикстинской капеллы*. 1508—1512. Фреска. Ватикан
9. Фрагмент
10. Фрагмент
11. Фрагмент
12. Микеланджело. *Страшный суд*. 1536—1541. Фреска. Сикстинская капелла. Ватикан. Фрагмент
13. Веронезе. *Триумф Венеции*. 1578—1585. Плафон. Холст, масло. 904 × 580. Венеция, Дворец дожей

Для художественного оформления шмуцтитов использованы следующие произведения: Вермер Делфтский. *Аллегория живописи*. 1665 (с. 6); Рафаэль Санти. *Станцы Илиодора*. 1511—1512 (с. 244)

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГТГ Всесоюзное музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея»

ГМИИ Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

СОДЕРЖАНИЕ

Технические традиции европейского станковизма	7
Введение	8
Возникновение техники масляной живописи	14
Некоторые понятия техники живописи	23
Трехстадийный метод живописи	49
Пять корней живописности	81
Две ветви классической традиции	117
Рождение нового чувства живописности	203
Опыт освоения трехстадийного метода живописи	236
 Пути развития настенной живописи	 245
Энкаустика. Смола и масло в античной живописи	246
Масляная настенная живопись средних веков и Возрождения	253
Техника фрески и ее разновидности	259
Мозаика и фреска в интерьере	263
Близость станковизма и монументализма в живописи старых мастеров	271
Пространственность и плоскостность в настенной живописи и плафонах	289
Методы и техника работы восковыми, смолисто-масляными и силикатными красками	294
 Как создавалась эта книга	 309
 Список иллюстраций	 315

Леонид Евгеньевич Фейнберг,
Юрий Израилевич Гренберг

СЕКРЕТЫ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Заведующая редакцией *И. И. Березина*

Редактор *А. А. Трофимов*

Младший редактор *И. В. Лапунова*

Художественный редактор *В. А. Иванов*

Цветную корректуру выполнила *М. Л. Виноградова*

Технические редакторы *Н. Л. Неретина, В. Б. Допухова*

Корректоры *Л. И. Гордеева, Н. М. Скляренко*

ИБ № 1025. Научно-популярное издание

Сдано в набор 6.08.87. Подписано в печать 27.02.89. Формат
60×90 1/8. Бумага мелованная 115 г. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 40. Усл. кр.-отг. 178,0. Уч.-
изд. л. 37,31. Изд. № 20-196. Тираж 25 000. Заказ 6643.
Цена 13 р. 00 к.

Издательство «Изобразительное искусство»
129272, Москва, Суэвский вал, 64

Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии

