

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ



ДЕНИ ДИДРО
ОБ
ИСКУССТВЕ



ТОМ ПЕРВЫЙ

ЛЕНИНГРАД • МОСКВА

1936

ДЕНИ ДИДРО
О П Ы Т
О
Ж И В О П И С И
М Ы С Л И
О Б
И С К У С С Т В Е

ПЕРЕВОД
А.С.ГУЩИНА и Н.Б.КРАСНОВОЙ

” И С К У С С Т В О ”

1 9 3 6

**ДЕНИ ДИДРО
КАК ТЕОРЕТИК И КРИТИК
ИЗОИСКУССТВА**

Философские работы Дени Дидро — крупнейшего представителя революционной материалистической мысли французских просветителей XVIII века, давно уже вошли в железный фонд того теоретического наследия, критическое освоение которого осуществлено марксистской теорией познания. Работы и письма Маркса, Энгельса и Ленина наглядно показывают, насколько пристально изучали и высоко ценили основоположники марксизма этого вождя энциклопедистов и ярчайшего революционного мыслителя XVIII века. Достаточно указать, например на характеристику, данную Марксом диалектической силе мысли „Племянника Рамо“¹, на оценку этого же сочинения в „Антидюринге“ Энгельса или на „Материализм и эмпириокритицизм“ Ленина, где ряд обоснований главнейших положений материализма и критики субъективного идеализма Беркли сопровождается неоднократными ссылками на Дидро и яркими цитатами из его философских

¹ Письмо к Энгельсу от 15 апр. 1869 г., собр. соч. т. XXIV, стр. 190 — 191.

сочинений. Как революционного писателя, Маркс ставил Дидро так же высоко, как Лессинга и Добролюбова¹. Естественно поэтому, что углубленное изучение и освоение всего литературного наследия Дидро является сейчас одной из важнейших задач нашей советской науки. Значение этой задачи особенно важно еще потому, что буржуазия и ее теоретики всячески стремились затушевать революционную силу и последовательность выводов материалистической философии Дидро, а в отдельных ее областях, например, в эстетических воззрениях Дидро, даже превратить его в идеалиста².

Между тем эстетические и художественные воззрения Дидро были теснейшим образом связаны в той борьбе за новое материалистическое мировоззрение, которая была делом жизни Дени Дидро.

* * *

Проявляя широкий интерес к общим вопросам искусства и изучая самые различные виды его в их специфике (ряд специальных работ посвящен вопросам драматургии, музыки и т. д.), Дидро особо большое внимание уделял пространственным искусствам, главным образом живописи и скульптуре. Из его сочинений в этой области

¹ Собр. соч. т. XXVI, стр. 164.

² Leo Werner. Diderot als Kunstphilosoph, 1918 г., см. также главу об искусствоведческих взглядах Дидро в монографии Морлей (John Morley „Diderot and the Encyclopaedists, London, 1905, vol, II, Art.), считающего, что Дидро „оставлял в стороне свою философию и церковные битвы, как только касался красоты картины!“ (стр. 83).

важнейшими являются „Салоны“, „Трактат о живописи“ и „Отдельные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии“. Переводы этих трех сочинений и даны в настоящем издании, причем последние два переведены нами полностью, „Салоны“ же даны в теоретически наиболее важных вводных частях и заключениях к каждому из „Салонов“. Разборы отдельных картин и характеристики отдельных художников приведены в наиболее интересных выдержках¹. Кроме этих трех основных сочинений по вопросам пространственных искусств мы имеем еще общий эстетический трактат Дидро „О происхождении и природе прекрасного“, специальную работу Дидро по истории и технике восковой живописи², затем ряд небольших статей на различные темы, связанные с пространственными искусствами³, и наконец целый ряд отдельных высказываний по вопросам эстетики и изобразительного искусства, разбросанных по различным сочинениям Дидро. Серьезный и более или менее подробный разбор всего этого огромного материала требует, конечно, специального исследования и не может быть включен в пределы настоящей сжатой вводной статьи.

Основная работа Дидро в области скульптуры и живописи — его знаменитые „Салоны“. „Са-

¹ Примечания к именам художников, писателей и т. п., встречающимся в тексте Дидро, даны нами в алфавитном порядке в конце второго тома настоящего издания.

² L'histoire et le secret de la peinture en cire. t. X, стр. 47—83.

³ В издании Assezat собраны в XIII т. под общим заголовком „Miscellanea artistiques“.

лоны“ — это периодические, один раз в два года устраивавшиеся в Лувре выставки картин, скульптур, рисунков и гравюр. Дидро писал критические обзоры „Салонов“ с 1759 по 1781 г. для рукописного журнала „Correspondance littéraire, philosophique et critique“ барона Гримма, рассылавшего его очень ограниченному кругу подписчиков из „великих мира сего“. Одним из подписчиков этого журнала была, между прочим, и Екатерина II. В своих обзорах „Салонов“ Дидро дает не только критические разборы отдельных художественных произведений, но и блестящие общие характеристики творчества наиболее видных художников, сопровождаемые иногда специальными экскурсами в ту или иную область искусства. Кроме того, каждый „Салон“ имеет свои особые введения и заключения — сводки, которыми Дидро пользуется для изложения своих общих взглядов на природу и задачи искусства. Таким образом „Салоны“ Дидро дают нам не только богатейший материал для выяснения его собственных художественных взглядов, но и исключительно яркую картину развития всего французского искусства за тот двадцатилетний период, который был периодом непосредственной подготовки открытых классовых боев революции 1789 г.

Наиболее богатыми и интересными являются „Салоны“ 1765 и 1767 гг. К первому из них Дидро присоединил небольшой трактат, озаглавленный им „Опытом о живописи“ („Essai sur la peinture“), который вышел из печати, как и многое другое из того, что писал Дидро, уже только после смерти автора — в 1795 г.

Появление этой работы Дидро сразу же вызвало живой отклик не только в Париже, но и в Германии, где уже в 1797 г. был издан ее немецкий перевод, сделанный Карлом Крамером. Но первым, кто действительно по существу оценил все значение этого небольшого трактата и горячо приветствовал изложенные в ней идеи, был Гете, написавший подробнейший конспект с большими выдержками этого сочинения и снабдивший его своим предисловием и примечаниями.

В письме к Шиллеру от 17 декабря 1796 г., которому он за несколько дней перед тем послал экземпляр трактата Дидро, Гете дает его общую оценку в следующих словах: „...Это великолепное произведение, которое еще полезнее поэту, чем живописцу, хотя для последнего оно мощный фактор“. В предисловии к своему конспекту трактата, где он во многом не соглашается с положениями Дидро, Гете пишет, что, увлекаясь в чтении „живостью обзоров Дидро, восхищаясь его парадоксами... я спорю с ним, когда он отступает с дороги, которую я считаю правильной и радуясь когда мы снова сходимся...“, забывая что это сочинение написано тридцать лет тому назад и что „утрачено уже значение тех педантичных маньеристов французской школы, против которых главным образом направлены его парадоксальные утверждения“... „Однако, — продолжает Гете, — я скоро замечаю..., что... в новейшее время существуют те представители и друзья старой формы искусства, против которых были направлены основные положения Дидро с целью вызвать революцию,.... его мнения, предлагающие вместо манерного, услов-

ного, привычного, педантичного — чувствительное, обоснованное, хорошо изученное и либеральное... и я снова вижу свое старание у места, я не имею больше дела с отвлеченным Дидро и с его, в известном смысле, устаревшим сочинением, но с теми, кто задерживает правильный ход революции в искусстве, которую он помог произвести, с теми, кто, скользя на широком пространстве дилетантизма и мошенничества, также мало склонны способствовать основательному познанию природы, как и обоснованной деятельности искусства¹.

К этой блестящей характеристике и оценке Гете непреходящего исторического значения трактата Дидро мало что можно добавить и в настоящее время, когда у нас снова и сейчас уже, действительно во всей его широте, поставлен вопрос о борьбе за реализм, за революцию в искусстве, против формалистической манерности, против идеализма.

Распространено мнение, будто „Салоны“, в силу того, что они писались для журнала, имевшего своими читателями только крайне узкий круг высокопоставленных лиц, не могли играть какой-либо роли в общем развитии искусства, современного Дидро. Но это заключение, несомненно, ошибочно. Как правильно указал еще Локен — „Они не только отражают и подытоживают и по существу и по форме разговоры Дидро с художниками и любителями этого времени“, но и несомненно ходили при его жизни по рукам

¹ Goethes sämtliche Werke, цит. по штуртгартскому изданию 1869 г., т. III, стр. 173.

в списках, на что есть прямые указания в письмах самого Дидро¹. Таким образом „Салоны“ Дидро не только отражают его взгляды и его борьбу за определенные позиции в искусстве, но и сами являются оружием в этой борьбе.

* *
*

Основное содержание всех „Салонов“ и трактата о живописи Дидро — это борьба за новую реалистическую живопись. Исходные позиции у него здесь те же, с которых он ведет борьбу против идеализма и в области философии. В противовес различным субъективным определениям прекрасного, Дидро стремится вскрыть происхождение идеи о нем в соотношениях, данных самой реальной действительностью.

Отсюда его основное требование к искусству — идти от реальной действительности, от природы, в понятие которой включается и социальная действительность — общество: подлинная задача искусства — это воспроизведение природы такой, какая она есть, ибо только в познания реальной действительности и ее причинно-следственных связей заключается истина искусства.

Требование воспроизведения реальной действительности — основная установка Дидро во всех его „Салонах“, во всех его оценках художников. Именно жизненностью, правдивостью и простотой своих композиций велик для него Шарден, первый

¹ J. Locquin, *La peinture l'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris, 1912, стр. 141.

среди близких к Дидро по идеям художников, самый крупный из его современников мастер рисунка и колорита. К Шардену он возвращается в „Салонах“ много раз и каждый раз он открывает в его творчестве все новые и новые достоинства. Перед Шарденом должен отступить даже такой близкий Дидро идейной стороной своей живописи художник, как Грез. В „Салоне“ 1763 г. к своей оценке одной из картин Шардена он присоединяет, например, следующий характерный эпизод: „Мне рассказывали, пишет он, что Грез, пришедший в Салон и заметивший ту картину Шардена, которую я только что описал, посмотрел ее и прошел дальше с глубоким вздохом. Эта похвала — самая краткая, но она стоит больше, чем моя“. После Шардена Дидро ставит Лагрене, Греза и Вернэ — „трех живописцев умелых, плодовитых и прилежных наблюдателей природы, не начинающих и не кончающих ничего, не призвав несколько раз модель“.

За близость к реальной действительности Дидро отмечает особой похвалой молодого живописца Лутербурга, за это же качество он выделяет как „свои“ некоторые картины Дезе, а в седьмом письме „Салона“ 1769 года, передавая подробно свою беседу с Ла Туром, он с удовлетворением констатирует общность своих и его установок на отношение искусства к действительности.

* * *

Свое основное требование к художнику — идти от реальной действительности, — Дидро отнюдь

не понимает в плане слепого и безусловного подражания ей. Дидро неоднократно и резко возражает против стремления во что бы то ни стало рабски следовать во всем образцам природы, забывая ограниченность искусства и специфические задачи художественного воспроизведения.

Воспроизведение действительности Дидро понимает как реалистическое раскрытие ее в единстве индивидуального и типичного. В природе и обществе для Дидро нет ничего неизменного, раз навсегда данного: все обусловленно, все подчинено определенной закономерности, накладывающей свой обобщающий отпечаток на явления и вещи, каждое из которых имеет вместе с тем свою индивидуальность и свой особый характер.

Неоднократно подчеркивая необходимость раскрытия индивидуального, Дидро все время связывает это с типичным, характерным, рассматривает их в их единстве. Дидро энергично борется за социальную типичность, решительно подчеркивая обусловленность облика человека его положением в обществе и характером этого общества. „В обществе каждая группа граждан имеет свой характер и свое выражение: ремесленник, дворянин, разночинец, литератор, духовное лицо, чиновник, военный“. Равным образом определяет характер человека и общественный строй, — граждане республики, монархии и деспотии будут иметь резко отличные друг от друга характеры и выражения.

Наиболее ярко выявляет Дидро свое понимание задач реалистической живописи в высказываниях о портрете. Здесь его требование раскрытия действительности в единстве индивидуаль-

ного и типичного выступает особенно четко. „Нет — пишет он — ничего более редкого, чем хороший портрет и ничего обычнее пачкуна, дающего сходство“ („Салон“ 1763 г.). Задача хорошего художника портретиста необычайно трудна именно потому, что ему надо уловить в человеческом лице, находящемся в непрерывном движении, отнюдь не одно внешнее сходство, а самое существо портретируемого, — его характер.

* * *

Отсюда требование Дидро непрерывно наблюдать, изучать жизнь, природу и общество. К ученикам Академии обращает Дидро свой призыв бросить наконец бесконечное подражание трафаретным школьным моделям и идти в жизнь, смешаться с народной массой и здесь изучать подлинные положения человеческого тела и его движения во всем их многообразии. „Ищите публичных сцен. Наблюдайте на улицах, в садах, на рынках, в домах — и вы получите правильные представления о настоящих движениях в действительной жизни“.

В воспроизведении художником природы Дидро требует также раскрытия явлений в их изменчивости. Он говорит, что природа никогда не бывает одной и той же, и что только непрерывным наблюдением и изучением ее феноменов можно надеяться раскрыть величественную красоту природы и добиться впечатления реалистической правдивости от произведений пейзажной живописи. Огромную роль в богатом разнообразии природы играют воздух и свет и поэтому именно

проблемам цвета и светотени, в своих разборах основных живописных проблем, Дидро уделяет особо большое внимание: „Рисунок дает форму существам, цвет им дает жизнь. Вот то божественное дыхание, которое их оживляет“ — этим положением начинает он в трактате о живописи свои блестящие главы о цвете и светотени. В ряде положений, развиваемых им в этих главах, Дидро опережает современную ему художественную практику, предугадывая роль таких проблем, к которым буржуазная живопись подойдет еще только через столетие. Возьмите, например, его постановку вопроса о цвете тени: „Тени, мой друг, также имеют свои цвета. Рассмотрите внимательно границы, а также и самую массу тени какого-либо предмета и вы различите в ней бесконечное количество черных и белых точек. Тень красного предмета окрашивается в красное; кажется что свет ударяет в пурпур, отрывает и уносит с собой его молекулы. Тень человека с плотью и кровью его тела и кожи приобретает слабый желтоватый тон. Тень синего предмета дает нюансы синего. И тени и тела отражаются друг на друге“.

Глубина понимания реалистического метода позволила Дидро по настоящему понять и, первому по существу, оценить всю силу творческого метода живописи Рембрандта, бывшего для него одним из самых величайших художников прошлого. Наоборот, к Рафаэлю — кумиру и недосягаемому образцу для подражания всей господствующей академической живописи, Дидро отзывается очень сдержанно, чем вызывал упреки

со стороны Гримма, никак не соглашавшегося с его холодными оценками картин этого художника.

* * *

В свете этих общетеоретических установок Дидро в борьбе за реалистическое искусство, очень показательны его отношение к античности и к вопросу о подражании античному искусству. В этом вопросе Дидро идет вразрез не только с официальными установками ложно-классической школы, культивировавшейся в искусстве Академией, но выступает и против того нового безоговорочного увлечения античностью, которое, в связи с переосмыслением ее в духе гражданской героики, начинают уже в этот период проводить отдельные идеологи буржуазии и которое станет господствующим течением в искусстве французской революции 1789 г. Дидро хорошо знал и любил античную литературу и искусство. Он всегда был горячим сторонником изучения и использования для современности всего лучшего, что создала античная культура в области литературы и искусства. Но он никогда не ставил античность на пьедестал недостижимого идеала для современного искусства, ибо основной задачей искусства он считал изучение и раскрытие реальной действительности, природы. Произведения античных художников для него были велики именно тем, что они создавались в результате глубокого изучения и раскрытия современной им действительности, живой природы, и на этот-то путь

величайших мастеров древности он и звал современных ему художников.

В 1763 г. вышел знаменитый труд Винкельмана „История искусства древности“, оказавший огромное влияние на умы своих современников и на целые поколения последующих идеологов буржуазии. Дидро знал этот труд, многие его идеи были ему близки, он с уважением и похвалой отзывался об его авторе. Но в то же время он высмеивал слепое преклонение Винкельмана перед каждым античным торсом, его стремление повернуть все современное искусство в сторону безусловного подражания античности, только одной античности, „вместо изучения природы, без знания, изучения и вкуса к которой древние художники, при всех особых преимуществах, которыми они пользовались, оставили бы только одни посредственные вещи“.

* * *

Основная борьба Дидро против всех проявлений господствующего идеалистического мировоззрения получила в области пространственных искусств свою конкретную форму борьбы против академической живописи и скульптуры. Академия и ее метод — вот тот основной враг, с которым борется Дидро, отстаивая реалистические позиции в развитии современного ему искусства. Он нападает на академический метод обучения, оторванный от живой конкретной действительности, заменяющий изучение живого тела и закономерностей его движений тупой штудировкой экорше и навсегда прививающий ученику условные наду-

манные позы школьных моделей. Он борется против взрощенного этой Академией ложно-классического и аллегорического искусства, далекого от действительности, фальшиво-холодного или развращающего.

Борьба Дидро с Академией и ее искусством была борьбой нового восходящего класса против цитадели дворянского абсолютизма, удерживавшего за собой господствующие позиции в художественной жизни страны. Основанная в 1648 г. Академия была в 1662 г. реорганизована Кольбером, превратившим ее в привилегированное государственное учреждение, со строго определенным уставом и сложной иерархией. С конца XVII в. Академия стала тем центром, через который абсолютизм проводил свою художественную политику, подавляя развитие реалистических течений и утверждая официальный классицизм.

В XVIII веке разложение абсолютизма, сопровождавшееся распространением ярко выраженных гедонистических настроений в широких кругах дворянства и в верхушке финансовой буржуазии, в значительной мере меняет художественные установки Академии. Традиции прежнего парадно-возвышенного, строгого, классического стиля, поколебленные уже в конце XVII века „рубенситами“, отходят теперь совершенно на задний план, вырождаясь в холодную и напыщенную риторику эпигонов классицизирующего направления. Ведущую роль в Академии, как и во всем дворянско-аристократическом искусстве, начинают играть представители новой „исторической“ школы, создающие на основе библейской и, главным

образом, мифологической сюжетики декоративную, изысканно нарядную и в большей мере насыщенную чувственностью живопись. Характерной чертой этого нового течения является стремление к занимательному интимному сюжету, которым определяется теперь самый отбор изображаемых сцен из библейской истории и из мифологии, причем к последней прибегают особенно охотно потому, что в трактовке ее тем художнику обеспечен наибольший простор его фантазии, как и наибольшая свобода акцентировки эротических моментов. Если ряд академических представителей этого нового направления — Лемуан, Натуар, Натье, Рету, Карл Ван Лоо, сравнительно сдержаны, оставаясь главным образом в рамках репрезентативной декоративной живописи, то глава его, Франсуа Буше, наиболее крупный и наиболее талантливый художник в дворянском искусстве XVIII века, с особенной яркостью выражает основные гедонистические тенденции художественной идеологии своего класса, увлекая за собой целый ряд последователей. К окрашенным яркой чувственностью сюжетам античной мифологии Буше присоединяет получающие особую популярность новые пасторальные жанры, высокое же мастерство, богатство фантазии и колористический талант художника создают его картинам исключительный успех, закрепляя за ним, вместе с высшими отличиями академической иерархии, прозвище „Анакреона живописи“.

Новое направление отнюдь не чуждается использования, в пределах излюбленных им интимно-камерных сцен, и современных жанровых сюжетов,

получающих все ту же чувственную окраску, как равно и введения целого ряда элементов буржуазной реалистической живописи, придающих особую пикантность изображаемым фривольным сюжетам. На этой почве вырастает уже в последние десятилетия перед революцией живопись Фрагонара, последнего крупного представителя дворянского искусства XVIII века.

Господствующее в дворянском искусстве направление подвергается со второй половины века жестокому обстрелу со стороны буржуазной критики, приобретающей широкий размах и особенную остроту в шестидесятых и семидесятых годах. Шедевром этой новой художественной критики буржуазии, выковывающейся в ожесточенной борьбе с дворянским искусством, является критика Дидро, его знаменитые „Салоны“. Прекрасно разбираясь в значении отдельных представителей классово-враждебного ему искусства, разоблачая метод и всю систему воспитания его центра — Королевской Академии, Дидро с особенной горячностью нападает на живопись крупнейшего представителя господствующего направления, особенно опасного в силу своей талантливости, Франсуа Буше. Наряду с Буше страстным нападакам Дидро подвергаются и его ученики и последователи в живописи: Пьер Бодуэн, Халле и др. Резкие возражения и саркастическое высмеивание вызывает с его стороны и покровительствуемая Академией аллегорическая живопись, причем в связи с этим крепко достается и аллегориям Рубенса, оказавшего большое влияние на целый ряд его последователей во Франции.

Необходимо отметить, что под давлением этой критики со стороны руководства Академии был принят ряд шагов к изменению общего направления, господствующего в дворянском искусстве, и к оздоровлению его путем возврата к прежним классическим традициям. Младший брат маркизы Помпадур, — главной покровительницы живописи Буше, маркиз де Мариньи, во время своего пребывания в качестве директора королевских зданий (1751 — 1773 гг.), и верховного начальства помещающейся в Лувре королевской Академии усиленно старается возродить историческую живопись, поощряя следующих его советам художников квартирами и ателье в Лувре, орденами, государственными заказами и т. п. Его преемник граф Д'Анживилле идет по этому пути еще дальше. Пытаясь рядом чисто административных мер подавить быстрый и неуклонный рост нового буржуазного искусства (в 1776 г. специальным указом закрывается соперничающая с королевской Академией Академия св. Луки, запрещаются существующие в Париже частные салоны и т. п.), граф Д'Анживилле, наряду с этим, предписывает членам жюри официальных Салонов тщательно следить за тем, чтобы на выставку не проникло „ни одно произведение, которое своей непристойной наготой могло бы смутить нравы“ (!). Вместе с тем, он усиленно раздает художникам заказы на всевозможные сюжеты исторической живописи, мечтая создать из этих произведений даже особую галерею в Лувре ¹. Однако все

¹ Lui Réau. Histoire de la peinture française au XVIII-e siècle, Paris, 1926, t. II, pp. 6—8.

эти попытки вдохнуть новую жизнь в разлагающееся искусство дворянского абсолютизма не могли, конечно, привести ни к каким сколько-нибудь серьезным результатам, как не могли изменить и его основную направленность искусственной прививкой классицизирующего „стиля Людовика XVI“.

* * *

Новый классицизм, классицизм буржуазно-демократической революционной героини, был выдвинут искусством нового, шедшего к революции, класса. Вождя этого классицизма — Луи Давида, горячо приветствовал в своем последнем „Салоне“ 1781 г. Дидро, в течение двух десятков лет всей силой своей пламенной критики боровшийся за идейно насыщенное, идущее от реальной действительности искусство нового класса.

Требование идейной насыщенности — это основное требование художественной критики Дидро, определявшее ее подход к оценке как своего, так и классово-враждебного ему искусства.

„Каждое произведение скульптуры или живописи должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо“ („Отдельные мысли“).

Идейную направленность искусства Дидро понимал, конечно, в свете задач своего класса, на данном, предварительном еще, этапе его борьбы с господствующим строем и его порядками. Как и все его философские соратники — материалисты

и просветители XVIII в., Дидро считал, что основной общежития является добродетель, которая, как и нравы, зависит от организации государства и от существующего законодательства. Они являются причиной порчи нравов, тогда как задача политики заключается в том, чтобы сделать их добрыми. „Наивность этой точки зрения исторически искупается великим, *революционным*, для Франции XVIII в., значением вывода из нее, именно вывода о необходимости радикально изменить политический строй, дабы „сделать нравы добрыми“¹.

Борьбу за добрые нравы Дидро считал одной из основных задач современного ему искусства: „Я отнюдь не монах, однако признаюсь, что я охотно пожертвовал бы удовольствием видеть прекрасные обнаженные тела, если бы тем самым я мог приблизить минуту, когда живопись и скульптура, став более пристойными, проникнутся намерением содействовать, наряду с другими изящными искусствами, внедрению добродетели и очищению нравов“ („Отдельные мысли“).

Однако Дидро отнюдь не сводил, как это часто старались представить, задачи живописи к одной только нравственной проповеди. Понимание им содержания художественного произведения, его идейной направленности, было гораздо шире того, которое вкладывал в свою живопись Грез.

Сентиментальные драмы самого Дидро середины пятидесятих годов, отчетливо выявляющие

¹ И. К. Луппол, „Дени Дидро“, второе изд., стр. 235.

его настроения в данный период, как и позднейшая пропаганда и ярая защита в „Салонах“ творчества Греза, раскрывают для нас только одну сторону в направленности художественной критики Дидро, но не определяют ее в целом. Более того, они не являются в ней для второй половины шестидесятых и семидесятых годов ведущими. Восхищение Дидро творчеством Греза верно, конечно, объясняют общностью их идеологических установок, ибо Грез ввел во французскую живопись ту добропорядочную и добродетельную буржуазную мораль, которую сам Дидро вынес на сцену в своих „мещанских драмах“¹, имевших ярко выраженную классовую направленность против аристократического искусства господствующих классов. Но Грез выступил с этими установками своей живописи в тот момент, когда сам Дидро ушел в понимании задач искусства гораздо дальше, когда он неизмеримо шире и глубже охватил самое существо его, теоретически намечая основные проблемы реалистической живописи и ставя перед искусством задачи, не только предвосхищавшие направленность его в революционный период 1789—94 гг., но во многом шедшие и еще дальше. Уже в 1761 г., в романе „Монахиня“, Дидро выводит иной, более жизненный и активный тип героя, чем в более ранних своих „мещанских“ драмах. В „Салоне“ 1783 г. он горячо приветствует „Паралитика“ Греза, как своего нового единомышленника

¹ И. К. Луппол, вступительная статья к первому тому собрания сочинений Дидро, изд. Академия, 1935, стр. 84.

в борьбе, а в 1765 г. в „Трактате о живописи“ он формулирует положения, оставляющие далеко позади как современное ему творчество Греза, так и свои собственные установки в искусстве второй половины пятидесятих годов. Эти прежние установки не отмирают, они сохраняются Дидро во всей их социальной значимости и для данного периода, но наряду с ними выступают новые и в них-то именно и сказывается вся сила художественного мировоззрения Дидро, поднимающегося на голову выше своих самых передовых современников. „Тебе—обращается Дидро к художнику в трактате „Опыт о живописи“—надлежит прославлять и обессмертить великие и прекрасные поступки, почтить добродетель униженную и несчастную, заклеить торжествующий и почитаемый порок, утратить тиранов. Покажи мне Коммода, брошенного на растерзание диким зверям; пусть я увижу его на твоём полотне разорванным их клыками и пусть я услышу крики ярости, смешанные с восторгом, над его трупом“. Подобные идеи станут содержанием искусства революционного классицизма, возглавляемого Луи Давидом, но они бесконечно далеки от направленности творчества Греза, никогда не поднимавшегося до этой идейной высоты.

* * *

Требование высокой идейной направленности художественного произведения для Дидро отнюдь не снимало всего значения его собственно художественной стороны, его качества, как произ-

ведения искусства. „Самая прекрасная мысль не может понравиться уму, если выражение ее оскорбляет слух“, — повторяет Дидро одно из положений „Поэтического искусства“ Буало. Содержание и форма совершенного произведения искусства выступают перед ним как их *единство*; только в этом и заключается особая сила его общественного воздействия и это Дидро сознает даже тогда, когда видит перед собой в картине воплощение самых близких ему идей общественной проповеди. Прекрасным примером тому может служить его пространная рецензия в „Салоне“ 1763 г. на „Паралитика“ Греза. Он восхищен появлением этой картины, ибо „это моральная живопись“. Он осыпает похвалами Греза за то, что его живопись „соревнуется с драматургической поэзией в искусстве нас трогать, поучать, исправлять и побуждать к добротели“... Но далее, в описании картины, последовательно разбирая ее, он отмечает ряд художественных недочетов и, полемизируя в основном с критиками картины, не может не признать сам справедливость некоторых их замечаний. Взбешенный этим, он восклицает: „А чтобы тысяча чертей взяли критиков и меня первого. Эта картина хороша и очень хороша, и горе тому, кто может ее рассматривать минуту хладнокровно!..“. Но даже и в этом гневном, но голословном утверждении достоинств Греза, он не может отметить, что хотя... „его краска красива и сильна, но это все еще не краска Шардена“.

Особенно ярко выступает это критическое отношение к художественным недостаткам живописи

Греза — там, где они приносят уже прямой вред всему защищаемому Дидро делу оппозиционной буржуазной живописи.

В рассказе о представлении Грезом в Академию своей напыщенной, ложно классической картины „Септимий Север упрекает своего сына Каракаллу“, которой Грез хотел добиться титула академика исторической живописи, Дидро не щадит „своего художника“, зло высмеивая его тщеславные претензии на то, чего он, как художник оппозиционно настроенной буржуазии, никак не должен был добиваться.

Формальные же недостатки его картины дали прекрасный повод академикам свести счеты с представителем классово-враждебного им жанра моральной живописи.

Живопись Буше, по поводу картин которого Дидро не скупится на самые сильные и бесцеремонные выражения своего негодования, представляется ему особенно опасной именно потому, что ее идеи облечены в высокую художественную форму.

Однако, требуя единства высокой идеи произведения и соответствующей ей высокой художественной формы, Дидро видит их различия, ведущей для него остается все-таки идейная сторона.

„Я знаю, что искусство имеет свои законы..., однако редко встречаются случаи, когда моральная сторона должна быть принесена в жертву технической“ — заключает он в „Мыслях“ свои рассуждения о значении целого ряда чисто живописных проблем.

Борясь за реалистическое искусство, Дидро отнюдь не сводил задач живописи к одной только нравственной проповеди, предъявляя к общественной роли художника своего класса гораздо более далеко идущие требования. Шире понимал он и направленность этих задач, беря за основу самое существо творческого метода и положительно оценивая в своей художественной критике все те произведения пейзажной, портретной и натюрмортной живописи, в которых он видел реалистическое раскрытие и познание различных сторон окружающей действительности. Отсюда то исключительное и неизменно сохраняемое восхищение Дидро живописью Шардена, который, несмотря на всю свою мелкобуржуазную ограниченность, был из всех художников второй половины XVIII века наиболее ярким, наиболее талантливым воплощением идеалов Дидро о существе реалистической живописи. Однако в объективной данности современного Дидро художественного движения не было, да и не могло еще быть того реалистического искусства, характер и существо которого Дидро намечал в своих теоретических положениях, сильно опережавших современную ему практику. Сравните, например, его представления о том, какой должна быть реалистическая пейзажная живопись, те исключительные яркие места его трактата о живописи, в которых он передает свое чисто живописное восприятие природы, и ту пейзажную живопись Вернэ, в котором он видел „своего“ живописца природы. То же

самое можно сказать и в отношении его представлений о существовании реалистической портретной живописи, которым также не отвечало полностью живое искусство даже такого крупного мастера портрета, каким был Ла Тур, близко стоявший к установкам Дидро.

* * *

В заключение хочется указать еще на одну черту художественной критики Дидро, которая его также ставила на голову выше своих современников. В своей борьбе с господствующим феодальным режимом и его культурой Дидро затрагивал и вскрывал такие отрицательные стороны современной ему действительности, которые были связаны с новыми буржуазными отношениями. Презрение, а подчас и жгучую ненависть вызывала у Дидро все более и более распространявшаяся в обществе и разъедавшая его власть новых денежных отношений, господство богатого кулака, который за деньги подчинял себе все и, нагло противопоставляя себя обществу, стремился либо превратить предметы искусства в орудие денежной спекуляции — являвшейся скрытой пружиной буржуазного коллекционерства, либо сделать искусство своим исключительным достоянием.

Так, например, некий богач Лаборд заказал Вернэ восемь больших картин и потребовал при заказе „чтобы эти, помещенные в его галлерею картины, никогда бы ее не покидали; и они ее не покинули: де Лаборд остался глух к обществен-

ному голосу...". Дидро по этому поводу писал: „Я бы сказал словечко этому частному лицу, которое нагло предпочитает себя целому народу. *Это мнение вы назовете, быть может, выражением деспотизма, может быть вы увидите в нем первое покушение на свободу и собственность, мне это безразлично!*“ (Курсив мой. А. Г.).

Мы, современники бесславного конца и разложения буржуазного искусства и того нового, великого подъема искусства, действительно ставшего в СССР общенародным достоянием трудящихся масс, мы только можем понять и оценить сейчас всю пророческую силу тех обобщающих выводов, которые делал Дидро на основании зародышей тенденций, ставших господствующими во всем позднейшем буржуазном искусстве.

* *
*

Наряду со всеми вышеотмеченными нами сильными сторонами художественного мировоззрения Дидро нельзя, конечно, не видеть в нем и его слабых сторон, исторически обусловленных метафизической ограниченностью материализма всех просветителей XVIII века, в том числе и наиболее передового из них Дени Дидро.

Эта ограниченность художественного мировоззрения Дидро отчетливо сказывается в трактовке им самых различных вопросов природы искусства, в оценке художественных произведений и прежде всего в самой непоследовательности развития основных положений реалистического метода, за который он борется в своих общетеорети-

ческих установках и в критике современного искусства.

В своей статье о характере эстетических взглядов просветителей И. Верцман¹ верно указал на одно из основных противоречий, в котором билась, не умея его разрешить, художественно-теоретическая мысль самых передовых идеологов буржуазии этого времени — на противоречие между идеалом и жизнью, художественной красотой и реалистическим раскрытием действительности, выступающим у них как абсолютные противоположности.

В своих работах об изобразительном искусстве Дидро гораздо ближе, чем в своем общетеоретическом трактате о природе прекрасного, и глубже других представителей эстетики просвещения, подошел к разрешению этого противоречия, намечая правильное соотношение красоты художественного произведения и реальной действительности в верности познания и вскрытия закономерности, существующей в этой действительности (см. начало первой главы его „Трактата о живописи“). Однако, решение этой проблемы до конца, последовательное проведение диалектического единства красоты картины и раскрытия в ней реальной действительности, не было, да и не могло быть сделано Дени Дидро в условиях современной ему действительности. Для него, как и для всех просветителей XVIII века, последовательная борьба за реализм была исклю-

¹ „Проблемы реализма в эстетике просвещения“, журн. „Литературный критик“ № 4 за 1935 г.

цена уже тем, что реальная действительность нового буржуазного общества, его социальные отношения и продукт этих отношений — новый, далеко неприглядный в своем облике неприкрытого эгоизма и погони за наживой человек, отнюдь не могли стать объектом реально правдивого и высокохудожественного раскрытия этой действительности. Для этого надо было стать на позиции отрицательного отношения к буржуазии как к классу, а не быть идеологами этого нового, и, в момент своего восхождения к власти, наиболее прогрессивного и революционного класса, с позиции которого просветители штурмовали идеологические крепости феодализма и закладывали основы новой науки и искусства. Глубина проникновения всей остротой своего гениального ума и чувства подлинного художника в природу искусства позволила Дидро верно наметить ряд самых кардинальных проблем творческого метода реализма. Но основное — жизнь и идеал, художественная красота и реалистическая правдивость раскрытия действительности, — остались разорванными. Абсолютность этих противоположностей не могли снять никакие рассуждения об идеальной натуре и ее взаимоотношениях с реальной натурой и копией в художественном произведении, в которые неоднократно углубляется Дидро. В этих абстрактно теоретических рассуждениях наиболее ярко сказываются слабые стороны художественного мировоззрения Дидро, открывая ими дорогу чисто идеалистическим положениям о красоте, идеальной натуре и т. п. (см., например, его пространную вводную часть к обзору „Салона“ 1767 г.).

Отсюда проистекает то разграничение между реалистическим методом художественного раскрытия действительности и имманентной внутренней закономерностью, свойственной собственному строению картины, которое часто намечает Дидро, не замечая того, что это последнее положение идет в разрез с его же собственными формулировками природы реалистического искусства. Резко противоречат им и его рассуждения о выборе идеальной природы для передачи идей того или иного характера человека. — „Не все люди, — пишет он в главе о выражении своего трактата о живописи, — способны одинаково сильно передавать одну и ту же страсть..., не все люди одинаково хорошо выявляют свой возраст и положение, а потому, для избежания ошибки, необходимо установить самое строгое соответствие между выбором природы и изображаемым сюжетом“. Поэтому для Дидро кажется несомненным, что „портрет может иметь вид мрачный, грустный, меланхоличный, ясный, ибо эти состояния длительны“, т. е. соответствуют идее Дидро о возвышенном облике, но „смеющийся портрет лишен благородства и характерности, часто даже правдивости, и, вследствие этого, глуп. Смех преходящ. Смеются при случае, но нет душевного состояния смеха“. (1)

Отсюда же и та двойственность, которая несомненно есть во взглядах Дидро на античность. Последовательным реалистом, как мы это уже отмечали выше, подходит Дидро к данному вопросу в своей полемике с Винкельманом. Его никак не может удовлетворить то полное подчи-

нение идеальной красоте и гармонии древнего мира, которого требует для всего современного искусства Винкельман, но к этой же античности он обращается сам всегда, когда конструирует свой идеал человека, возвышенный характер, красоту форм и т. п. Равным образом и в своей художественной критике не может он с полной ясностью определить свое отношение к картинам классического направления, к тому же Вьену, живопись которого он часто хвалит как раз за то, против чего решительно восстает в своей теоретической критике подражания античности.

* * *

Подведем кратко итоги. В буржуазной искусствоведческой литературе, а вслед за ней и в ряде наших современных работ, некритически воспринявших её положения, прочно установился взгляд на Дидро, как на теоретика и апологета сентиментального буржуазного жанра в искусстве XVIII века. Взгляд этот, как мы уже указывали выше, вследствие своей односторонности, безусловно ошибочный. Существо созданной Дидро теории искусства совсем не в этом. Не в том дело, что Дидро, современник выдвинутого буржуазией в своем искусстве сентиментального жанра и моральной проповеди, опирался именно на него в своих требованиях идейности в искусстве и в своем обосновании реалистического метода. Дидро был человеком своего времени и идеологом своего класса, тогда еще в едином лице „третьего сословия“, поднимавшегося на штурм феодализма.

Он не был бы им, он не стоял бы во главе движения, если бы не опирался на все то живое и прогрессивное, что было в данный момент в этом движении. Но существо теории искусства Дидро, сила и величие его взглядов в том, что он пошел дальше, видел больше, чем то, что было в объективной данности этого движения. Идя на вершине волны революционного подъема буржуазии, он теоретически формулировал в своей борьбе за реализм такие выводы и положения, которые не находили, да и не могли найти своего приложения и развития в современной ему художественной практике буржуазии, вследствие ее ограниченности. Раскрытие реальной действительности в природе и обществе выдвинул Дидро как знамя для развития всего нового искусства. А могла ли принять это знамя буржуазия—класс новых эксплуататоров, стремившийся затушевать, скрыть темные стороны той классовой действительности, которую он с собой нес в своем восхождении к власти. Дальше сентиментального прославления своих семейных добродетелей буржуазия не могла пойти в художественном раскрытии действительности, а это никак, конечно, не могло быть для нее знаменем в открытой революционной борьбе. Теория реалистического искусства, созданная Дидро, повисла в воздухе. На смену ему пришел Винкельман с своей теорией подражания античности, а практические выводы из нее сделал Давид. „В классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им

для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии“ (Маркс) ¹.

Теория реалистической живописи, созданная Дидро, не нашла своей реализации и в практике позднейшего буржуазного искусства. Только немногие отдельные мастера в живописи XIX века, и среди них крупнейший художник коммунара Густав Курбе, идеолог оппозиционно-настроенной мелкой буржуазии, подошли вплотную к тем установкам реалистического искусства, которые формулировал и за которые боролся Дени Дидро. Безмерно далеко от них и все современное искусство буржуазии, зашедшее в тупик такого разложения, какого никогда не могла бы себе представить даже пылкая фантазия Дидро.

Новым и ярким светом теория искусства, созданная гениальным мыслителем материалистом XVIII века Дени Дидро, начинает гореть только у нас, в нашей борьбе за искусство настоящего и будущего, за новый метод социалистического реализма. Это то *наше* наследие прошлого, которое мы должны изучить, и которое только мы сумеем критически освоить на практике.

А. С. Гуцин.

¹ „Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта“, соч. т. VIII, стр. 324.

О П Ы Т
О
Ж И В О П И С И



ПЕРЕВОД А. С. ГУЩИНА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МОИ НЕОБЫЧНЫЕ МЫСЛИ О РИСУНКЕ

В природе нет ничего неправильного. Всякая форма, красива она или безобразна, имеет свою причину и все, что существует — таково, каким оно должно быть.

Посмотрите на эту ослепшую в юности женщину. Последовательный рост глазного яблока не растягивал ее век; они втянулись в глазную впадину, образованную отсутствующим органом, и сжались. Верхние веки потянули за собой брови, нижние приподняли слегка щеки, и верхняя губа, следуя этому движению, также приподнялась. Изменение определило вид всех стальных частей лица, сообразно с тем, насколько они близки или удалены от пораженного места. Но думаете ли вы, что эти искажения ограничились только лицом? Думаете ли вы, что шея избежала их полностью? А плечи и грудь? Да, для ваших и моих глаз это так. Но спросите природу; покажите ей эту шею, эти плечи и эту грудь, и природа скажет: „Эта шея, эти плечи и эта грудь принадлежат женщине, ослепшей в юности“.

Обратите теперь ваш взгляд на этого человека: чья спина и грудь приняли выгнутую форму. В то время, как передние хрящи шеи вытянулись, последующие позвонки осели; голова запрокинулась, кисти рук выгнулись, локти ушли назад, все члены тела ищут общего центра тяжести, наиболее соответствующего этой необычной системе; лицо приняло выражение утомления и напряженности. Закройте эту фигуру и покажите только одни ее ноги природе; природа без колебания скажет: „Это ноги горбуна“.

Если бы для нас были ясны причины и следствия, мы не могли бы сделать ничего лучшего, как изображать существа такими, как они есть. Чем более близким и совершенным будет воспроизведение, тем большее удовлетворение оно нам даст.

Несмотря на незнание причин и следствий и на те условные правила, которые являлись следствием этого незнания, я не сомневаюсь, что художник, который осмелится пренебречь этими правилами, чтобы полностью подчиниться подражанию природе, будет часто оправдан за свои слишком большие ступни, короткие ноги, распухшие колени, тяжелые и грузные головы, — тем тонким чутьем, которое руководит нами в непрерывном наблюдении явлений и которое позволяет почувствовать скрытую связь и необходимую обусловленность этих неправильностей.

Кривизн от природы нос не оскорбляет ничего зора, ибо он связан со всем остальным; к этой неправильности подводят маленькие смежные изменения, согласующие и покрывающие ее. Но

скривите нос Антиною, оставив все остальное таким, как оно есть, и этот нос будет плох. Почему? Да потому, что тогда у Антиноя будет не кривой нос, а сломанный.

Мы говорим о проходящем по улице человеке, что он плохо сложен. Да, согласно нашим жалким правилам; но согласно природе это будет совсем иначе. Мы говорим о статуе, что у нее самые прекрасные пропорции. Да, согласно нашим жалким правилам, но так ли это согласно природе?

Пусть мне будет позволено перенести покров с моего горбуна на Венеру Медицейскую и оставить открытой только кончик ее ноги. Если по этому кончику ноги предложить тут же призванной природе дорисовать всю фигуру, вы, может быть, будете поражены, увидев рождающимся под ее карандашем некое безобразное и отвратительное чудовище. Но меня лично изумило бы, если бы это произошло иначе.

Человеческая фигура представляет собой настолько сложную систему, что в результате неощутимых несоответствий в ее принципах самое совершенное произведение искусства отбрасывается на огромное расстояние от создания природы.

Будь я посвящен в тайны искусства, быть может я знал бы в какой степени художник должен подчиняться определенным пропорциям и я бы вам об этом сказал. Но я знаю только, что эти пропорции не могут устоять против деспотизма природы и что возраст и условия требуют отступлений на сотни различных манер. Я никогда не

слышал, чтобы упрекали в плохом рисунке фигуру, если в ее общем построении хорошо виден возраст и привычки или легкость выполнения своих обычных функций. Это те функции, которые определяют и общую величину фигуры и истинные пропорции каждого отдельного члена и их совокупность. Этим именно определяется и ребенок, и взрослый человек, и старик, и дикарь, и культурный человек, и чиновник, и военный, и грузчик.

Если и трудно представить какую-либо фигуру, то, например, только такого человека, который внезапно вырос бы из земли в возрасте двадцати пяти лет и еще ничего не сделал: но такой человек — химера.

Детство — это почти карикатура и то же я скажу о старости. Ребенок это масса бесформенная и расплывчатая, которая стремится к разворачиванию. Старик эта иная бесформенная и высохшая масса, стремящаяся уйти в себя и сжаться в ничто.

Только в промежутке между этими двумя возрастами, от начала сформировавшейся юности и до склона возмужалости, подчиняется художник чистоте и суровой ясности черт и тогда *rosopiu* или *rosopiepo*¹, одна лишняя или недостающая черта приводит к искажению или к красоте.

Вы можете мне сказать, что как бы возраст и функции не изменяли формы фигуры, они не уничтожают все же общего строения ее органов. Согласен... как согласен и с тем, что это строе-

¹ „Немного больше, немного меньше“. (Итал.).

ние следует знать. Это-то и является основанием для изучения анатомической модели человека ¹.

Изучение анатомической модели имеет, без сомнения, свои преимущества. Но не следует ли опасаться, что эта анатомическая модель останется навсегда в воображении, что художник станет упорствовать в тщеславном желании казаться ученым; что его испорченный глаз не сможет более останавливаться на поверхности тела; что сквозь кожу и жировой покров он будет все же постоянно видеть мускулы, их начало, прикрепление и соединение с другими; что он выявит все это слишком сильно; что он будет жестким и сухим и что я найду вновь все ту же проклятую анатомическую модель даже в изображении женщины. Так как я должен изображать только внешность — я хотел бы, чтобы меня приучили ее хорошо видеть и чтобы меня избавили от коварного знания, которое следовало бы забыть.

Говорят, что анатомическую модель изучают только для того, чтобы научиться видеть натуру. Но опыт показывает, что после этого изучения нужно положить много труда на то, чтобы не видеть ее иной, чем она есть.

„Никто, кроме вас, мой друг, не будет читать эти страницы. Поэтому я могу писать все, что мне вздумается. Находите ли вы, что действительно приносят какую-либо пользу те семь лет, которые проводят в Академии за рисованием с модели, и хотите знать, что я сам об этом

¹ Escorché — модель человеческой фигуры с обнаженными мышцами.

думаю? Именно там, в продолжении этих ужасных семи лет, приобретают *манеру* рисунка. Все эти академические позы, нарочитые, вынужденные, надуманные; все эти действия, неловко и бездушно воспроизводимые бедным малым, всегда одним и тем же бедным малым, которого нанимают для того, чтобы три раза в неделю раздеваться и стоять манекеном перед профессором—что общего они имеют с действиями и положениями, встречающимися в действительности? Что общего между человеком, который вытаскивает ведро воды из колодца на вашем дворе и тем, кто не тащит никакой тяжести, а только неловко подражает этому действию, поднимая вверх руки на школьной площадке? Что общего между человеком, который изображает там смерть и тем, кто действительно умирает на своей постели или кого убили на улице? Что общего между этим натурщиком борцом и тем, кого я вижу дерущимся на перекрестке? Этот человек, который в зависимости от приказания то умоляет, то просит, то спит, то размышляет, то падает в обморок—что общего у него с крестьянином, растянувшимся от усталости на земле, с философом, который размышляет в кресле у своего очага, с человеком, поидушенным и потерявшим сознание в толпе? Ничего, мой друг, ровно ничего!

Уж если на то пошло, то для полноты абсурда пусть пошлют учеников по выходе оттуда брать уроки грации у Марсея или Дюпре или у любого другого учителя танцев. Однако, истина природы забывается; воображение заполняется действиями, положениями, фигурами, полными

фальши и нарочитости, бездушными и смешными. Они накоплены в сознании и неизбежно воплощаются на полотне. Всякий раз, как только художник берет в руки кисть или карандаш, эти тоскливые призраки пробуждаются и встают перед ним; он не в силах от них избавиться; и будет чудом, если ему удастся изгнать их из своей головы.

Я знал одного очень талантливого молодого человека, который, прежде чем провести малейшую линию на полотне, становился на колени и говорил: „Боже мой, освободи меня от модели!“ И если сейчас так редко можно увидеть картину, не обнаруживая в той или иной из изображенных на ней фигур, то те, то другие академические позы, положения, действия и фигуры, крайне раздражающие человека со вкусом и производящие впечатление только на тех, кому совершенно чужда истина, то винить в этом надо все ту же длительную штудировку школьной модели при обучении.

Ведь не в школе же начинают понимать общую согласованность движений, согласованность, которую чувствуешь, которую видишь, которая распространяется и струится от головы до ног. Когда женщина, мечтая, склоняет голову, все члены ее тела подчиняются этой тяжести. Когда она ее поднимает и держит прямо, все остальное в машине также этому подчиняется.

О, да! Это поистине искусство и большое искусство—установить модель! Нужно видеть, как гордится этим господин профессор. Не беспокойтесь, ему и в голову не придет сказать бедному

наемному малому: „Мой друг, выбери себе позу сам, стань так, как ты хочешь!“ Он предпочитает скорее придать ему необыкновенное положение, чем позволить ему встать естественно и просто; однако, через это нужно пройти.

Сотни раз я хотел сказать молодым ученикам, которых я встречал с папками для рисования под мышкой по дороге в Лувр: „Друзья мои, сколько времени вы уже рисуете там? Два года? Ну, так этого более чем достаточно. Оставьте теперь эту лавочку *манер*, ступайте к картезианцам и вы увидите там настоящие позы благочестия и сокрушения в своих грехах. Как раз сегодня канун большого праздника — идите в свой приход, толкайтесь в толпе исповедующихся и вы увидите там подлинную позу сосредоточенности и покаяния. Завтра пойдете в пригородный кабачек и вы увидите настоящие движения разгневанного человека. Ищите публичных сцен. Наблюдайте на улицах, в садах, на рынках, в домах и вы получите правильные представления о настоящих движениях в действительной жизни. Постойте! Посмотрите на ваших двух товарищей, которые о чем-то спорят между собой; видите, какие положения приняли совершенно произвольно в этом споре различные члены их тела? Изучите их хорошенько и вы почувствуете отвращение к уроку вашего скучного профессора и к подражанию вашей скучной модели. Как мне вас жалко, друзья мои, когда я думаю, что в один прекрасный день вам придется заменять всю ту фальшивую искусственность, которой вас научили, простотой и правдивостью Ле Сюэра. И все-таки

это придется сделать, если вы хотите чего-нибудь добиться“.

„Одно дело поза, другое—само действие. Всякая поза фальшива и мелка; всякое действие прекрасно и правдиво.

Плохо понятый контраст есть одна из самых роковых причин манерности. Настоящий контраст рождается в глубине действия или из многообразия, будь то органов, будь то интересов. Посмотрите на Рафаэля или на Ле Сьюэра. Они помещают иногда рядом три, четыре, пять стоящих во весь рост фигур и получается прекрасный эффект. Во время обедни, или вечерни у картезианцев мы видим от сорока до пятидесяти стоящих длинными рядами монахов, в тех же отделениях, с одними и теми же движениями, в одних и тех же одеждах и, однако, среди этих монахов не найти двух, которые были бы похожи друг на друга. Не ищите иного контраста, чем тот, который их различает. Вот где истина! Все остальное мелко и фальшиво“.

Если эти ученики хоть немного склонны воспользоваться моими советами, я им могу сказать еще следующее: „Не слишком ли много времени вы заняты только частью той фигуры, которую вы копируете? Постарайтесь, мои друзья, представить себе всю фигуру прозрачной и поместите ваш взор в центре ее. Отсюда вы сможете рассмотреть всю внешнюю работу машины. Вы увидите, как некоторые части растягиваются, в то время как другие сокращаются; в то время, как одни разбухают, другие расслабляются. Все время представляя себе совокупность целого, вы смо-

жете выявить и на той части, которую изображаете на вашем рисунке, действительное соотношение ее с теми частями, которые на рисунке не видны; давая мне только одну сторону, вы побудите мое воображение представить себе еще и противоположную. Только тогда признаю я в вас изумительного рисовальщика.

Но умения хорошо построить целое еще недостаточно; нужно еще не разрушая самые массы, ввести в него детали. Это работа пылкого воображения, гениальности, чувства и чувства тончайшего.

Вот как я хотел бы, чтобы была поставлена школа рисунка. Когда ученик уже умеет легко рисовать, по эстампам и слепкам, я его держал бы в продолжении двух лет перед академической моделью мужчины и женщины. Потом я перед ним поставлю детей, молодых и взрослых людей, стариков, модели всех возрастов и разных полов, модели людей из различных слоев общества, одним словом, все возможные виды природы. Натурщики будут толпиться у дверей моей Академии, если я им буду хорошо платить; если же я был бы в стране рабов, я бы их заставил придти. В этих разнообразных моделях профессор должен будет тщательно отметить те особенности форм, которые вызваны повседневными занятиями, образом жизни, условиями и возрастом. Мой ученик увидит академическую модель только раз в две недели. И профессор должен будет предоставить модели самой себе выбрать позу. После урока рисунка искусный анатом объяснит моему ученику анатомическую фигуру и наглядно

применит эти объяснения к живой, нагой натуре. И эту анатомическую фигуру он будет рисовать не более двенадцати раз в году. Этого будет достаточно, чтобы он почувствовал, что мясо на костях и мясо вне этой поддержки следует рисовать различно, что здесь линия круглая, а там она угловата и, что если он пренебрежет этими тонкостями, все будет иметь вид надутого пузыря или комка ваты.

Манеры не было бы ни в рисунке, ни в цвете, если бы тщательно подражали природе. Манера приходит от учителей, академии, школы, и даже от античности.

ГЛАВА ВТОРАЯ

МОИ СКРОМНЫЕ МЫСЛИ О ЦВЕТЕ

Рисунок дает форму существам, цвет им дает жизнь. Вот то божественное дыхание, которое их оживляет.

Одни только мастера искусства могут быть хорошими судьями рисунка, о цвете же может судить всякий.

Нет недостатка в превосходных рисовальщиках; мало великих колористов. То же самое и в литературе: сто холодных логиков на одного большого оратора; десять больших ораторов на одного великого поэта. Волнующий вопрос внезапно пробуждает красноречие в человеке; но что бы ни говорил Гельведий, даже под страхом смерти нельзя создать десять хороших стихов.

Мой друг, пойдите в ателье и посмотрите как работает художник. Если вы его увидите располагающим все свои тона и полутона в полной симметрии вокруг всей палитры и если в продолжении четверти часа работы не будет перемешан весь этот порядок, можете смело сказать, что это холодный художник и что ничего стоящего он не сделает. Он подобен тому тяжелому и нуд-

ному эрудиту, который, когда ему нужна какая-либо справка, поднимается по своей лестнице, берет нужного автора, открывает его, возвращается по лестнице и ставит книгу на ее место. Не таково поведение гения.

Тот, у кого развито живое чувство колорита, не отрывает глаз от полотна, его рот полуоткрыт, он тяжело дышит, его палитра — сплошной хаос. В этот хаос он погружает свою кисть и извлекает из него создания творчества — и птиц, со всеми оттенками окраски их перьев, и цветы с их бархатистостью, и деревья, со всем разнообразием их зелени, и лазурь неба, и испарения вод, покрывающих их дымкой, и животных — их длинную шерсть, различные пятна их окраски и тот огонь, которым горят их глаза. Он поднимается, он удаляется, он бросает быстрый взгляд на свое произведение, он снова садится. И вы видите, как рождается тело, сукно, бархат, штоф, тафта, кисея, холст, суровое полотно, грубая ткань. Вы видите, как опадает с дерева спелая желтая груша и вы видите зеленый виноград, висящий на лозе.

Но почему так мало художников, умеющих передавать вещи, которые все хорошо знают? Почему такое разнообразие колоритов, тогда как цвет в природе един? Причиной тому, без сомнения, устройство органа восприятия. Глаз слабый и нежный не будет любить цвета живые и сильные. У художника не будет желания вводить в свою картину явления, которые ему неприятны в природе. Ему не нравятся ни сверкающие красные тона, ни большие белые пятна. Подобно тем обоям, которые он избирает для стен своей комнаты, его

полотно будет окрашено в мягкие, слабые и нежные тона. И обычно он возмещает гармонией то, чему отказал в силе. Но почему не может повлиять характер и настроение человека на его колорит? Если его обычные мысли мрачны и черны; если постоянная темнота царит и в его меланхолической голове и в его мрачной мастерской; если он изгоняет день из своей комнаты; если он ищет уединения и мрака — разве не будете вы вправе ожидать от него изображения сцены, хотя бы и сильной, но темной, бесцветной и мрачной? Если он истеричен и видит все в желтом цвете; что может помешать ему набросить на свою композицию тот желтый покров, которым его испорченное зрение окутывает предметы природы и который его печалит, когда ему приходится сравнивать зеленое дерево, имеющееся в его воображении, с желтым деревом, имеющимся перед его глазами.

Будьте уверены, что художник выявляет себя в своем произведении столько же, и даже больше, чем писатель в своем. Может быть ему и удастся вырваться из своего характера, победить расположение и склонность своего органа чувств. Так замкнутый, всегда молчащий человек, однажды возвысив голос, после взрыва опять впадает в свое обычное состояние — молчание.

Художнику печальному, или рожденному со слабым органом чувств, быть может и удастся однажды создать полотно, сильное по цвету, но он не замедлит вернуться опять к свойственному ему колориту.

Повторяю еще раз, если затронут орган зрения, в чем бы ни заключалась его болезнь, она рас-

пространится на все тела и даст дымку, от которой поблекнет природа и ее воспроизведение.

Художник, который берет краску с палитры, не всегда знает, что она даст на его полотне. И в самом деле, с чем может он сравнивать этот цвет, этот оттенок на своей палитре? С другими изолированными оттенками, с основными тонами? Он делает больше. Он рассматривает их там, где он их приготавливает и мысленно переносит их туда, где они должны находиться. Но сколько раз приходится ему ошибаться в этой оценке! Переходя с палитры на целую сцену композиции, цвет модифицируется, ослабляется, усиливается и полностью изменяет эффект. Тогда художник идет ощупью, варьирует, перерабатывает, мучит свой цвет. В этой работе его тона превращаются в соединение различных субстанций, которые в той или иной мере воздействуют друг на друга и рано или поздно начинают друг другу противоречить.

Вообще говоря, гармония какой-либо композиции будет тем более длительной, чем увереннее художник в эффекте своей кисти, чем более непосредственно и просто будет он владеть ею, чем более ордыми и свободными будут его мазки, чем меньше он будет переделывать и мучить свой цвет.

Можно видеть много новых картин, которые за очень малый промежуток времени утратили свое звучание, тогда как старые картины, несмотря на время, сохранились свежими, сильными и гармоничными. Этим преимуществом, как мне кажется, они обязаны скорее тому, как они делались, чем эффекту качества красок.

Ничто в картине не воздействует сильнее, чем истинный колорит; он говорит невежде столько же, сколько и ученому. Полузнаток, не останавливаясь, пройдет мимо шедевров рисунка, экспрессии и композиции, но колорист всегда остановит на себе взор.

Но то, что делает истинного колориста редким — это мастер, которого он себе избирает для подражания. Бесконечно копирует ученик картины этого мастера и не обращает внимания на природу; в конце концов он утрачивает обостренное чувство восприятия и привыкает смотреть глазами другого. Мало-по-малу он приобретает технику, которая его сковывает и от которой он не может отойти и освободиться. Это та цепь, которую он носит на своих глазах, так же как раб свою на ногах. Вот происхождение стольких плохих колористов. Тот, кто будет копировать Лагрене — будет блестящим и солидным; тот, кто будет копировать Ле Пренса — будет красноватым и кирпичным; тот, кто будет копировать Греза — будет серым и лиловатым; тот, кто будет изучать Шардена — будет правдивым. И отсюда это разнообразие суждений о рисунке и цвете даже среди художников. Один вам скажет, что Пуссен сух; другой — что Рубенс преувеличен; а я, я — тот лилипутик, который их хлопает легонько по плечу и предупреждает, что они сказали глупость.

Говорят, что самый прекрасный цвет, какой только существует в мире, есть тот румянец, которым молодость, здоровье, невинность, скромность и стыдливость окрашивают щеки девушки; это замечание не только тонко, трогательно и дели-

катно, но и верно, ибо здесь речь идет о теле, которое трудно передать. Это тот маслянистый белый цвет, ровный, но не бледный и не матовый; это та смесь красного и голубого, которая неуловимо пропитывает его; это — кровь, жизнь, которая приводит в отчаяние колориста. Тот, кто обрел чувство тела — сделал большой шаг вперед, ибо все остальное не может идти с этим ни в какое сравнение. Тысячи живописцев умерли, не почувствовав тела, тысячи еще умрут, также не почувствовав его.

Разнообразие наших тканей и наших драпировок немало способствовало усовершенствованию искусства колорита. Есть престиж, от которого трудно уберечь себя — это престиж большого мастера гармонии. Я не знаю, как вам яснее выразить свою мысль. Вот перед вами на полотне женщина, одетая в белый атлас: прикройте все остальное на картине и смотрите только на одежду — быть может этот атлас вам покажется грязным, матовым, мало правдоподобным. Но восстановите эту женщину в середине окружающих ее вещей и тот же атлас и его цвет вновь дадут нужный эффект. Это потому, что тон сам по себе слишком слаб, но так как в каждой вещи он утрачивается пропорционально, недостаток каждой из них от вас ускользает; его спасает гармония. Это природа, видимая на склоне дня.

Основной тон колорита может быть слабым, не будучи неверным. Основной тон колорита может быть слабым, не разрушая гармонии, и, наоборот, именно силу колорита трудно объединить с гармонией.

Сделать белым и сделать светлым (lumineux) — это сделать две совершенно различных вещи. Из двух, во всем остальном совершенно одинаковых, композиций, вам несомненно понравится та, которая будет ярче. Это разница между ночью и днем.

Кто будет для меня большим и истинным колористом? Тот, кто передает цвета природы и вещей правильно освещенными и сумеет сделать гармоничной свою картину.

Есть карикатуры цвета так же, как и рисунка; всякая же карикатура — это дурной вкус.

Говорят, что есть дружественные и враждебные цвета, и это правда, если мы примем во внимание, что некоторые из них настолько трудно объединимы и так режут глаз своим соседством с другим, что даже воздух и свет — эти всемирные создатели гармоний — едва ли могут примирить нас с их непосредственной близостью. Я далек от мысли разрушить в искусстве порядок радуги. Цвета радуги в живописи — то же самое, что генерал — бас в музыке и я сомневаюсь, понимает ли любой художник в этом деле больше, чем кокетливая женщина или цветочница в своем. Не боюсь, как бы мелочные художники не начали именно с этого, чтобы убого сжать пределы искусства и создать себе жалкую и ограниченную, не легкую технику — то, что мы называем между собой шаблоном. Действительно, в живописи есть такие любители шаблона, такие покорные подражатели цветам радуги, что их почти тотчас же можно распознать. Если они придают тот или иной цвет какому-либо предмету, то можно быть

уверенным в цвете соседнего с ним предмета. Таким образом, если известен только уголок их картины, то заранее известно и все остальное. Всю свою жизнь они только и делают, что переносят всюду этот уголок. Это та движущаяся точка, которая странствует по поверхности и останавливаясь и закрепляясь там, где им нравится, всегда сопровождается одной и той же свитой. Они похожи на важного барина, у которого лишь одна одежда и у его слуг только одна ливрея. Не так работают Вернэ и Шарден. Их бесстрашной кисти нравится смешивать с самой большой смелостью, при самом большом разнообразии и самой выдержанной гармонии, все цвета природы со всеми их оттенками. И все же их собственная техника ограничена, я в этом не сомневаюсь.

Человек не бог и мастерская художника не природа.

Вы могли бы думать, что для того, чтобы укрепиться в цвете, некоторое изучение птиц и цветов не повредило бы. Нет, мой друг; никогда это подражание не даст чувства тела. Посмотрите, что стало с Башелье, когда он отошел от своих роз, жонкилей и гвоздик. Предложите м-м Виен нарисовать портрет и отнесите затем этот портрет к Ла Туру. Или лучше не носите; изменник не уважает ни одного из своих собратьев настолько, чтобы сказать им правду. Предложите лучше ему, такому мастеру тела, написать ткань, небо, гвоздику, сливу с ее дымкой, персик с его пушком, — и вы увидите, с каким совершенством он это сделает. А Шарден, почему принимают его изображения неодушевленных предметов за самую при-

роду? Потому, что он может изобразить тело тогда, когда он этого хочет.

Но то, что действительно сводит с ума великих колористов, это изменения этого тела, ибо оно оживает и блекнет в одно мгновение. Ибо в то время, как взор художника прикован к полотну и его кисть занята моим изображением, я меняюсь, и когда он поворачивает голову — он уже не находит меня. Аббат Ле Блан предстал моему воображению, и я зеваю от скуки. Появляется аббат Трюблэ, и у меня на лице ирония. Мне представляется мой друг Гримм или моя Софи, и мое сердце затрепетало, а на моем лице разливается нежность и ясность; радость исходит из всех пор моего тела, сердце расширилось, маленькие кровеносные резервуары заколебались и невидимая краска жидкости, вышедшая из них, разлила повсюду румянец и жизнь. Фрукты и цветы изменяются под внимательным взором Ла Тура и Башелье. Какую же пытку должно причинять им лицо человека, это полотно, которое волнуется, движется, стягивается, растягивается, окрашивается, блекнет под влиянием бесконечного множества движений того легкого и непрерывного дыхания, которое называется душой!

Но я чуть не забыл поговорить с вами о цвете страсти; впрочем я был против этого. Разве нет у каждой страсти своего цвета? Один и тот же ли он во всех ее стадиях? Цвет имеет свои нюансы в гневе. Когда лицо пылает от гнева — глаза горят; когда гнев доходит до предела и от него сжимается сердце, глаза блуждают, бледность покрывает лоб и щеки, губы дрожат и бледнеют.

Разве один и тот же цвет лица будет у женщины в ожидании наслаждения, в объятиях наслаждения и после него? Ах, мой друг, что за искусство — живопись! Я заключаю в одну строчку то, что художник едва успевает набросать в неделю: и его несчастье заключается в том, что он знает, видит и чувствует, как и я, но что он не может выразить этого и найти удовлетворение. Чувство увлекает его, заставляет обманываться в своих возможностях и толкает на порчу шедевра: сам того не сознавая, он был у последнего предела искусства.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВСЕ, ЧТО Я ПОНЯЛ В МОЕЙ ЖИЗНИ О СВЕТОТЕНИ

Светотень есть правильное распределение теней и света. Эта проблема легка и проста, когда мы имеем дело с правильной формой предмета или с одной точкой освещения. Но трудность ее возрастает по мере разнообразия формы предметов, по мере того, как расширяется сцена и умножаются расположенные на ней фигуры, свет проникает из нескольких мест, или когда само освещение различно. Ах, мой друг, сколько неверных теней и ложного света в более или менее сложной композиции! Сколько произвола, в скольких местах истина принесена в жертву эффекту!

Называют эффектом света в живописи то, что вы видели на картине „Корезий“ — смесь теней и света, острую, сильную и правдивую: поэтический момент, который вас останавливает и удивляет. Вещь, без сомнения, трудная, но менее трудная, быть может, чем постепенное распределение света, широко и пространно освещающее сцену, где каждая точка полотна получает свое количество света и где учтено ее настоящее расположение и расстояние от источника света;

количество, которое на сотни различных манер разнообразит окружающие предметы, более или менее отчетливо воспринимаемые сообразно с тем, насколько они утрачивают или принимают на себя свет.

Нет ничего более редкого, чем единство света в композиции, особенно у пейзажистов. Здесь солнце, там — луна; в ином месте факел, лампа или какой-нибудь иной горящий предмет. Общий, но трудно распознаваемый недостаток.

Есть карикатуры света и тени; всякая же карикатура — это дурной вкус.

Если в картине правдивость света соединяется с правдивостью цвета, этой картине будет прощено все, по крайней мере в первое мгновение. Забывается все: и неправильность рисунка, отсутствие выражения, бледность характеров, ошибки расположения.

Останавливаешься в экстазе, скованный удивлением, очарованный.

Если нам случится прогуливаться в Тюильери, в Булонском лесу или в отдаленном уголке Елисейских полей под некоторыми из тех старых деревьев, уцелевших среди других, которыми пожертвовали ради цветника и общего вида на отель Помпадур, на склоне прекрасного дня в момент, когда косые лучи солнца проникают сквозь густую чащу этих деревьев и сплетенные ветви их задерживают, отбрасывают, ломают, рассеивают по стволам, по земле, между листвою и порождают вокруг нас бесконечное разнообразие густых теней, теней менее сильных, темных частей, частей менее темных, освещенных, ярко освещен-

ных, сверкающих, — тогда эти переходы от темноты к тени, от тени к свету, от света к яркому блеску, так нежны, так трогательны и так чудесны, что вид одной ветки, одного листа останавливает взор и заставляет прерывать разговор, даже самый интересный. Наши шаги задерживаются произвольно, наши взоры блуждают по волшебному полотну и мы восклицаем: „Какая картина! Ах, как это прекрасно!“ Мы как будто рассматриваем природу, как произведение искусства и, обратно, если случится, что художник повторит то же очарование на полотне, нам будет казаться, что мы рассматриваем эффект искусства, как эффект природы. Не в Салоне, а в глубине леса, среди затемняемых и освещаемых солнцем гор — велики Лутербург и Вернэ.

Небо придает общий тон вещам. Дымка атмосферы видна вдали; вблизи нас ее эффект менее ощутим. Вещи вокруг меня сохраняют всю силу и все разнообразие своих цветов; на них меньше влияет окраска атмосферы и неба; вдали они стираются и гаснут, все их цвета смешиваются и расстояние, которое порождает это смешение и эту монотонность, делает их совсем серыми, сероватыми, матово-белыми, или более или менее освещенными, сообразно с источником света и эффектами солнца. Это тот же эффект, который получается от быстроты, с какой мы вращаем шар, раскрашенный различными цветами, когда эта быстрота достаточно велика, чтобы слить пятна и довести отдельные ощущения их как красного, белого, черного, голубого и зеленого, до единого и одновременного ощущения.

Тот, кто не изучал и не почувствовал эффектов света и тени в полях, в глубине лесов, на домах деревушек, на крышах городов, днем, ночью, — пусть бросит лучше свои кисти, и особенно, пусть не мечтает он стать пейзажистом. Однако не в одной только природе, но и на деревьях, и на водах Вернэ, и на холмах Лутербура, прекрасен лунный свет.

Место само по себе может, без сомнения, быть очаровательным. Высокие горы, древние леса, огромные руины конечно нам imponируют. Они могут пробудить большие побочные идеи. Если мне захочется, я могу поместить среди них Моисея или Нуму. Вид потока, который с грохотом низвергается, убеленный пеной, между крутых скал, заставляет меня содрогаться. Если я его и не вижу, а только слышу издали его грохот, я говорю себе: „Так же вот прошли в истории и эти знаменитые бедствия. Мир остался, а все их подвиги теперь не более, чем пустой и забытый шум, который меня забавляет!“ Если я вижу зеленую лужайку, покрытую мягкой и нежной травой, с ручьем, который орошает ее, или же уединенный уголок леса, обещающий мне тишину, свежесть и уединение, моя душа будет растрогана и я буду призывать ту, которую я люблю: „Где она? — воскликну я — почему я здесь один?“ Но все общее очарование этой сцены будет зависеть именно от того или иного распределения теней и света. Если поднимется туман, который омрачит небо и распространит по всей поверхности однообразный сероватый тон, — все станет молчаливым, ничто меня не будет вдохновлять, ничто

меня не остановит, и я направлю свои шаги домой.

Я знаю портрет, написанный Ле Сьюэром; вы можете поклясться, что правая рука находится вне полотна и покоится на раме. Особенно расхваливают это чудо с ногой и ступней „Святого Иоанна Крестителя“ Рафаэля, которое находится в Пале-Рояль. Эти художественные фокусы постоянно встречались во все времена и у всех народов. Я видел Арлекина или Скарамуша Жило, фонарь которого был на расстоянии полуфута от туловища. Разве есть у Ла Тура голова, которую нельзя было бы обвести вокруг глазом? Где у Шардена, а также у Ролан де ла Порта то место картины, где воздух не струился бы между стаканами, фруктами и бутылками? Рука „Юпитера-Громовержца“ Апеллеса выступала из полотна и, приближаясь к голове, угрожала нечестивцам и прелюбодеям. Быть может, только большому мастеру дано разорвать облако, которое окутывало Энея и показать мне его таким, каким он предстал перед доверчивой и доступной царицей Карфагена:

*Circumfusa repente Scindit se pubes,
et in aethera purgat apertum*¹.

Virg., Aeneid, lib. I, v. 590.

При всем том не это еще самая главная и трудная часть светотени. Она в следующем:

¹ Внезапно, вокруг них разлитый, облак разъединился и чистым разлился эфиром.

Виргилий, Энеида, пер. В. Брюсова.

представьте себе, как в геометрии неделимых Каваллери, всю глубину полотна разрезанной, безразлично в каком направлении, на бесконечное количество бесконечно малых планов. Трудность заключается в правильном распределении света и теней и на каждый из этих планов, и на каждый бесконечно малый кусочек тех вещей, которые их занимают; это будут взаимные отражения и отблески всего этого света. Если этот эффект достигнут (но где и когда достигли его?), взгляд останавливается и успокаивается. Всем удовлетворенный, он на всем покоится; он приближается, он углубляется, он возвращается обратно. Все связано, все держится. Искусство и художник забыты. Это уже больше не полотно, это — природа, это — часть вселенной, поставленная перед тобой.

Первым шагом к познанию светотени является изучение правил перспективы. Перспектива приближает или удаляет части тела только градацией их величин, одной проекцией их сторон, видимых в плоскости, помещенной между глазом и вещью и находящихся либо в той же плоскости, либо в плоскости, предполагаемой над вещью.

Живописцы, уделите некоторое время изучению перспективы; вы будете щедро вознаграждены легкостью и уверенностью, которую вы обретете в практике вашего искусства. Задумайтесь над этим, и вы поймете, что тело пророка, задрагированное в широкие одежды, и его густая борода и всклокоченные волосы на лбу, и эта живописная ткань, которая придает божественный вид его голове, — все это подчинено во всех

своих точках тем же принципам, что и многоугольник; в конце-концов одно вас затруднит не больше другого. Чем больше вы будете умножать идеальное число ваших планов, вы будете тем более точны и правдивы. И не бойтесь стать холодным от того, что вы в большей или меньшей степени усложните вашу технику.

Свет, как и общий колорит картины, имеет свой тон. Чем он сильнее и ярче, тем более ограничены, определены и черты тени. Удаляйте постепенно источник света от тела и вы увидите, как постепенно будут ослабевать освещенные места и тени. Удалите его еще дальше и вы увидите, что тело примет одноцветный тон, а его тень утоньшится настолько, что вы не сможете больше различать ее границы. Приблизьте свет и тело станет освещенным и тень его получит четкие очертания. В сумерки эффекты света почти неощутимы, а поэтому почти неразличимы и отдельные тени. Сравните какую-нибудь сцену природы днем при сияющем солнце с той же сценой при пасмурном небе. Там будут сильными и свет и тени, здесь же все будет бледным и серым. Но вы видели сотни раз, как эти две сцены мгновенно сменяли друг друга, когда посреди огромного поля густое облако, гонимое ветрами, господствующими в верхних слоях атмосферы, — в то время, как окружающая вас атмосфера остается спокойной и неподвижной, — становилась, внезапно для вас, между дневным светиллом и землею. Все внезапно теряло свою яркость. Темный и однообразный тон, печальная дымка упала внезапно на сцену. Даже птицы и те уди-

влены и прекратили свое пение. Но облако пронеслось дальше, все вновь стало ярким и опять защебетали птицы.

Время дня и времена года, климат, местность, состояние неба и источник света — именно они определяют слабый или сильный, тоскливый или бодрый общий тон. Тот, кто приглушает свет, обязывает себя дать плотность самому воздуху и приучить мой глаз измерять пустое пространство размещенными в нем и постепенно гаснущими предметами. Каков же человек, если он в состоянии обойтись без великого деятеля и произвести без его помощи великий эффект!

Презирайте эти неловкие репуссуары, так грубо и так глупо помещаемые, что невозможно ошибиться в их назначении. Говорят, что в архитектуре главные части следует превращать в орнаментальное украшение, а в живописи главные объекты — в репуссуары. Следует, чтобы в композиции фигуры объединялись, двигались вперед и отступали назад без этих искусственных посредников, которые я называю затычками. Тенирс обладал другой магией.

Мой друг, тени также имеют свои цвета. Рассмотрите внимательно границы, а также и самую массу тени какого-либо белого предмета, и вы различите в ней бесконечное количество черных и белых точек. Тень красного предмета окрашивается в красное; кажется, что свет, ударяясь в пурпур, отрывает и уносит с собой его молекулы. Тень человека с плотью и кровью его тела и кожи приобретает слабый желтоватый тон. Тень синего предмета дает нюансы синего. И тени,

и тела отражаются друг на друге. Это те бесконечные отражения теней и предметов, которые порождают гармонию на вашем бюро, где труд и гений бросили брошюру рядом с книгой, книгу — рядом со свитком, свиток — среди пятидесяти других предметов, различных по природе, форме и цвету. Кто же за этим наблюдает? Кто руководит? Кто выполняет? Кто же сплавляет воедино все эти эффекты? Кто же тот, кто усматривает во всем этом необходимый результат? Между тем, закон всего этого очень прост, и первый же красильщик, к которому вы принесете образчик ткани какого-либо оттенка, бросит кусок белой ткани в свой котел и сумеет его оттуда вытащить окрашенный в тот именно цвет, которого вы желали. Но художник сам наблюдает этот закон на своей палитре, когда он мешает на ней свои краски. Нет особых законов для цвета, света и теней; везде он один и тот же.

И горе художникам, если тот, кто проходит по галлерее ничего не понимает в этих принципах! Счастливое время, когда они станут общим достоянием! Именно общая просвещенность нации мешает государю, министру и художнику делать глупости. *O sacra reverentia plebis*¹. Нет никого, кому не захотелось бы воскликнуть: „Каналья, сколько же я стараюсь, чтобы добиться от тебя хоть знака одобрения!“

Нет ни одного художника, который бы вам не сказал, что он знает все это лучше меня.

¹ О, святое уважение народа.

Ответьте ему тогда за меня, что все его фигуры изобличают его во лжи.

Есть вещи, которые выигрывают в тени, и есть другие, которые становятся более интересными при свете. Головы брюнеток хорошеют в полутени, головы блондинок — при ярком освещении.

Сделать фон, особенно на портретах — большое искусство. Почти общим правилом является то, что на фоне не должно быть такого тона, который, в сравнении с другими тонами изображаемого, был бы настолько силен, что мог бы заглушить их, или привлечь к себе взор.

РАЗБОР СВЕТОТЕНИ

Когда фигура находится в тени, она может быть слишком сильно или очень мало затемнена, если, при сравнении ее с фигурами более освещенными и мысленном продвижении ее на их место, она не даст нам определенного и живого ощущения, что она будет там такую же, как и они. Примером могут служить два поднимающихся из погребка человека, из которых один держит источник света, а другой за ним следует. Если последний освещен и затемнен так как нужно, вы почувствуете, что, приближая его к первому, он будет последовательно освещаться таким образом, что, поставленный с ним на одной и той же ступеньке, он будет совершенно одинаково освещен.

Для того, чтобы убедиться, что фигуры на картине затемнены так же, как они были бы затемнены и в природе, существует следующий технический прием: надо начертить такой же план, как

и на картине, на нем расположить предметы на том же или подобном расстоянии и сравнить освещение предметов на плане с освещением предметов на картине. Они должны быть и там и тут либо такими же, либо в тех же соотношениях.

Художник может сделать свою сцену такой обширной, какой он хочет, но, в то же время, он не волен в ней размещать предметы повсюду. Есть такие дали, где формы этих предметов уже не ощущаются, так что становится смешным их там помещать, ибо предметы изображаются на холсте для того, чтобы их можно было видеть и различать как таковые. Так, когда расстояние настолько велико, что характерные особенности предметов не поддаются больше различению, так что, например, волка можно принять за собаку или собаку за волка, тогда их совсем не нужно там помещать. Вот, пожалуй, случай, при котором не следует больше писать с натуры.

Не все возможное должно иметь место в хорошей живописи, ибо бывают такие стечения обстоятельств, возможность которых вообще нельзя отрицать, но сочетание которых таково, что из него явствует почти полная невозможность из самих, либо невозможность такого сочетания. Возможное, которое может быть изображено, — это возможное правдоподобное, такое, о котором можно скорее спорить за, чем против, что оно в течение известного времени, ограниченно данным действием, перейдет из состояния возможности в состояние существования. Например может случиться, что у женщины неожиданно начнутся роды в открытом поле; может случиться

что она найдет там ясли; возможно, что эти ясли окажутся прислоненными к руинам старинного здания. Но возможность встречи здесь этого старинного здания относится к его реальной встрече так же, как и все пространство, где могут найтись ясли, относится к той части этого пространства, которое занято старинным зданием. Следовательно, эта возможность бесконечно мала и с ней не следует считаться. Это обстоятельство нелепо, если только оно не засвидетельствовано историей так же, как и другие обстоятельства каких-либо событий. Совсем иначе будет в отношении пастухов, собак, деревушек, стад, путешественников, деревьев, ручьев, гор и всех прочих вещей, которые рассеяны в сельских местностях и из которых именно они и состоят. Почему их можно поместить на поле картины в том изображении, о котором идет речь? Потому что они гораздо чаще встречаются, чем не встречаются в тех сценах действительности, которую предполагается воспроизвести. То, что древнее здание окажется вблизи или встретится здесь именно в момент этого события — так же смешно, как если бы в этот момент тут проехал император. Этот проезд императора возможен, но возможностью слишком редкой, чтобы ее можно было изобразить. Проезд обыкновенного путешественника также возможен, но эта возможность столь обычна, что ввести его совершенно естественно, тогда как проезд императора, или наличие здесь колонны, должно быть засвидетельствовано историей.

Есть два рода живописи: одна, рассчитывая, что глаз зрителя будет находиться к картине так

близко, как только это возможно, не лишая его способности ясно видеть, — изображает вещи со всеми подробностями, какие он может видеть на этом расстоянии, и передает эти подробности с такой же тщательностью, как и основные формы. Таким образом, по мере того как зритель удаляется от картины, он постепенно утрачивает эти детали, пока, наконец, он не отойдет на такое расстояние, где все исчезает. Когда же зритель с этого расстояния, где все сливается, приближается к картине, формы мало-по-малу становятся различимыми и постепенно выступают и детали; когда же он вернется на свое первоначальное и наименее удаленное место, он будет видеть все предметы картины со всеми их разнообразными и мельчайшими деталями. Вот это прекрасная живопись, вот это подлинное воспроизведение природы. Я нахожусь к этой картине в том же отношении, как и к природе, которую художник взял за образец; я ее вижу лучше, по мере того, как мой глаз к ней приближается и хуже, по мере того, как он от нее удаляется.

Но есть и другая живопись, которая не менее близка к природе, но которая воспроизводит ее в совершенстве только на некотором расстоянии. Она воспроизводит ее, так сказать, только с одной точки зрения. Это та живопись, где художник передает живо и ярко только те детали, которые он видит в предметах с того места, которое он себе выбрал. С более отдаленного места уже ничего не видно, а с более близкого — еще того хуже. Его картина — совсем и не картина, ибо на всем расстоянии от холста до его точки зрения

вообще не знаешь, что это такое. Однако не следует хулить этот род живописи: это живопись знаменитого Рембрандта. Одно это имя является для нее достаточной похвалой.

Из этого следует, что закон все заканчивать имеет некоторые ограничения. Его безусловно необходимо соблюдать в первом роде живописи, о котором я говорил выше, но такой необходимости нет в живописи второго рода. Художник здесь пренебрегает всем тем, что видно в предметах со всех тех точек зрения, которые лежат к картине ближе той, какую он для себя выбрал.

Пример возвышенной идеи Рембрандта: Рембрандт писал „Воскрешение Лазаря“. Его Христос имеет вид *tristo*¹: он молится на камнях у края гробницы и видны две руки, поднимающиеся из глубины ее.

Пример из другой области. Нет ничего более нелепого, чем изображение человека в новом костюме, только что от портного, хотя бы этот портной и был самым искусным человеком своего времени. Чем лучше облегает одежда члены тела, тем больше фигура будет походить на фигуру деревянного манекена, не говоря уже о том, что художник потеряет в разнообразии форм и освещения, порождаемых складками и измятостью старой одежды. Есть и еще одна причина, действующая на нас незаметным для нас образом: одежда бывает новой только в течение нескольких дней, тогда как старой она пребывает долгое время; вещи же следует брать в том виде, в каком

¹ Печальный, грустный. (Итал.).

они бывают наиболее длительный период. Кроме того, в старой одежде есть бесконечное множество маленьких, интересных случайностей: следы пудры, оторванная пуговица и все то, что влечет за собой ее изнашивание. Все эти случайности, будучи изображены, пробуждают ряд мыслей, способствуют установлению общей связи различных частей костюма: необходима пудра, чтобы связать парик с этой одеждой.

Одного молодого человека спрашивала его семья, как он хотел бы, чтобы был написан портрет его отца. Отец его был кузнецом. „Наденьте на него его рабочий костюм, — сказал он, — его рабочий колпак, его передник; я хочу его видеть стоящим у его станка с каким-либо ножом или другой работой в руках; пусть он правит или точит; и, особенно, не забудьте надеть ему на нос его очки“. Этому предложению не последовали. Молодому человеку был прислан красивый портрет его отца в рост, где он был изображен в красивом парике, в нарядной одежде, в нарядных чулках, с красивой табакеркой в руке. Молодой человек, имевший хороший вкус и правдивый характер, сказал своей семье, благодаря ее за подарок: „Вы ничего стоящего не сделали — ни вы, ни художник; я у вас просил моего ежедневного отца, а вы мне прислали отца праздничного“. По той же причине Ла Тур, такой правдивый и такой превосходный вообще, сделал из портрета Руссо только красивую вещь, вместо того шедевра, который он мог бы сделать. Я ищу в нем цензора литературы, Катона и Брута нашего времени. Я ожидал, что увижу Эпиктета в небрежной одежде

и в растрепанном парике, устрашающего своим суровым видом литераторов, великих мира сего и людей света. Но я вижу на нем только автора „Деревенского колдуна“, хорошо одетого, хорошо причесанного, хорошо напудренного, смешно сидящего на соломенном стуле. И надо признать, что стих Мармонтеля ¹ говорит хорошо, кто такой Руссо, что следовало бы тут найти и что напрасно ищешь в этом портрете Ла Тура. В нынешнем году в Салоне была выставлена картина „Смерть Сократа“, заключающая в себе все смешное, что только может быть в композиции подобного рода. На ней, самый суровый и самый бедный во всей Греции философ, изображен умирающим на парадной постели. Художник не понял, каким патетическим и возвышенным зрелищем могут быть добродетель и невинность, умирающие в глубине темницы на убогом ложе из соломы.

¹ A ces traits, par le zèle et l'amitié tracés Sages, arrêtez-vous; gens du monde, passez.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТО, ЧТО ВСЕМ ИЗВЕСТНО О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И НЕЧТО, ЧТО ИЗВЕСТНО НЕ ВСЕМ

Sunt lacrimae rerum et mentem
mortalia pectora tangunt.
Virg., Aeneid. lib. I, v. 466¹.

Выразительность это вообще изображение какого-либо чувства.

Актер, ничего не понимающий в живописи — плохой актер; живописец не физиономист — плохой живописец.

В каждой части света — каждая страна; в одной и той же стране — каждая провинция; в провинции — каждый город; в городе — каждая семья; в семье — каждый человек; в человеке — каждое мгновение имеют свою физиономию, свое выражение.

Человек приходит в гнев, он внимателен, он любопытен, он любит, ненавидит, презирает, восторгается; и всякое движение его души отражается на его лице ясными, наглядными чер-

¹ Слезы есть в делах и земное трогает души.
Виргилий, Энеида, I, перев. В. Брюсова.

тами, в понимании которых мы никогда не ошибаемся.

На его лице! Что говорю я? На его губах, на его щеках, в его глазах, в каждой черте его лица. Глаза загораются, потухают, блуждают или останавливаются. Сильное воображение художника — это огромный склад всех этих выражений. Но маленький запас их имеет каждый из нас и это-то и составляет основу наших суждений о красоте и безобразии. Заметьте это хорошенько, мой друг; допросите себя при виде мужчины или женщины, и вы признаете, что вас всегда в них привлекает или отталкивает отображение хороших качеств, или более или менее сильный отпечаток дурных свойств.

Вообразите перед собой Антиноя. Его черты правильны и прекрасны. Его широкие и полные щеки говорят о здоровьи. Мы любим здоровье — это краеугольный камень счастья. Он спокоен; мы любим покой. У него вид рассудительный и мудрый; мы любим рассудительность и мудрость. Я оставляю в стороне самую его фигуру и займусь только одной головой.

Оставьте все черты этого прекрасного лица такими, как они есть: приподнимите только один из уголков рта — выражение станет насмешливым и лицо вам меньше понравится. Верните рот в прежнее положение и поднимите брови: выражение сделается горделивым и станет вам меньше нравиться. Приподнимите оба уголка рта одновременно и широко откройте глаза — перед вами будет лицо циника и вы станете дрожать за свою дочь, если вы отец. Сделайте уголки рта падаю-

щими вниз и опустите веки так, чтобы они закрыли половину радужной оболочки и перерезали зрачок на-двое — и вы превратите его в человека живого, скрытного и двуличного, которого вы будете избегать.

У всякого возраста свой вкус. Четко очерченные алые губы, полуоткрытый и смеющийся рот, красивые белые зубы, свободная поступь, самоуверенный взгляд, открытая грудь, прекрасные полные щеки и вздернутый нос — за этим гонялся я в восемнадцать лет. Теперь, когда наслаждение мне больше не пригодно и я больше не пригоден для наслаждения — меня привлечет к себе и очарует девушка с видом сдержанным и скромным, со степенной походкой и застенчивым взором, идущая молча рядом со своей матерью.

У кого же правильный вкус? У меня ли в восемнадцать лет? Или у меня в пятьдесят? Вопрос может быть быстро разрешен. Если бы мне в восемнадцать лет сказали: „Дитя мое, из образов порока и добродетели — который более прекрасен?“ „Вот так вопрос! — ответил бы я — вот этот!“

Чтобы вырвать у человека истину, надо всякий раз обманывать страсть, употребляя общие, отвлеченные выражения. Дело в том, что в восемнадцать лет меня возбуждал не образ прекрасного, а вид удовольствия.

Выражение слабо или фальшиво, если оно оставляет неуверенность в выражаемом чувстве.

Каков бы ни был характер человека, если его обычная физиономия соответствует вашей идее о какой-либо добродетели, он будет для вас привлекательным; если его обычная физиономия соот-

ветствует вашей идее о каком-либо пороке — он будет вас отталкивать.

Иногда сам создаешь свою физиономию. Лицо, привыкнув принимать выражение преобладающей страсти, сохраняет его. Иногда получаешь свою физиономию от природы, и тогда приходится оставаться с той, какой она наградила. Ей вздумалось сделать нас добрыми и дать нам лицо злодея; или же сделать из нас злодеев и дать нам лицо доброты.

Я видал в закоулках предместья Сен-Морсо, где я долго жил, детей с прелестными лицами. Их полные кротости глаза в возрасте двенадцатитринадцати лет делались дерзкими и страстными; приятный маленький рот странно искривлялся; округлая шея вздувалась мускулами; полные и гладкие щеки покрывались жесткими неровностями. У них появлялась физиономия рынка и толкучки. Они столько выходили из себя, ругались, дрались, кричали, сшибали друг с друга шапки из-за гроша, что на всю жизнь приобретали лица, полные грязной корысти, наглости и гнева.

Если душа человека или природа придали его лицу выражение благожелательности, справедливости и свободы — вы это почувствуете, ибо вы носите в самом себе образ этих добродетелей, и вы примите того, кто вам их предъявит. Такое лицо — рекомендательное письмо, написанное на языке, общем всем людям.

Всякий образ жизни имеет свой собственный характер и свое выражение. Дикарь обладает чертами твердыми, резкими и мощными, взъерошенными волосами, густой бородой, самой строгой

пропорциональностью всех членов своего тела. Да и какая деятельность могла бы исказить ее? Он охотился, он бегал, он боролся с диким зверем, он упражнял свое тело; он сохранил себя и он произвел себе подобных — два единственных природных занятия. В нем нет ничего ни от стыда, ни от наглости. Вид гордый и вместе жестокий. Его голова поднята, взгляд прямой. Он владыка в своем лесу. Чем больше я его созерцаю, тем больше напоминают он мне об уединении и независимости его жилища. Когда он говорит — его жест властен, а разговор энергичен и короток. Для него нет законов и у него нет предрассудков. Его душа легко приходит в ярость. Он находится постоянно в состоянии войны. Он гибок, он ловок; однако, он силен.

Черты лица его подруги, ее взгляд и осанка не те, что у цивилизованной женщины. Она не замечает своей наготы, она следует за своим супругом по равнине, по горам, в глубину лесов; она разделяет его занятия; она носит его ребенка на своих руках. Никакая одежда не поддерживает ее грудь, ее длинные волосы распущены. Она очень пропорциональна.

Голос ее супруга громовой, у нее — сильный. Ее взор менее смел; она легче пугается. Она ловка.

В обществе каждая группа граждан имеет свой характер и свое выражение: ремесленник, дворянин, разночинец, литератор, духовное лицо, чиновник, военный.

Среди ремесленников есть цеховые привычки, есть физиономии лавок и мастерских.

Всякое общество имеет свое правительство и всякое правительство имеет свое доминирующее качество, реальное или предполагаемое, которое является его душой, его опорой и его движущим началом.

Республика — это государство равенства. Всякий подданный ощущает себя маленьким монархом. Вид республиканца будет суровым, высокомерным и гордым.

В монархии, в которой приказывают и повинуются, характером и выражением будут любезность, изящество, кротость, честь, галантность.

При деспотизме красота будет красотой рабства. Покажите мне лица тихие и покорные, боязливые и недоверчивые, умоляющие и скромные. Раб ходит с поникшей головой, как будто он всегда подставляет ее под удар готового разить меча.

А что такое симпатия? Я имею в виду под этим то быстрое, внезапное и бессознательное влечение, которое притягивает друг к другу и соединяет два существа с первого взгляда, с первого мгновения, при первой встрече; ибо симпатия, даже в этом смысле — не химера. Это мгновенная и взаимная притягательная сила какой-нибудь добродетели. Красота порождает восхищение, восхищение же порождает уважение, стремление к обладанию и любовь.

Вот то, что надо иметь в виду относительно характеров и их различных проявлений; но это не все: к этому знанию надо прибавить еще богатый опыт жизненных явлений. Я объясню свою мысль. Надо изучать счастье и несчастье человечества во всех его видах: войны, голод, мор, наводнения,

грозы, бури; природу чувствующую, природу неодоленную, в волнении. Надо пересмотреть историков, проникнуться поэтами, останавливаться над их образами. Когда поэт говорит: *vera incessu patuit dea*¹ — надо искать в самом себе этот образ. Когда он говорит: *Summa placidum caput extulit unda*² — надо представить эту голову изваянной; почувствовать, что надо от нее взять, что надо оставить; знать страсти нежные и сильные и передавать их без гримасничанья. Лаокоон страдает, но не гримасничает; однако жестокая боль пронзывает его тело с конца пальцев на ногах до макушки головы. Она глубоко захватывает, не внушая отвращения. Сделайте так, чтобы я не мог ни остановить, ни оторвать моих глаз от вашего холста.

Не смешивайте манерничанье, гримасу, вздернутые уголки губ, кислое выражение личика и тысячу других мелочных аффектированностей с изяществом и, тем более, с выразительностью.

Пусть ваша голова будет, прежде всего, прекрасна; страсти легче всего выразить на прекрасном лице. Когда они контрастируют, они становятся еще ужаснее. Евмениды древних прекрасны и от этого еще более устрашают. Когда тебя что-либо одновременно притягивает и сильно отталкивает, испытываешь самое тяжелое чувство; таков и будет эффект Евмениды, у которой сохранены черты большой красоты.

¹ Истинную богиню узнали по походке.

² Высокая волна вынесла безмятежно спокойную голову.

Овал лица у мужчины удлинённый, широкий сверху, сужающийся книзу — характер благородства.

Овал лица, округлённый у женщин и у ребенка — характер юности, основа изящества.

Одна черта, изменённая на толщину волоса, украшает или уродует.

Узнайте теперь, что такое изящество, т. е. строгое и точное соответствие членов тела с сущностью движения. Прежде всего не считайте таковым изящество актёра или учителя танцев. Изящество действия и изящество Марселя полностью противоречат друг другу. Если бы Марсель встретил человека в позе Антиноя, он бы ему сказал, взяв его одной рукой за подбородок и кладя другую ему на плечо: „Ну ты, большой болван, разве так держатся?“ Потом, раздвинув ему колени и приподняв его подруки, прибавил бы: „Можно подумывать, что вы из воска и скоро растаете. Ну-с, урод, напрягите-ка эту ногу, разверните-ка вашу фигуру, нос поднимите вверх“, и, сделавши из него самого безличного фата, он бы ему улыбался и гордился достигнутым результатом.

Если вы утратите ощущение разницы между человеком, выступающим в обществе, и человеком, который поглощён своей работой, между человеком в одиночестве и человеком, на которого смотрят, — киньте ваши кисти в огонь. Вы будете академизировать, все ваши фигуры будут выпрямлёнными, натянутыми.

Хотите ли вы, мой друг, почувствовать эту разницу? Вы один в своей комнате; вы ждёте моих бумаг, а они не приходят; вы думаете о том, что

владыки требуют исполнения своих желаний в назначенную минуту. Вот вы уселись на вашем соломенном стуле, положив руки на колени; ваш ночной колпак опустился на глаза или ваши волосы распустились и их плохо поддерживает круглый гребень; ваш халат распахнулся и падает длинными складками с одной и другой стороны: вы вполне живописны и прекрасны. Но вам докладывают о приходе маркиза де-Кастри; и вот колпак отброшен, халат запахнут, человек стоит прямо, все его члены в подтянутом положении, он манерничает, „марселизирует“ и становится очень приятным для входящего гостя, но очень скучным для художника. Только что вы были подходящим для него человеком, теперь — нет.

Когда рассматриваешь некоторые фигуры, некоторые типы голов Рафаэля, братьев Каррачи и других, то спрашиваешь себя: где они их взяли? В своем богатом воображении, у писателей, в облаках, в пожарах, в развалинах, или в народе подметили они те первые черты, которые затем поэзия усилила.

Эти редкостные люди обладали чувствительностью, оригинальностью, настроениями. Они много читали, особенно поэтов. Поэт — это человек сильного воображения, которого самого трогают и пугают создаваемые им видения.

Не могу удержаться! Я обязательно должен поговорить с вами, мой друг, о действии и обратном действии поэта на живописца и ваятеля; ваятеля на поэта; обоих — того и другого — на существа природы, как одушевленные, так и неодушевленные. Я молодею на две тысячи лет,

чтобы представить вам, как в древние времена эти художники взаимно влияли друг на друга и как они влияли на самую природу и придавали ей божественный отпечаток. Гомер сказал, что Юпитер заставлял дрожать Олимп одним движением своих черных бровей. Это сказал теолог. И вот такую-то голову и должен был представить преклоняющимся выставленный в храме мрамор. Мозг скульптора воспалялся и он не брался за мягкую глину и стек, пока не постигал ортодоксального образа. Поэт обожествил прекрасные ноги Фетиды, и эти ноги стали предметом веры; прелестную грудь Венеры, и эта грудь стала предметом веры; чудесные плечи Аполлона, и эти плечи стали предметом веры; округлые ягодицы Ганимеда, и эти ягодицы стали предметом веры. Народ желал найти на алтарях своих богов и богинь с характерными для них, по его катехизису, прелестями. Теолог и поэт обрисовали их, и им целиком следовал и ваятель. Нептуна и Геркулеса, грудь и спина которых не соответствовали бы языческой „библии“, все засмеяли бы, и еретическая глыба мрамора осталась бы в мастерской.

Что происходило из этого, ибо, в сущности, поэт ничего не открыл и не он создавал веру, живописец же и скульптор изображали только качества, заимствованные у природы? А то, что народ, выйдя из храма и встретив эти качества в некоторых людях, совсем по иному к ним относился. От женщины взяла Фетида свои ноги, а Венера — грудь, и богини их ей возвращают, но возвращают их освященными и обожествленными. У мужчины взял Аполлон свои плечи, Нептун —

свою грудь, Марс — свои мужественные чресла, Юпитер — свою величественную голову, Ганимед — свои ягодицы; но Аполлон, Нептун, Марс, Юпитер, Ганимед возвращают их ему освященными и обоженными.

Когда какое-нибудь постоянное или даже мимолетное обстоятельство ассоциируется с известными идеями в сознании народа, они больше не разъединяются. Хотя и случалось развратнику узнавать свою любовницу на алтаре Венеры, ибо это действительно была она, набожный человек все равно переносил благоговение к плечам своего бога на спину смертного, кем бы тот ни был. Так, я не могу помешать себе верить, что, когда собравшийся народ наслаждался созерцанием нагих людей в банях, гимназиях и на парадных играх, в дни восхищения, которую он платил красоте, был бесосознательно для него самого смешанный оттенок святости и святотатства, какая-то причудливая смесь разврата и благочестия. Когда сладострастник, держа свою любовницу в объятиях, называл ее своей царицей, своей владычицей, своей богиней, то эти, пошлые в наших устах, слова — в его устах имели совсем другой смысл. Это происходило потому, что они были истинными, потому что он и в самом деле был среди богов на небесах, потому что он реально наслаждался предметом и своего обожания и обожания народного.

И почему бы вещам происходить иначе в уме народа, чем в голове поэта и теолога? Дошедшие до нас произведения, оставленные ими описания предметов своих страстей полны сравнений и намеков на предметы их культа. Это — улыбка Грации,

это молодость Гебы, это пальцы Авроры, это — грудь, рука, плечо, бедра и глаза Венеры. „Иди в Дельфы и ты увидишь моего Бафилла. Возьми девушку для модели и отнеси твою картину в Пафос“. Им оставалось только почаще повторять нам, где можно увидеть ту богиню или того бога, живой оригинал которых они ласкали. Но народ, читавший их стихи, знал это.

Без этих существующих подобий, их любовные похождения были бы весьма бесцветными и холодными. Ручаюсь вам за это, мой друг; и вам, тонкий и деликатный Сюзар, и вам, горячий пламенный Арно, и вам, оригинальный, ученый, глубокий и забавный Гальяни. Скажите, не думаете ли вы, что именно в этом и заключается происхождение всех восхвалений смертным, заимствующих атрибуты богов, и всех эпитетов, неразрывно связанных с героями и богами. Все это было догматами веры, членами языческого символа веры, освященными поэзией, живописью и скульптурой. Когда мы теперь слышим эти эпитеты, постоянно возобновляемые, они нас утомляют инамадоедают, потому что сейчас уже не существует больше ни одной статуи, ни одного храма, ни одного образца, с которыми мы могли бы их связывать. Язычник же, наоборот, всякий раз как находил их у поэта, в воображении своем входил в храм, видел картину или вспоминал ту статую, которые их породили.

Погодите, мой друг, может быть дальнейшее придаст некоторую правдоподобность идеям, которые вас забавляли до сих пор только как приятные грезы, как остроумная система. Если бы наша

религия не была скучной и плоской метафизикой, если бы наших художников и ваятелей можно было сравнить с художниками и ваятелями древних (с хорошими, разумеется, ибо, вероятно, и у них были плохие и в еще большем числе, чем у нас, подобно тому, как Италия является страной, в которой больше всего и хорошей и плохой музыки); если бы наши священники не были глупейшими ханжами и если бы это отвратительное христианство не утвердилось убийствами и кровью; если бы радости нашего рая не сводились к нелепому упоенному созерцанию неведомо чего—того, чего нельзя ни слышать, ни понять; если бы наш ад представлял собой что-нибудь другое, кроме огненной бездны, отвратительных и уродливых демонов, воплей и скрежета зубовного; если бы наши картины могли быть чем-либо иным, а не сценами жестокостей, содранных кож, повешенных, жареных и печеных людей—отвратительной бойни; если бы наши святые мужи и жены не были закутаны до кончика носа, если бы наши идеи целомудрия и скромности не изгоняли вида рук, бедер, женских грудей, плеч, всякой наготы; если бы дух умерщвления плоти не заставил увянуть эти груди, не расслабил бы эти бедра, не сделал бы руки изможденными, а плечи исполосованными; если бы наши поэты и наши художники не были бы скованы сграшными терминами „кошунство“ и „профанация“; если бы дева Мария была матерью наслаждения, или же, оставаясь матерью божества, привлекла бы святого духа своими прекрасными глазами, прекрасными грудями и прекрасными ягодицами, и это было бы описано в книге ее

жития; если бы архангел Гавриил в этой книге был прославлен за красоту плеч, а у Магдалины были бы любовные похождения с Христом; если бы на браке в Кане Галилейской Христос, между двумя глотками вина, несколько неправоверным жестом ощупал бы грудь одной из присутствующих девушек и ягодицы святого Иоанна, в нерешимости, останется ли он верным апостолу с легким пушком на подбородке — вы увидели бы, что стало бы с нашими художниками, поэтами и ваятелями. Каким тоном заговорили бы мы об их прелестях, которые играли такую большую и чудесную роль в истории нашей религии и нашего бога; и какими глазами мы глядели бы на красоту, которой мы были обязаны рождением и воплощением нашего спасителя и благодатью нашего искупления.

У нас еще в ходу выражения „божественные прелести“, „божественная красота“; но без некоторых остатков язычества, которые удерживает в наших поэтических умах привычка к античным поэтам, эти слова были бы холодны и лишены смысла. Сотни женщин, с самыми различными формами, могут заслужить одну и ту же хвалу, но совсем не так это было у греков. У них существовал, в мраморе или на холсте, данный образец, и тот, кто, ослепленный своей страстью, решился бы сравнить какую-нибудь обыденную фигуру с Венерой Книдской или Пафосской, был бы столь же смешон, как и тот из нас, кто решился бы поставить вздернутый носик какой-нибудь буржуазки рядом с графиней де-Бриони: все бы пожали плечами и засмеялись ему в лицо.

У нас есть, однако, несколько традиционных характеров, несколько фигур, созданных живописью и скульптурой. Никто не обознается перед Христом, богородицей, святым Петром, перед большинством апостолов; и не думаете ли вы, что в тот момент, когда верующий христианин встретит на улице какую-нибудь из этих голов, он не ощутит легкого чувства почтения? Но что было бы, если бы эти фигуры, попадаясь нам на глаза, всегда вызывали бы ряд идей нежных, чувственных, приятных, возбуждающих чувства и страсти? Посмотрите, что происходит в душе благодаря Рафаэлю, Гвидо, Бароцци, Тициану и некоторым другим итальянским художникам, когда какая-нибудь женщина предстанет перед ним с тем же характером благородства, величия, невинности и простоты, который эти художники придают своим мадоннам. Разве нет в овладевающем нами тогда чувстве чего-то романтического, сотканного из восхищения, нежности и почтения; и не продолжает ли длиться это чувство даже тогда, когда мы, без сомнения, знаем, что эта мадонна посвящает себя публичному культу Венеры, справляемому по вечерам вблизи Пале-Рояля? Кажется, будто вам там предлагают пойти возлечь с матерью вашего божества. Но надо сознаться также, что эти прекрасные и крупные, но бесстрастные фигуры, не обещают большого наслаждения, и что предпочтительнее видеть их на холсте у своего изголовья, чем живыми из плоти и крови в своей постели.

Сколько еще есть тонкостей в отношении выразительности! Знаете ли вы, что ею иногда определяется цвет? Разве не отвечает какой-либо один

цвет более другого известным состояниям, известным страстям? Разве не подходит бледный, палевый цвет поэтам, музыкантам, ваятелям, художникам: обыкновенно, они люди желчные; прибавьте к этим белилам желтоватый оттенок, если хотите. Черные волосы придают блеск белизне и живость глазам. Светлые волосы лучше согласуются с томностью, ленью, безразличием, с тонкой и прозрачной кожей, с глазами влажными, нежными и голубыми.

Выразительность чудесно усиливается легкими аксессуарами, которые еще более облегчают достижение гармонии. Если вы нарисуете мне хижину и у входа поместите дерево, мне хочется, чтобы это дерево было старым, сломанным, покоробленным, дряхлым; чтобы было соответствие происшествий и несчастий между ним и тем несчастливцем, над которым оно по праздникам простирает свою тень.

Художники не пренебрегают этими грубыми аналогиями, но знай они точно их основы, они пошли бы много далее. Я подразумеваю тех, которые обладают чутьем Греза; остальные же не давали бы противопоставлений, внушающих жалость, если не смех.

Я хочу на одном-двух примерах развить перед вами тайную и гибкую нить, которая руководит ими в выборе своих аксессуаров. Почти все живописцы развалин покажут вам вокруг своих одиноких зданий, дворцов, вилл, обелисков или других разрушенных зданий сильные порывы ветра и проходящих мимо путника с котомкой за плечами, женщину, согбенную под ношей, завернутого в лох-

моря ребенка, всадников, разговаривающих укрывшись плащами. Что подсказало эти аксессуары? Созвучие идей. Все проходит: и человек и жилище человека. Перемените вид разрушенного здания: предположите вместо развалин города грандиозную гробницу — и вы увидите, что созвучие идей одинаково воздействует на художника и подскажет ему аксессуары, совершенно противоположные первым. Усталый путник положит котомку к своим ногам и будет со своей собакой сидеть и отдыхать на ступенях гробницы; женщина остановится и сядет, кормя своего младенца; всадники сойдут с лошадей и, предоставив им свободно пастись, будут, лежа на траве, продолжать разговор, или же займутся чтением надгробной надписи. Это потому, что развалины — место опасности, а гробница — своего рода убежище; потому что жизнь это путь, а гробница — пристанище вечного покоя; это потому, что человек садится там, где покоится прах человека.

Было бы внутренним противоречием заставить человека идти мимо гробницы или же остановиться среди развалин. Если гробница и допускает вокруг себя какое-либо движение живых существ, то либо птиц, парящих над нею на большой высоте или проносящихся возле, либо работающих и поющих вдали людей, не замечающих за своей работой конца жизни. Я говорю здесь только о живописцах руин. Исторические живописцы и пейзажисты меняют, контрастируют, разнообразят свои аксессуары, как и самые идеи разнообразятся, соединяются, подкрепляют друг друга, противостоят и контрастируют в своем содержании.

Я иногда себя спрашивал, отчего открытые и одинокие храмы древних так прекрасны и производят такое сильное впечатление. Оттого, что их украшали со всех четырех сторон, без ущерба для их простоты; оттого, что они представляли доступ со всех сторон — образ безопасности; даже цари закрывают свои дворцы воротами; их величия недостаточно, чтобы оградить их от злобы людей. Оттого, что эти храмы стояли в уединенных местах и жуть окружающего леса, сливаясь с мраком суеверных представлений, волновала душу особыми ощущениями. Оттого, что божество не проявляет себя в суете городов; оно любит безмолвие и уединение. Оттого, что почитание в них было более сокровенным и более свободным. Не было установленных дней, в которые бы к ним собирались, а если они и были, то многолюдство и шум делали их в эти дни менее величавыми, потому что безмолвие и уединение там уже отсутствовало.

Если бы мне надлежало оформить нынешнюю площадь Людовика XV¹, я бы ни за что не вырубил леса. Я хотел бы, чтобы видна была его темная глубина между колонн громадной колоннады. Нашим архитекторам недостает гениальности, они не знают, что такое дополнительные представления, которые возбуждаются местом и окружающими предметами; совершенно также, как и наши театральные писатели, никогда не умеющие ничего извлечь из места действия своей сцены.

Здесь было бы уместно поговорить о выборе прекрасной природы. Впрочем, достаточно знать, что

¹ Теперь площадь Согласия.

не все тела и не во всех видах одинаково прекрасны — это в отношении форм; что не все лица способны одинаково сильно передавать одну и ту же страсть: есть очаровательное жеманство и есть пренеприятный смех — это в отношении типов; что не все люди одинаково хорошо выявляют свой возраст и положение, и поэтому, во избежание ошибки, необходимо установить самое строгое соответствие между выбором природы и изображаемым сюжетом.

Однако, то, что я здесь набрасываю мимоходом, окажется, пожалуй, несколько сильнее выраженным в следующей главе о композиции. Кто знает, куда меня заведут влекущие меня идеи?! Честное слово, только не я.

ГЛАВА ПЯТАЯ

РАЗДЕЛ О КОМПОЗИЦИИ, ГДЕ, Я НАДЕЮСЬ, БУДУ О НЕЙ ГОВОРИТЬ

Мы обладаем лишь известной долей проникательности. Мы способны только на известную длительность внимания. Когда создаешь поэму, картину, комедию, повесть, роман, трагедию, сочинение для народа — не следует подражать авторам трактатов о воспитании. Из двух тысяч детей с трудом найдутся двое, которых можно было бы воспитать по их принципам. Если бы они поразмыслили над этим, они бы поняли, что во всеобщих установлениях орел не может быть взят как общий образец. Произведение, которое должно быть выставлено перед толпой самых разнообразных зрителей, будет порочным, если оно не будет понятно обыкновенному здравомыслящему человеку.

Пусть композиция будет простой и ясной. Следовательно, ни одной праздной фигуры, ни одного лишнего аксессуара. Пусть сюжет ее будет един. Пуссен на одной и той же картине показал на переднем плане Юпитера, соблазняющего Калисто, а в глубине уже соблазненную нимфу, влекомую

Юноной. Это ошибка, недостойная столь мудрого художника.

Художник располагает только одним мгновением и он не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной и интересом, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее. Внезапная катастрофа настигает человека среди его занятий: он уже в этой катастрофе и он еще в своих занятиях. Певец, который исполняет с напряжением бравурную арию, скрипач, который мучается и волнуется, внушают мне тоску и огорчение. Я требую от певца такой непринужденности и свободы, я хочу, чтобы музыкант пробегал пальцами по струнам так легко и так уверенно, чтобы я не подозревал о трудности исполнения. Мне нужно наслаждение чистое и без усилия, и я отвернусь от художника, который мне предложит эмблему или ребус для расшифровки.

Если сцена едина, ясна, проста и связана, я охватываю целое единым взглядом; но этого еще недостаточно. Нужно еще, чтобы она была разнообразна и она будет таковой, если художник — неуклонный наблюдатель природы.

Один человек читает другому вслух нечто интересное. Не думая о том, где расположится самым удобным для себя образом, и то же самое сделает и слушатель. Если читает Роббе, у него будет вид испуганного; он не будет смотреть на свой текст, его глаза будут блуждать в воздухе. Если его слушаю я — мой вид будет серьезен. Моя правая рука произвольно поднимется к подбородку

и будет поддерживать падающую голову, а левая рука возьмется за локоть правой руки и будет поддерживать тяжесть и головы, и этой руки. Не так я буду слушать рассказывающего Вольтера.

Прибавьте к этой сцене третье лицо — он подчинится тому же закону, что и первые два; это будет комбинированная система трех интересов. Пусть случится присутствовать здесь ста, двустам, тысяче — будет иметь силу все тот же закон. Несомненно, будет момент движения, шума, смятения, криков, волнения — тот момент, когда каждый думает только о себе и старается принести в жертву себе одному все и всех. Но незамедлительно почувствуется абсурдность таких претензий и бесполезность усилий. Мало-по-малу, каждый решится поступиться частью своих интересов, и масса сложится воедино.

Бросьте взгляд на эту массу в момент возбуждения: энергия каждого индивида проявляется во всей своей силе. Но так как нет ни одного из них, у кого она могла бы достичь точно той же ступени, что и у другого, то здесь то же, что и с листьями дерева: нет двух с одним и тем же оттенком зелени; ни один из этих людей не одинаков с другими ни в положении, ни в действии.

Посмотрите затем на эту массу в момент успокоения, когда каждый пожертвовал возможно меньшим в своих выгодах; сколько разнообразия было в жертвах, столько же разнообразия в действиях и положениях. Момент возбуждения и момент успокоения имеют то общее, что каждый человек проявляет себя в них таким, каков он есть.

Пусть художник сохранит этот закон энергий и интересов: какой бы величины ни было его полотно, его композиция будет верна повсюду. Единственный контраст, который может получить одобрение вкуса, — тот, который происходит из разнообразия энергий и интересов — в ней проявится, и никакого другого не нужно.

Контраст надуманный, академический, идущий от школы или техники — ложен. Это уже больше не действие, происходящее в действительности, но деланное, рассчитанное действие, разыгрывающееся на полотне. Картина уже больше не улица, храм или площадь, это — театр.

Еще не создано и не будет никогда создано сколько-нибудь сносного живописного произведения, изображающего театральное действие и это, мне кажется, является одной из самых жестоких насмешек над нашими актерами, над нашими декорациями и, быть может, и над нашими поэтами.

Не менее отталкивает и другое, — мелочные обычаи цивилизованных народов. Воспитанность, качество столь привлекательное, приятное и уважаемое в свете, непереносимо в изобразительных искусствах. Женщина не может согнуть колен, мужчина не может двинуть рукой, снять шляпу с головы и отставить ногу назад иначе, чем на экране. Я знаю, что мне возразят указанием на картины Ватто. Но я смеюсь над этим и настаиваю на своем.

Отнимите у Ватто его ландшафты, его краски, изящество его фигур и их одежду; смотрите только на изображаемую им сцену и судите сами. В изо-

бразительных искусствах должно быть нечто дикое, грубое, поражающее и огромное. Я охотно позволю какому-нибудь персу поднести руку ко лбу и поклониться; но посмотрите на характер этого кланяющегося человека; посмотрите на его почтение и преклонение, на величие драпировок его одежд, на его движения. Кто же тот, кто удостоен столь глубокого почитания? Это его бог? Или его отец?

К пошлости наших реверансов добавьте пошлость нашей одежды: наши рукава с отворотами, наши короткие штаны в виде футляра, прямоугольные и все в складках полы кафтанов, наши подвязки под коленями, наши модные круглые пряжки, наши остроносые башмаки. Сомневаюсь, чтобы сам гений живописи и скульптуры смог извлечь что-нибудь из этой системы мелочности. Хорош будет в мраморе или в бронзе француз со своей шляпой, в своем камзоле с пуговицами и при шпаге!

Но вернемся к распределению, к ансамблю фигур. Можно и должно жертвовать кое-чем ради техники картины. В какой мере? — Я этого не знаю. Но я не хочу, чтобы это наносило хотя бы малейший ущерб выразительности, эффекту сюжета. Трогай меня, удивляй меня, терзай меня; заставь меня сперва трепетать, плакать, дрожать, негодовать; удовольствие моим глазам ты доставишь после, если сумеешь.

Всякое действие включает в себе несколько моментов; но я сказал уже и повторяю еще, что художнику принадлежит только один, длительность которого равна взгляду. Однако, подобно тому, как на лице, на котором царил скорбь и внезапно

проявляется радость, я найду переживания нынешнего момента, смешанное со следами переживания уже уходящего; так и в моменте, который изберет художник, могут оставаться то ли в позах, то ли в характерах, то ли в действиях, пребывающие следы момента предшествующего.

Система фигур, сколько-нибудь сложная, не может вся сразу измениться; это известно каждому, кто знает природу и кто обладает чувством правдивости. Но он чувствует также, что при этих разделенных фигурах и неопределенных персонажах, только от части содействующих общему эффекту, он проиграет в смысле интереса то, что выиграет со стороны разнообразия. Что увлекает мое воображение? То же, что привлекает и массу. Я не могу противостоять такому количеству призывающего меня народа. Мои глаза, мои руки и моя душа невольно устремляются туда, куда прикованы их глаза, их руки и их души. Поэтому, я бы скорее предпочел, если это возможно, отдалить момент действия, чтобы быть энергичным, и отделался бы от лентяев. Бездеятельных фигур, если они не создают величественного контраста, — а это случается редко, — я не хочу вовсе. Если же этот контраст величественен, то сцена меняется и бездеятельная фигура сама становится главным лицом.

Я не выношу, — разве что в апофеозе или каком-либо другом сюжете, чистого вдохновения, — смеси реальных и аллегорических существ. Я вижу, как здесь возмутятся все поклонники Рубенса; но какое мне дело до этого, лишь бы хороший вкус и правда улыбались мне.

Смесь существ реальных и аллегорических придает истории вид сказки и, говоря прямо, для меня этот недостаток обезображивает в моих глазах большинство композиций Рубенса. Я их не понимаю. Что означает эта фигура, держащая птичье гнездо, этот Меркурий, эта радуга, этот Зодиак, этот Стрелец — в комнате родильницы, вокруг ее постели? Следовало бы изо рта каждого из этих персонажей выпустить ленту с надписью, говорящей чего они хотят, подобно изображениям на старинных стенных коврах наших замков.

Я вам высказал уже свое мнение о памятнике в Реймсе, выполненном Пигаллем¹; мое изложение возвращает меня вновь к нему. Что означает, рядом с грузчиком, растянувшимся на тюках, эта женщина, ведущая льва за гриву? Женщина и животное направляются к спящему грузчику, и я уверен, что ребенок воскликнул бы: „Мама, эта женщина хочет, чтобы ее зверь съел этого спящего бедняжку!“ Я не знаю, таково ли ее намерение, но это несомненно случится, если мужчина не проснется, а эта женщина сделает еще один лишний шаг. Пигалль, мой друг, возьми свой молот и сбей это соединение странных существ. Ты хочешь изобразить короля-покровителя: пусть будет он покровителем земледелия, торговли и населения. Твой носильщик, спящий на своих тюках — вот тебе торговля. Помести с другой стороны пьедестала лежащего быка и между его рогами прилегшего отдохнуть могучего поселянина, — и ты будешь

¹ В Салоне 1765 г. См. полное издание Салонов Assézat, t. X, стр. 451.

иметь земледелие. Расположи между тем и другим фигуру здоровой, сильной крестьянки, кормящей грудью ребенка, и я признаю в этом население. Разве не прекрасен лежащий бык? Разве не прекрасен отдыхающий нагой крестьянин? Разве не прекрасна крестьянка с крупными чертами лица и большой грудью? Разве не представляет эта композиция твоему резцу все виды натуры? И разве это не тронет и не заинтересует меня сильнее, чем твои символические фигуры? Ты мне покажешь монарха покровителем низших сословий, каким он и должен быть, ибо это они составляют народ и нацию.

Суть в том, что надо глубоко продумать свой сюжет. Нужно поистине хорошо заполнить свое полотно фигурами. Нужно, чтобы эти фигуры расположились там сами собой, как в натуре. Все они должны содействовать общему эффекту сильным, простым и ясным способом, иначе я скажу, как Фонтенель сонате: „Фигура, что ты от меня хочешь?“.

Живопись имеет то общее с поэзией, и об этом кажется еще недостаточно думают, что обе они должны быть *bene moratae*; они должны быть нравственны; Буше этого не подозревает; он всегда развратен и никогда не привлекает. Грез всегда порядочен и толпа теснится возле его картин. Я осмелился бы сказать Буше: „Если ты обращаешься всегда только к повесе восемнадцати лет, то ты прав, приятель; продолжай писать зады и женские груди; что же касается порядочных людей и меня, сколько бы тебя не выставляли на лучшем месте в Салоне, мы тебя там покинем,

чтобы разыскать в скромном уголке этого очаровательного русского, изображенного Лепренсом, и его молодую скромную и невинную крестную мать, стоящую рядом с ним!¹ Не обманывайся: эта фигура меня скорее введет в искушение утром, чем все твои распутницы. Не знаю, откуда ты их выкапываешь; но на них невозможно останавливаться, если хоть сколько-нибудь заботишься о своем здоровье“.

Я не щепетилен. Я почитаваю иногда Петрония. Сатира Горация *Ambubaiaugum* мне нравится ничуть не меньше всякой другой. Из маленьких неприличных мадригалов Горация я знаю три четверти наизусть. На пирушке с приятелями, когда голова немного разгорячена белым вином, я процитирую, не покраснев, эпиграмму Феррана. Я вполне прощаю поэту, художнику, скульптору и даже философу минуту дурачества и легкомыслия; но я не хочу, чтобы только в это художник погружал свою кисть и чтобы извращались задачи искусства. Один из лучших стихов Вергилия является одновременно одним из высших принципов изобразительного искусства:

*Sunt lacrimae rerum et mentem moralia tangunt*².

Его следовало бы надписать над входом в твою мастерскую: „Здесь несчастные найдут глаза, которые о них плачут“.

Представить добродетель привлекательной, порок — отталкивающим, смешное — очевидным, — вот задача всякого честного человека, который бе-

¹ См. т. II „Салоны“ — Салон 1765 г., описание картины Лепренса „Русские крестины“, стр. 86.

² Слезы есть о делах, и земное трогает души. Вергилий, Энеида, I. Перев. В. Брюсова.

рется за перо, за кисть или за резец. Пусть злодей принят в обществе, пусть он скрывает в душе сознание тайного злодеяния — здесь он найдет возмездие. Странники добра, сами того не ведая, посадят его на скамью подсудимых. Они его судят, они его сами привлекают к ответу. Как бы он ни терялся, бледнел, бормотал — ему придется подписать свой собственный приговор. Если он направит свои шаги в Салон, пусть остерегается остановить взор на суровом полотне!

Тебе надлежит также прославлять и обессмертить великие и прекрасные поступки, почитать добродетель, униженную и несчастную, заклеить торжествующий и почитаемый порок, устрашать тиранов. Покажи мне Коммода, брошенного на растерзание диким зверям: пусть я увижу его на твоём полотне разорванным их клыками и пусть я услышу смешанные крики ярости и восторга над его трупом. Воздай добродетельному за злодея, за богов и за судьбу. Предвосхити, если осмеливаешься, приговор потомства, а если на это не хватит у тебя мужества, изобрази мне, по крайней мере, тот, который уже вынесен. Обрати на фанатичные народы то поношение, которым они хотели покрыть тех, кто их учил и говорил им истину. Разверни передо мной кровавые сцены фанатизма. Открой владыкам и народам то, что они могут ожидать от этих священных проповедников лжи. Почему не хочешь и ты также занять место среди наставников человеческого рода, утешителей жизненных страданий, мстителей за преступления, воздаятелей за добродетель? Разве ты не знаешь, что

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator?...

Horat., de Arte poet., v. 180 et seg.¹.

Твои фигуры немы, если хочешь, но они заставляют меня говорить и рассуждать с самим собой.

Композицию делят на живописную и выразительную. Но меня мало затронет то, что художник расположил свои фигуры для самых любопытных световых эффектов, если ансамбль не говорит ничего моей душе и если его персонажи стоят подобно посторонним друг другу лицам на каком-либо общественном гуляньи, или как животные у подножья горы на пейзаже.

Всякая выразительная композиция может быть одновременно и живописной; когда композиция насыщена всей возможной выразительностью, она будет в достаточной мере живописной, и я поздравляю художника с тем, что он не пожертвовал здравым смыслом ради наслаждения органов чувств. Если бы он поступил иначе, я бы сказал ему так же, как несущему вздор краснобаю: „Ты говоришь очень хорошо, но ты сам не знаешь, что говоришь!“

Есть, без сомнения, неблагодарные сюжеты, но только для посредственных художников они представляются избитыми. Для бесплодной головы все неблагодарно. Разве по вашему мнению священ-

¹ Что к нам доходит чрез слух, то слабее в нас
трогает сердце,

Нежели то, что само представляется глазу,

И чему сам свидетелем зритель.

Гораций, Наука поэзии, перев. М. Дмитриева. 1853.

ник, диктующий своему секретарю песнопения — это очень интересный сюжет? А посмотрите — однако, что сделал из него Карл Ван-Лоо. Это — бесспорно, самый простой сюжет, но из его эскизов это самый прекрасный.

Утверждают, что построение неотделимо от выразительности. Но мне кажется, что построение без выразительности не только бывает, но даже нет ничего обычного этого явления. Что же до выразительности без построения, то это мне представляется более редким, особенно, когда я вспоминаю, что выразительности вредит всякий лишний аксессуар, будь то собака, лошадь, обломок колонны или урна.

Выразительность требует сильного воображения, горячего вдохновения, искусства вызывать видения, их оживлять и расширять. Построение в поэзии, так же как и в живописи, предполагает в характере некое соединение рассуждения и вдохновения, горячности и мудрости, опьянения и хладнокровия, а примеры такого соединения не часты и в природе. Без этого строгого равновесия художник будет, в зависимости от преобладания в нем рассудка или энтузиазма, либо холодным, либо сумасбродным.

Хорошо продуманная главная идея должна деспотично подчинить себе все остальное. Это движущая сила машины и, подобно силе, влекущей небесные тела и удерживающей их в орбитах, она действует обратно пропорционально расстоянию.

Если художник захочет узнать, не оставил ли он в своей картине чего-либо двусмысленного,

пусть он позовет двух образованных людей, которые бы ему, каждый в отдельности, объяснили во всех деталях всю его композицию. Я не знаю почти ни одной новой композиции, которая выдержала бы это испытание. Из пяти или шести фигур едва ли остались бы две-три, по которым не надо было бы пройти щеткой. Одного твоего желанья, чтобы эта фигура делала то-то, а эта то-то, — еще недостаточно. Надо еще, чтобы твоя идея была правильной и последовательной и ты ее выразил так ясно, что я не ошибся бы в ее понимании, и не только я, но и другие: и те, кто смотрят ее сейчас, и те, кто будет смотреть в будущем.

Почти все наши картины страдают бледностью замысла, бедностью идей, не создающих возможности ощутить глубокое впечатление и сильное потрясение. Посмотришь, повернешь голову, и уже того, что видел, больше не вспомнишь. Ни одно видение вас не преследует безотлучно. Я осмелюсь предложить самому отважному из наших художников внушить нам своей кистью тот же ужас, какой мы испытываем от простого рассказа в газете о толпе задыхающихся и умирающих в слишком тесной тюрьме англичан, брошенных туда по приказу набоба. К чему тебе растирать свои краски, брать кисти, исчерпывать все возможности своего искусства, если ты меня меньше трогаешь, чем газета? Это происходит потому, что эти люди лишены воображения, лишены вдохновения, потому, что они не могут постичь ни одной сильной и великой идеи.

Чем обширнее композиция, тем больше она требует этюдов с натуры. А у кого из них хватит

терпения довести ее до конца? И кто ее оценит когда она будет закончена? Просмотрите творения великих мастеров и вы в сотне мест заметите, на ряду с талантливостью, художественную бедность, наряду с несколькими истинами из природы, бесконечное количество рутинных вещей. Они ранят глаз тем сильнее, что находятся рядом с этими другими. Это — ложь, еще более оскорбительная от того, что тут же рядом присутствует истина. Ах, если бы жертвоприношение, битва, триумф, народная сцена могли бы быть выражены с той же правдивостью во всех своих деталях, как домашняя сцена Греза или Шардена!

С этой именно точки зрения работа исторического живописца представляется бесконечно более трудной, чем работа жанрового художника. Есть бесконечное количество жанровых картин, которые противостоят нашей критике, а какая картина сражения может выдержать взгляд короля прусского?¹ Жанровый живописец имеет постоянно свою сцену перед глазами, а исторический живописец либо не видел своей никогда, либо видел ее одно мгновение. И потом, один целиком и просто подражает, копирует обычную действительность, другой же, так сказать, является создателем действительности идеальной и поэтической. Он находится на уровне, на котором трудно удержаться. С одной стороны он рискует впасть в мелочность, с другой — в преувеличение. Про

¹ Король прусский Фридрих II славился в XVIII веке как крупный полководец. Его, видимо, и подразумевает здесь Дидро.

одного можно сказать *multa ex industria pauca ex animo*¹, про другого же наоборот: *pauca ex industria, plurima ex animo*².

Грандиозность труда делает исторического живописца невнимательным к деталям. Кто из наших художников заботится о том, как сделать ноги или руки? Он скажет, что добивается общего эффекта, а эти мелочи для него ничего не значат. Поль Веронезе был об этом иного мнения, но его мнение таково. Почти все крупные композиции эскизные. А между тем ноги и руки солдата, играющего в карты в кордегардии, те же самые, с которыми он пойдет в битву и будет разить в схватке.

Что сказать мне вам о costume? В иных случаях неприятно поражало бы пренебрежение к нему, но еще чаще было бы педантизмом и дурным вкусом подчиняться ему во всей строгости. Нагие фигуры в тот или иной век, в той или иной среде, где принято одеваться, не оскорбляют нашего взора. Это потому, что тело красивее самой красивой драпировки; потому что фигура, грудь, руки и плечи мужчины, ноги, руки и грудь женщины, — более красивы, чем все богатство тканей, которыми их покрывают. Это потому, что передача тела еще более трудна и требует большего знания; потому, что с давних пор это — почетнейшая задача. Изображая наши тела, художник удаляет сцену в глубь веков, напоминает о более простом и невинном веке, о более первобытных

¹ Многое от прилежания, мало от души.

² Немногое от прилежания, большее же от души.

нравах, более подходящих для изобразительных искусств, ибо мы недовольны настоящим и этот возврат к древним временам нам не может не нравиться. Ибо, если дикие народы мало-помалу цивилизуются, с отдельными лицами у нас дело обстоит иначе — видишь многих людей, отказывающихся от всего и обращающихся к дикому состоянию, но редко — дикарей, перенимающих нашу одежду и цивилизующихся. Поэтому и полуобнаженные фигуры в композиции подобны лесам и деревьям, переносимым в окружение наших домов.

Graeca res est nihil velare. (Plin., lib. XXXIV, cap. V, sect. X)¹. Таков был обычай греков, наших учителей во всех искусствах. Но если мы разрешили художнику обнажить свои фигуры, не будем настолько варварами, чтобы предписать ему смешной и безобразный костюм. У хорошего вкуса иные глаза, чем у пенсионера Академии надписей. Бушардон одел Людовика XV „по-римски“², и хорошо сделал. Однако, не взведем вольности в правило.

Licentia sumpta pudenter. (Horat., de Arte poet.)³.

Так как эти люди невежественны и не в состоянии соблюдать меру, то я не теряю надежды, что если вы им дадите волю, — они дойдут до того, что водрузят плюмаж на голову римского воина.

¹ Грекам свойственно ничего не скрывать. (Плиний).

² *A la romaine* — т. е. в виде римлянина.

³ Стыдливо испросив разрешения. (Гораций. «Поэтическое искусство»).

Я не знаю никаких законов о способе драпировать фигуры. Тут вся поэзия в замысле и вся точность в исполнении. Никаких мелких складочек, громоздящихся одна на другую. Тот, кто накинёт кусок ткани на вытянутую руку человека и, только согнув ее, увидит, как при сглаживании выступавших мускулов и при напряжении гладких, ткань обрисовывает эти движения — тот схватит и бросит в огонь свой манекен. Я не переносу, когда мне показывают человека точно с содранной кожей, но мне никогда не надоест видеть нагое тело через одежду.

Говорят много хорошего и много неодобрительного о способах драпировки древних. По моему мнению, которое в данном случае необязательно, эти способы заключаются в том, что они выделяли свет больших поверхностей противопоставлением света и теней мелких поверхностей, узких и длинных. Другая манера драпировки, особенно в скульптуре, противопоставляет свет широких поверхностей свету других широких поверхностей и разрушает эффект одних — другими.

Мне кажется, что в живописи существует столько же жанров, как и в поэзии; но это деление излишне. Портретная живопись и скульптура бюстов должны быть в почете у республиканского народа, где подобает беспрестанно обращать глаза граждан на защитников их прав и их свободы. Другое дело в монархическом государстве: там существуют только бог и король.

Однако, если правильно утверждение, что всякое искусство крепко только тем началом, из которого оно народилось: медицина — эмпиризмом, живо-

пись — портретом, скульптура — бюстом, — то пренебрежение к портрету и бюсту указывает на упадок этих обоих искусств. Не было ни одного крупного художника, который не сумел бы написать портрета; свидетельством тому — Рафаэль, Рубенс, Ле Сюэр, Ван-Дейк. Не было ни одного крупного скульптора, который не сумел бы сделать бюста. Всякий ученик начинает так, как начало и само искусство. Пьер однажды сказал: „Знаете ли вы, почему мы все, исторические живописцы, не пишем портретов? Потому что это слишком трудно“.

Жанровые художники и исторические живописцы определенно не высказывают презрения, которое они взаимно питают друг к другу: но оно чувствуется. Вторые из них рассматривают первых как людей узколюбных, безыдейных, без поэзии, без величия, без подъема, без гения; как людей, которые рабски следуют за натурой и не смеют ни на мгновение упустить ее из виду. Несчастные копировщики, которых они охотно сравнили бы с тем ремесленником с Гобелсовой мануфактуры, который подбирает один к другому кусочки шерсти, чтобы составить из них подлинные оттенки стоящей за его спиной картины великого творца. По их словам, это люди мелких пошлых сюжетов, мелких домашних сцен, подобранных на перекрестках; люди, за которыми нельзя признать ничего, кроме ремесленной техники, и которые ничего не стоят, если только не довели этого качества до высшей ступени. Со своей стороны, жанровый живописец рассматривает историческую живопись как романтический жанр, в котором нет ни правдоподобия, ни правды, где все преувеличено, где нет ничего

1
общего с действительностью, где фальшь проявляется и в преувеличенных характерах, и в никогда не существовавших и целиком выдуманных происшествиях; и во всем сюжете, которого художник никогда не видал иначе, как в своей пустой голове; и в деталях, которые он взял неведомо откуда; и в самом этом стиле, который называют высоким и возвышенным, но который не имеет образцов в природе; и в действиях и в движениях фигур, таких далеких от реальных движений и действий. Как видите, мой друг, это борьба прозы и поэзии, истории и эпической поэмы, трагедии героической и трагедии буржуазной, буржуазной трагедии и легкой комедии.

Мне кажется, что деление живописи на живопись историческую и живопись жанровую, разумно, но мне хотелось бы, чтобы при этом делении больше считались с существом вещей. Жанровым живописцем называют безразлично и того, кто занимается только цветами, фруктами, животными, рощами, лесами и горами, и того, кто заимствует свои сцены из жизни общественной и домашней; Тенирс, Вуверман, Грез, Шарден, Лутербур, даже Вернэ — жанровые живописцы. Я, однако, возражаю против этого, ибо „Отец, читающий вслух своей семье“, „Неблагодарный сын“ и „Обручение“ Греза, Марины Вернэ, представляющие столько происшествий и сцен, в моих глазах в такой же мере исторические картины, как и „Семь тайнств“ Пуссена, „Семья Дария“ Лебрена или „Сусанна“ Ван-Лоо.

Суть вот в чем. Природа создала разницу между существами холодными, неподвижными, неживыми,

нечувствующими, немыслящими, и существами живущими, чувствующими, мыслящими. Линия разделения начертана от века; следовало бы назвать „жанровыми живописцами“ подражателей природе грубой и мертвой; „историческими живописцами“ — подражателей природе чувствительной и живой; и спор был бы закончен.

Но, оставив за словами общепринятое значение, я вижу, что жанровая живопись представляет почти те же трудности, что и историческая, и что она требует столько же ума, воображения, той же поэзии, одинакового знания рисунка, перспективы, краски, теней, света, характеров, страстей, выражений, драпировок, композиции. От нее требуется более точное подражание природе, больше тщательности в деталях; давая нам вещи более знакомые и близкие, она находит больше судей и лучших судей. Разве Гомер менее великий поэт тогда, когда он выстраивает лягушек на бой на берегу лужи, чем когда он заливает кровью воды Симонса и Ксанта и запружает течение обеих рек человеческими трупами? Здесь только более величественные предметы, более страшные сцены. Кто не узнает себя в произведениях Мольера? А если воскресить героев наших трагедий, им было бы очень трудно узнать себя на нашей сцене; стоя перед нашими историческими картинами Брут, Катилина, Цезарь, Август, Катон обязательно бы спросили, что это за люди. Что это означает, как не то, что историческая живопись требует больше возвышенности, — быть-может, больше воображения, другой, более необычной поэзии? А живопись жанровая — больше правды?

И что эта последняя, даже сведенная к вазе и к корзине с цветами, не была бы возможной без всех средств искусства и хоть малейшей искорки таланта, если бы те, чьи покой она украшает, обладали бы в той же мере вкусом, как деньгами.

Зачем мне ставить на буфет наши скучные хозяйственные принадлежности? Неужели эти цветы будут более яркими в горшке Неверской мануфактуры, чем в вазе прекрасной формы? И почему бы мне не увидеть изображенными вокруг этой вазы хоровода детей, радости виноградного сбора или вакханалию? Почему бы, если у этой вазы есть ручки, не придать им вид двух переплетенных змей? Почему бы хвосты этих змей не опустить разнообразными петлями на нижнюю часть вазы? И почему бы их головам, опускающимся над отверстием вазы, не казаться как бы ищущими воду для утоления жажды? Но надо уметь оживлять мертвые предметы, а число тех, кто умеет сохранить жизнь предметам, — легко подсчитать.

Еще одно слово, прежде чем кончить о портретных живописцах и скульпторах. Портрет может иметь вид мрачный, грустный, меланхоличный, ясный, ибо эти состояния длительны; но смеющийся портрет лишен благородства и характерности, часто даже правдивости и, вследствие этого, глуп. Смех преходящ. Смеются при случае, но нет душевного состояния смеха.

Я не могу помешать себе верить, что скульптурная фигура, хорошо делающая то, что она делает, не делает хорошо того, что она делает

и, следовательно, не прекрасна со всех сторон. Желать, чтобы она со всех сторон была одинаково хороша—глупо. Искать между членами тела чисто технических противопоставлений, и ради них жертвовать строгой правдивостью его действия—вот основа антитетичного и мелкого стиля. Всякая сцена имеет один поворот, одну, более интересную, чем все остальные, точку зрения; с нее и надо смотреть. Принесите в жертву этому повороту и этой точке зрения все остальные повороты и точки зрения; это будет лучше всего.

Есть ли группа более простая и прекрасная, чем группа Лаокоона с сыновьями? А есть ли более скучная группа, чем та же самая группа, когда на нее смотришь слева, с того места, откуда голова отца едва видна, а один из сыновей покрывает другого! И тем не менее Лаокоон до сих пор самая прекрасная из существующих скульптур.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

МОЕ СЛОВО ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Цель, какую я перед собой здесь ставлю, мой друг, отнюдь не заключается в том, чтобы рассматривать характер различных архитектурных ордоров и сравнивать преимущества греческой и римской архитектуры с особенностями готической архитектуры; не в том, чтобы показать вам, как последняя расширяет внутреннее пространство высотой сводов и легкостью колонн и разрушает внушительность масс снаружи дурным вкусом и обилием украшений; не в том также, чтобы отметить аналогию полумрака расписных окон с непостижимой природой существа, которому поклоняются, и с мрачными представлениями поклоняющегося; я хотел бы здесь только убедить вас, что без архитектуры нет ни скульптуры, ни живописи, что как раз этому искусству, для которого не существует никакого образца в природе, оба искусства, подражающие природе, обязаны своим происхождением и развитием.

Перенеситесь в Грецию, в те времена, когда огромное бревно, положенное на два грубо обрубленных древесных ствола, составляло великолепный вход в шатер Агамемнона; или, не углубляясь

так далеко в века, расположитесь среди семи холмов, когда они еще были покрыты только хижинами, а эти хижины населены разбойниками — предками будущих великолепных властителей мира.

Думаете ли вы, что во всех этих хижинах нашлось бы хоть одно живописное произведение, хорошее или плохое? Конечно, вы этого не ожидаете.

А боги, быть может, более почитаемые, чем впоследствии, когда их создавал резец великих мастеров, — какими вы их себе представляете в эту эпоху? Без сомнения, они были совсем примитивными, гораздо хуже изваянные, чем те бесформенные чурбаны, которым плотник придал подобие носа, глаз, рта, рук и ног и перед которыми произносит свои молитвы житель наших деревень.

Так вот, мой друг, имейте в виду, что эти хижины, храмы и боги в таком же печальном состоянии останутся до тех пор, пока не произойдет какое-нибудь общественное бедствие, — война, голод, мор, — и в силу народного обета воздвигнется триумфальная арка победителю или большое каменное сооружение, посвященное богу.

Сперва триумфальная арка и храм будут выделяться только своими размерами, и я не думаю, чтобы принадлежащая им статуя, отличалась от старой статуи каким-либо иным достоинством, кроме величины. Разумеется, она будет больших размеров; ведь надо сообразовать хозяина с его новым жилищем.

Во все времена властители были соперниками

богов. Когда бог получит обширное жилище, расширит свое и властитель; вельможи, соперники властителей, — расширят свое; именитые граждане, соперники вельможей, — поступят так же, и меньше чем через столетие нужно будет уже выйти за ограду семи холмов, чтобы найти хижину.

Но стены храмов, дворца властителя, зданий первых сановников государства и домов зажиточных горожан со всех сторон представят большие голые поверхности, которые надо будет заполнить.

Жалкие домашние боги не соответствуют больше отведенному для них пространству; необходимо изваять других. Они будут изваяны как можно лучше; стены будут одеты тканями, с более или менее удачной мазней.

Но вкус возрастает вместе с богатством и роскошью. Лучше будет становиться архитектура храмов, дворцов, зданий и домов, а ее успехам будут следовать скульптура и живопись.

Я перейду теперь от этих мыслей к фактам действительности.

Назовите мне народ, который обладал бы статуями и картинами, скульпторами и художниками, но не имел бы ни дворцов ни храмов. Или имел храмы, из которых характер его культа изгнал бы расписанное полотно и каменное изваяние.

Но если архитектура и породила скульптуру и живопись, зато этим двум искусствам она обязана своим высшим совершенством, и я советую вам не доверять архитектору, который не был бы хорошим рисовальщиком. На чем он себе развил бы глаз? Откуда взял бы он изысканное чувство

пропорций? Откуда почерпнул бы он идеи величия и благородства, простоты, тяжести и легкости, стройности, строгости, изящества, серьезности? Микель-Анджело был великим расовальщиком, когда он создал план и фасад собора Петра в Риме; превосходно рисовал и наш Перро, когда задумал колоннаду Лувра.

Я закончил бы на этом мою главу об архитектуре. Все искусство заключается в трех словах: прочность или безопасность, соответствие и симметрия.

Из этого следует заключить, что вся эта система размеров ордеров, витрувианских и строгих, кажется изобретенной лишь для того, чтобы привести к однообразию и задушить гений.

Я не закончу, однако, этой главы, не предложив вам на разрешение одну маленькую проблему.

Про собор Петра в Риме говорят, что его пропорции настолько совершенны, что при первом взгляде здание теряет весь эффект своей величины и размеров, так что про него можно сказать: *magnus esse, sentire parvus*¹.

Об этом рассуждают так: к чему, говорят, ведут все эти великолепные пропорции? К тому, чтобы сделать великую вещь мелкой и обыденной? Но тогда представляется лучшим отказаться от них и более остроумным добиваться обратного эффекта — придать величие рядовой и обыденной вещи.

На это отвечают, что хотя здание и показалось бы действительно более величественным при пер-

¹ Чтобы быть великим, надо чувствовать себя малым.

вом взгляде, если искусно пожертвовать его пропорциями, но, спрашивается, что предпочтительнее: вызвать ли внезапное большое восхищение или внушить такое, которое было бы сначала слабым, но затем, благодаря внимательному и детальному разбору, мало-по-малу росло бы и, наконец, стало бы большим и постоянным.

Всякий согласится с тем, что, будучи равным во всем остальном, худощавый и стройный человек покажется более высоким, чем человек вполне пропорциональный; но еще вопрос, кем из этих двух людей будут более восхищаться и не согласится ли первый быть сведенным к самым строгим пропорциям античности, хотя бы и с риском некоторой утраты в своей кажущейся высоте.

Добавляют, что узкое здание, увеличенное искусством, в конце концов поймут таким, каково оно есть. Наоборот, большое здание, искусством и пропорциями сведенное к простой и обыденной видимости, в конце-концов будет признано великим, ибо неблагоприятное давление пропорций рассеется благодаря неизбежным сравнениям некоторых частей здания, которые сделает зритель.

На это отвечают, что нет ничего удивительного в том, что человек согласится потерять свою кажущуюся высоту, приобретя, взамен ее, строгую пропорциональность, ибо он знает, что благодаря строгой точности пропорций своего тела он будет в состоянии наиболее совершенным образом выполнять в жизни самые различные функции; что именно от нее зависят сила, достоинство и изящество, — одним словом, красота, основой которой всегда является польза. Но совсем иначе будет обстоять

дело со зданием, которое имеет только одну задачу и одну цель.

Отрицают также, что сравнение зрителя с одной из частей здания произведет ожидаемый эффект и возместит неблагоприятное впечатление первого взгляда. Подходя к статуе, оказывающейся вдруг колоссальной, без сомнения будешь поражен; постигаешь всю грандиозность здания, которой до тех пор не оценивал. Но, отвернувшись от статуи, вновь подпадаешь под власть общего воздействия всех остальных частей здания, и оно, великое само по себе, вновь начинает казаться простым и обыденным. Таким образом, с одной стороны каждая деталь представляется большой, в то время как целое остается мелким и обыденным; а при обратной системе (*irregularite* — неправильность) неправильностей каждая деталь будет казаться мелкой, целое же останется внушительным, выдающимся и великим.

Талант — увеличивать вещи магией искусства, и талант — скрывать их громадность разумностью пропорций, безусловно, велики оба. Но который из них более велик? Который из них должен предпочесть архитектор? Как надо было бы построить собор Петра в Риме? Лучше ли было строгим соблюдением пропорций свести это здание к простому и обыденному эффекту, чем придать ему поражающий вид менее правильным и менее строгим распределением?

Не надо, однако, спешить с выбором. В конце концов, собор Петра в Риме, благодаря своим прославленным пропорциям, либо не получит никогда, либо добьется со временем того, что ему

воздавали бы сразу и постоянно при другой системе. Что такое созвучие, которое препятствует общему впечатлению? Что такое недостаток, который придает ценность целому?¹

Вот борьба между готической архитектурой и архитектурой греческой и римской, выявленная во всей своей силе.

Но разве живопись не ставит того же вопроса на разрешение?

Кто более велик как художник — Рафаэль, ради которого вы едете в Италию и мимо которого вы прошли бы, не узнав его, если бы вас не потянули за рукав и не сказали вам: „Вот он!“, или же Рембрандт, Тициан, Рубенс, Ван-Дейк, или какой-либо другой великий колорист, который вас издали привлекает и приковывает к себе таким сильным, таким поразительным подражанием при-

¹ Прервем на минутку философа и, не присваивая себе права высказаться по существу этого сложного вопроса, заметим только, что собор Петра в Риме не был закончен в том виде, как был задуман по первоначальному плану. Несвязность или несогласованность, существующая между нефом и хорами этого великолепного здания, — не является ли, быть может, именно это, а не строгое соблюдение пропорций настоящей причиной того малого эффекта, который оно производит при первом взгляде? Быть может, если бы целиком был осуществлен первоначальный план, эффект был бы безмерно более внушительным, несмотря на самую щепетильную точность в пропорциях. Это мы решим с вами, мой дорогой философ, на месте, во время нашего путешествия в Италию². Пока же вернемся к течению ваших соображений. (Примечание *Гримма*).

² Путешествие в Италию, о котором давно уже было уговорено между Дидро, Гриммом и Руссо. так никогда и не состоялось,

роде, что вы не можете больше оторвать от него глаз?

Если бы мы встретили на улице хоть одну из женских фигур Рафаэля, она нас поразила бы сразу, мы впали бы в самое глубокое восхищение, последовали бы за ней и шли бы до тех пор, пока она не скрылась бы от нашего взора. А на картине художника мы видим две, три, четыре подобных фигуры, которые окружены толпой мужских фигур, столь же прекрасных; все они самым величественным, самым простым и самым правдивым способом содействуют выдающемуся интересному действию и ничто меня не притягивает, ничто мне не говорит, ничто меня не останавливает! Нужно, чтобы меня побудили смотреть, чтобы меня толкнули в плечо, тогда как и ученые и невежды, большие и малые, сами собой мчатся к уродцам Тенирса¹.

¹ Отрицаю меньшую посылку. Отрицаю, что Дени Дидро и я пройдем мимо картины Рафаэля, не обратив на нее внимания. Отрицаю, чтобы меня когда-либо толкали в плечо, чтобы остановить перед версальским „Святым семейством“. Утверждаю, что я никогда не мог от него оторваться и должен был купить самый лучший отпечаток гравюры, какой только мог достать, сделанной с него Эделинком, чтобы иметь его всегда перед глазами.

Я без сомнения хотел бы, чтобы Рафаэль был таким же великим колористом, как он был великим поэтом. Но с каких пор поэзия не привлекает, не останавливает больше Дени Дидро? Какое бы определение ни дать живописи, поэзия всегда должна будет входить в него как существенная часть.

Мы ее требуем даже в цветке или персике Ван-Хейсума, ибо если они не будут иметь поэтического облика, то зачем их и изображать? Живописец цветов или плодов так же может быть холоден или горяч, как и исторический живописец. (Примечание Гримма).

Я осмелюсь сказать Рафаэлю: *Oportuit hoc facere et alia non omittere*¹. Я осмелюсь сказать, что не существовал поэт выше Рафаэля, но существовал ли живописец выше его, это я оставляю под вопросом, ибо пусть сперва правильно определят, что такое живопись.

Другой вопрос: если обедняют архитектуру, подчиняя ее мерам и модулям так, что она не должна знать иного закона, как только нескончаемое разнообразие соответствий, — не так же ли обедняют и живопись, скульптуру и все, рожденные рисунком, искусства, подчиняя фигуры высоте голов, а головы — длине носов? Не превращаются ли тем самым знания, условия, характеры, различные организации, страсти — в мелкую работу линейки и циркуля? Пусть мне укажут на всей земной поверхности, я не говорю целую фигуру, но самую маленькую часть фигуры, один ноготь, который художник мог бы в точности воспроизвести. Но даже оставив в стороне природные неправильности и обратившись только к тем, которые неизбежно порождаются обычными функциями, я полагаю, что только в изображениях богов и дикарей можно подчиниться строгости пропорций, а кроме того в изображениях героев, священнослужителей и должностных лиц, но уже с меньшей строгостью. Для низших слоев надо выбирать или самую редкую личность или того, кто наилучшим образом представит свое сословие, и затем следовать всем изменениям, которые его характеризуют. Фигура будет совершенной отнюдь не тогда, когда я в ней

¹ Надлежало сделать это и не упустить другого.

найду точность пропорций, но, напротив того, тогда, когда я в ней увижу систему вполне связанных и необходимых неправильностей.

В самом деле, если бы мы знали, как все взаимосвязанно в природе — во что превратились бы все наши симметричные соответствия. Горбун горбат с головы до пят. Самый маленький частный недостаток оказывает влияние на всю массу. Это влияние может стать неуловимым, но от этого оно не будет менее реальным. Сколько правил и произведений, которые обязаны своим признанием только нашей лени, нашему невежеству и нашим неразвитым глазам.

Итак, возвращаясь к живописи, с которой мы начали, будем беспрестанно вспоминать правило Горация:

...Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas...
Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus gementur...

Horat., de Arte poet., v. 9—13¹.

Иначе говоря, вы придумаете и напишите, прославленный Рубенс, все, что вам нравится, но при том условии, что я более не увижу в комнате родильницы ни Зодиака, ни Стрельца, и т. п. Знаете

¹ ... Поэт с живописцем все смеют,
Все им возможно, чего захотят...

... Но с условием,
Чтобы дикие звери не были вместе с ручными,
Змеи в сообществе птиц...

(Гораций, «Наука поэзии». Перев.).

ли вы, что это такое? — Совокупление змей с птицами.

Если вы беретесь за апофеоз Великого Генриха, воспламените вашу голову; дерзайте, набросайте и нагромоздите столько аллегорических фигур, сколько вам подскажет ваш горячий и плодовитый гений; я с этим согласен. Если же вы делаете портрет белошвейки с угла, то пусть в нем будут: прилавок, развернутые куски полотна, аршин, рядом с ней несколько молоденьких учениц, канарейка в клетке — вот и все. Но вам придет в голову превратить вашу белошвейку в Гебу. Делайте как хотите, я и с этим согласен. Меня больше не будет коробить, когда я увижу вокруг нее Юпитера с орлом, Палладу, Венеру, Геркулеса, всех богов Гомера и Виргилия. Но это не будет больше лавка маленькой мещаночки; это будет сборище богов, это будет Олимп; что мне за дело, только бы все это было одним.

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.
(Horat., de Arte poet., v. 23).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

МАЛЕНЬКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ ИЗ ВСЕГО ПРЕДШЕСТВУЮЩЕГО

Но что значат все эти принципы, если вкус — дело каприза, и нет никаких вечных, незыблемых правил прекрасного?

Если вкус — дело каприза, если нет никаких правил прекрасного, откуда же тогда появляются те восхитительные эмоции, которые так внезапно, так бурно и так произвольно поднимаются из глубины нашей души, которые ее растворяют или сжимают и которые исторгают из наших глаз слезы радости, горя или восхищения, будь то при виде какого-либо великого явления природы или от рассказа о каком-либо великом нравственном поступке? *Араге sophista!*¹ Ты никогда не убедишь мое сердце, что оно напрасно содрогается; мои внутренности, что они напрасно трепещут.

Истина, добро и прекрасное очень близки друг к другу. Присоедините к одному из первых двух качеств какое-нибудь яркое и редкое обстоятель-

¹ Склонись, софист!

ство и истина будет прекрасна, и добро будет прекрасным. Если разрешением задачи трех тел будет движение трех точек, данных на клочке бумаги, то это ничто, это истина чисто умозрительная. Но если одним из этих трех тел является освещающее нас днем светило, другим — светило, светящее нам ночью, а третьим — обитаемый нами земной шар, то эта истина сразу же станет великой и прекрасной.

Один поэт сказал про другого: „Он не пойдет далеко, он не обладает тайной“. Какой тайной? — Тайной изображать вещи большого значения — отцов, матерей, мужей, жен, детей.

Я вижу высокую гору, покрытую темным, глубоким и древним лесом. Я вижу и слышу стремящийся там с большим шумом поток, воды которого разбиваются об острые вершины скал. Солнце склоняется к закату; оно превращает во множество алмазов капельки воды, висящие на неровных краях камней. Однако, воды, преодолев сдерживавшие их препятствия, собираются в большой и широкий канал, приводящий их на некотором расстоянии к машине. Там между огромных масс мелется и готовится самое всеобщее питание человека. Я вижу машину, вижу ее колеса, белые от пены вод; вижу, сквозь ветви нескольких ив, верх хижины ее владельца: я углубляюсь в самого себя и грежу.

Конечно, прекрасен лес, уводящий мою мысль к началу мира; конечно, прекрасна эта скала, символ постоянства и длительности; прекрасны и эти капельки воды, разбитые, разложенные и превращенные лучами солнца в жидкие, сверкающие

алмазы... Конечно, шум и грохот потока, нарушающий великое безмолвие и одиночество горы и вносящий сильное волнение, тайный ужас в мою душу — прекрасен!

А эти ивы, эта хижина, эти животные, пасущиеся вблизи, — разве все это зрелище полезности ничего не приносит в мое наслаждение? И как велика разница между чувством обыкновенного человека и чувством философа! Он рассуждает и видит в дереве леса мачту, которая однажды противопоставит свою гордую голову буре и ветрам; в недрах горы — металл, который забурлит когда-нибудь в глубине раскаленных горнов и примет затем форму машин, оплодотворяющих землю, и орудий, уничтожающих ее обитателей; он видит в скале те каменные глыбы, из которых будут воздвигнуты дворцы для королей и храмы для богов, а в водах потока — то плодоносность, то разрушение полей, образование речек и рек, торговлю, связь между обитателями вселенной и их сокровища, перевозимые с берега на берег и оттуда распространяемые по всей глубине материков. И его изменчивая душа будет внезапно переходить от сладких и упоительных эмоций удовольствия к чувству ужаса, если только его воображение сможет вздымать волны океана.

Таким образом удовольствие возрастает в меру развития воображения, чувствительности и знаний. Ни природа, ни подражающее ей искусство, ничего не скажут человеку глупому или холодному и мало что скажут они человеку невежественному.

Что же такое все-таки вкус? — Приобретенная повторным опытом способность схватывать истину

или добро, вместе с условиями, делающими их прекрасными, и быть скоро и глубоко растроганным ими.

Если обуславливающий суждение многократный опыт остается в памяти — вкус будет просвещенным; если же память о нем сгладилась и остается только впечатление, тогда будет такт, инстинкт.

Микель-Анджело придал куполу собора Петра в Риме самую красивую из возможных форм. Геометр Ла Гир, пораженный этой формой, вычерчивает ее и находит, что этот чертеж есть кривая самого высокого сопротивления. Кто внушил Микель-Анджело эту кривую среди бесконечного множества других, из которых он мог выбирать? Ежедневный опыт жизни. Это он подсказывает плотнику так же точно, как и великому Эйлеру, угол подпоры к стене, угрожающей падением; это он научил его придать мельничному колесу самый благоприятный наклон для вращательного движения, это он часто вводит в его тонкие расчеты начала, недоступные для академической геометрии.

Опыт и учение — вот предварительные условия и для того, кто творит, и для того, кто судит. Затем я требую чувствительности. Но, как случается видеть людей, которые проявляют справедливость, благотворительность, добродетель только из одного правильно понятого интереса, из чувства порядка и вкуса к нему, не испытывая при этом наслаждения, так же точно можно иметь и вкус без чувствительности, как и чувствительность без вкуса. Чувствительность, когда она чрезмерна, уже больше не различает; все ее волнует оди-

наково. Один вам холодно скажет: „Это прекрасно!“
Другой будет взволнован, приподнят опьянен:

Etiam stillabit amicis

Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram.

Horat., de Arte poet., v. 430, 431¹.

Он будет запинаться, он не найдет выражений, чтобы изобразить состояние своей души.

Наиболее счастливый, бесспорно, последний. Наилучший ли он судья? — Это другой вопрос. Люди холодные, строгие и спокойные наблюдатели природы, часто лучше знают тонкие струны, которые надо затронуть. Они делают других энтузиастами, не будучи ими сами; это человек и животное.

Разум исправляет иногда поспешные суждения чувствительности; она призывает его за этим. Отсюда столько произведений, забытых почти тотчас же после того, как им рукоплескали; и сколько других — либо незамеченных, либо неоцененных, которые только со временем, по мере прогресса ума и искусства, по мере появления более установившегося внимания, получают заслуженную оценку.

Отсюда неверность успеха любого гениального произведения. Оно одиноко. Его оценят, только непосредственно сопоставив его с природой; а кто же тот, кто сумеет подняться до этого? — Другой гений.

¹ Вне себя от восторга он верно — то выронит слезы, то с восхищения вскочит, то в землю ударит ногою.
(Гораций. «Наука поэзии»).

МЫСЛИ
ОБ
ИСКУССТВЕ



ПЕРЕВОД Н. Б. КРАСНОВОЙ

ОТДЕЛЬНЫЕ МЫСЛИ О ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЕ, АРХИТЕКТУРЕ И ПОЭЗИИ

Среди художников встречаются поэты и среди поэтов — художники. Писателю также полезно смотреть картины великих мастеров, как художнику — читать великие произведения литературы.

* * *

Недостаточно обладать талантом, надо при этом иметь еще и вкус. Талант я чувствую почти в каждой фламандской картине; что же касается вкуса, я ищу его там тщетно.

* * *

Искусство воспроизводит природу; вкус определяет выбор воспроизводимого; вместе с тем, я предпочитаю грубоватость — жеманству, и десять Ватто я отдам за одного Тенирса. Мне нравится больше Виргилий, чем Фонтенель ¹ и им обоим

¹ Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657—1757) — французский ученый и писатель (поэт, драматург, философ, критик).

я предпочел бы Феокрита; если он и не обладает изяществом первого, зато он более правдив и менее напыщен, чем второй.

* * *

Вопрос, который не так смешон, как это может показаться на первый взгляд: может ли сочетаться чистота вкуса с порочностью сердца?

* * *

Существует ли какая-нибудь разница между вкусом, который приобретается воспитанием и постоянным общением с большим светом, и вкусом, который порождается представлением о честном. Не отличается ли первый из них своим непостоянством? Не имеет ли он своих законодателей? И кто эти законодатели?

* * *

Чувство прекрасного является плодом долгих наблюдений; когда же мы накапливаем эти наблюдения? Ежечасно, ежеминутно. Этот запас наблюдений и избавляет нас от необходимости анализа. Вкус высказывает свой приговор задолго до того, как находит основания для своего суждения; случается, что он ищет их и не находит, и все-таки остается при своем.

* * *

Мне вспоминается одна прогулка в садах Трианона. Близился закат солнца; воздух был напоен

ароматом цветов. И я думал: „Тюильери прекрасно; но более приятно быть здесь“.

* * *

Природа, самая обыкновенная, послужила первым образцом искусству. Успех, увенчавший воспроизведение природы менее обычной, заставил почувствовать все преимущества выбора; и самый строгий выбор привел к необходимости украшать природу или соединять в одном объекте те красоты, которые находятся в природе в разрозненном виде. Но как приводились к единству все эти различные черты, заимствованные у разных образцов? Это было делом времени.

* * *

Все говорят, что вкус существовал раньше всяких законов; мало кто знает тому причину. Вкус, хороший вкус, так же стар, как мир, человек и добродетель; века только усовершенствовали его.

* * *

Да простит мне Аристотель, но неверна та критика; которая выводит непреложные законы на основании наиболее совершенных произведений; как будто бы способы нравиться не бесчисленны! Среди этих законов не найдется почти что ни одного, которого гений не мог бы преступить с полным успехом. Правда, что при этом толпа рабов, восхищаясь, все же обвинит его в святотатстве.

* * *

Законы свели искусство к рутине; и я не знаю, не принесли ли они больше вреда, чем пользы. Скажем так: они шли на пользу человеку посредственному и вредили талантливому.

* * *

Пигмеи Лонгина¹, для которых их малая величина являлась предметом особого тщеславия, приостанавливали свой рост накладыванием повязок. *De te fabula narratur*², малодушный, боящийся мыслить, человек.

* * *

Я уверен в том, что когда Полигнот с острова Фазоса и афинянин Мирон, отказавшись от одноцветной живописи, попробовали писать четырьмя красками, современные им почитатели искусства сочли эти попытки вольнодумством.

* * *

Я думаю, что мыслей у нас больше, чем слов. Сколько из того, что чувствуешь не нашло себе выражения в слове! Этому нет числа в области морали, нет числа в поэзии, нет числа в искусстве.

¹ Longin, Dionisius Cassius (ок. 213—273 г. н. эры). Греческий философ, — неоплатоник и ритор; известен по фрагментам своих сочинений.

² „О тебе идет речь“.

Признаюсь, я никогда не мог найти слов, чтоб передать то, что я чувствую в „Андриенне“ Теренция и в Венере Медицейской. И, быть может, это и есть причина того, почему эти произведения всегда полны для меня новизны. Почти ничто не запоминается без помощи слов, и слов почти никогда не хватает для того, чтобы точно передать то, что чувствуешь.

* * *

Мы склонны рассматривать все то, что мы чувствуем и не умеем передать словами, как свою личную тайну.

* * *

Нет ничего легче, как отличить человека, который хорошо чувствует, но плохо говорит, от того, который хорошо говорит и ничего не чувствует. Первый встречается иногда на улице, второй часто получает доступ ко двору.

* * *

Чувство с трудом поддается выражению; человек старается найти его и при этом он или бормочет что-то невнятное, или в стремительности своей ослепляет нас блеском гениальности. И все же эта вспышка не является подлинным выражением того, что он чувствует; но мы можем различить это при ее свете.

* * *

Какое-нибудь одно неудачное слово, одно странное выражение не раз давало мне понять больше, чем десятки красивых фраз.

* * *

В обществе не может быть ничего смешнее и пошлее глупца, который пытается вывести из затруднения гениального человека. Оставь его, ты, жалкий дурень! Пусть он помучится, нужное слово будет найдено; и когда он его произнесет, ты, услыша его, не поймешь.

О КРИТИКЕ

Я хотел бы знать, где находится та школа, в которой учат чувствовать.

* * *

Существует другая школа, куда я послал бы многих; это та, где учат видеть добро и закрывать глаза на зло. Не запечатлелись ли у тебя при чтении Гомера только те места, где поэт описывает отвратительные ребячества молодого Ахилла? Ты поднимаешь песок со дна реки, несущей в нем золотые песчинки и ты возвращаешься с пригоршнями, полными песку, оставив на месте крупинки золота!

* * *

Я спросил одного юношу: „Почему ты всегда только бранишь и никогда не хвалишь?“ „Потому, ответил он мне, что мое неуместное порицание может принести вред только другим“... Если бы я не знал его, как славного малого, как бы он ошибся!

* * *

Стремление прослыть умным человеком во многих людях сильнее, чем боязнь прослыть злым. Разве недостаточно бед, проистекающих от ума кроме тех, которые приносит с собой злоба? Умного человека боятся все глупцы; злого же боятся все, не исключая и злых.

* * *

Мало, очень мало, людей, которые искренно радуются успеху того, кто работает на том же поприще, что и они; это одно из наиболее редких явлений природы.

* * *

Честолюбие Цезаря — гораздо более обыкновенное явление, чем это думают: сердце даже не предоставляет выбора, оно не говорит: „Aut Caesar, aut nihil“¹.

¹ „Или Цезарь, или ничто“.

* * *

Существует известная изощренность ума, чрезвычайно пагубная; она порождает сомнения и неуверенность. Такие любители туманных рассуждений мне особенно не нравятся; они подобны ветру, который засыпает глаза песком.

* * *

Есть большая разница между человеком рассуждающим и человеком рассудительным. Человек рассудительный часто молчит; рассуждающий говорит не смолкая¹.

* * *

Поэт сказал: *Trahit sua quemque voluptas*².

* * *

Если наблюдение жизни не является преобладающей склонностью писателя или художника — не ждите от него ничего путного; и если вы заметили в нем эту склонность с ранних лет, попробуйте еще высказывать свое суждение о нем. Музы — женщины, и они не всегда дарят свою благосклонность того, кто наиболее упорно ее

¹ Трудно передаваемая игра слов: „raisonneur“, т. е. рассуждающий, резонер и „raisonnable“ — разумный, рассудительный.

² „...„Каждого влечет его склонность“. Виргилий. Буколики. Эклога II, V, 65.

добивается. Сколько любовников они сделали несчастными и сколько еще они сделают несчастными в будущем! И даже для любовника счастливого остается еще опасность мимолетных измен.

* * *

Что за глупое занятие непрерывно мешать нам радоваться или заставлять нас краснеть за те радости, которые мы испытали!.. Это то занятие, которому предаются критики.

* * *

Плутарх говорит, что существовал однажды человек такой совершенной красоты, что в эпоху процветания искусства он заставлял живопись и скульптуру признать всю бедность своих возможностей. Но этот человек был государь, его звали Димитрий Полиоркет. Возможно, что в нем не было ни одной черты, которую искусство не могло бы сделать еще красивее; лесть в этом и не сомневалась, но она остерегалась об этом говорить.

* * *

Один из старых мастеров сказал, что гораздо приятнее писать картины, чем иметь их уже написанными. Подтверждение этому есть и в современности — когда художник отдает вору картину, чтобы сохранить набросок.

* * *

Существует ложная деликатность, которая хотя и не является роковой для искусства, но приносит достаточно огорчений художнику. Любитель, принимающий высокомерных судей в своей галлерее, тщетно останавливается с ними перед самыми ценными произведениями; они едва достаивают их беглого взгляда. Они ведут себя, как городская крыса за столом у полевой: „Tangentis male singula dente superbo“¹. „Это очень красиво, но это все-таки гораздо слабее того, что они видели в других местах“. — Если это та причина, которая заставляет тебя держать закрытыми двери твоего собрания, Рандон де Буассе², я хвалю тебя.

* * *

Как бы ни был велик ваш успех, готовьтесь к критике. Если вы отличитесь некоторой чувствительностью, вы будете менее задеты нападениями ваших врагов, чем защитой ваших друзей.

О КОМПОЗИЦИИ И О ВЫБОРЕ СЮЖЕТОВ

Нет прекрасного вне единства; и нет единства без подчиненности. Кажется, что это противоречит одно другому; но это не так.

¹ „...Высокомерно, едва прикасаясь зубами“. Гораций, Сатиры, кн. II, sat. VI, ст. 87.

² Randon de Boisset, коллекционер, обладавший прекрасным собранием картин, скульптуры и пр., в доме которого Дидро в молодости был учителем.

* * *

Единство целого рождается из подчиненности частей; и из этой же подчиненности рождается гармония, которая немислима вне многообразия.

* * *

Единство и единообразие так же отличны друг от друга, как красивая мелодия от непрерывно-тянущегося звука.

* * *

Симметрия есть равенство частей, соответствующих друг другу в каком-либо целом. Симметрия, составляющая неотъемлемую сущность архитектуры, устранена из всякого вида живописи. Симметрия частей тела всегда нарушается здесь разнообразием действий и положений; ее не существует даже в фигуре, обращенной прямо к зрителю с протянутыми руками. Жизнь и движение фигуры — две вещи совершенно различные. Жизнь есть и в фигуре, находящейся в состоянии покоя. Художники придают слову „движение“ свой особый смысл. Они говорят о фигуре, находящейся в состоянии покоя, что „в ней есть движение“, — это значит, что она готова задвигаться.

* * *

Гармония прекраснейшей из картин есть ничто иное, как крайне слабое подражание гармонии

природы. Наибольшее усилие искусства состоит часто в том, чтобы выйти из этого затруднения.

* * *

Именно это усилие и определяет, в большой мере, технику и манеру каждого художника.

* * *

Чем более заказчик уточняет детали сюжета, тем более вероятно, что он получит плохую картину. Он не знает, насколько искусство, даже в руках самого опытного мастера, ограничено.

* * *

Что мне до того, где раньше был создан Лаокоон — в скульптуре или в поэзии? Несомненно, что один послужил прообразом для другого.

* * *

Впрочем, хотя все вообще и равно, я предпочитаю все же историю вымыслу.

* * *

Изображение лошади с головой человека нам нравится; но нам наверное не понравится изображение человека с лошадиной головой. Создание чудовищ — дело вкуса. Быть может я бросился бы в объятия сирены, но если бы та ее часть,

которая изображается женщиной, оказалась бы рыбой — я отвернулся бы от нее.

* * *

Я верю, что великий художник может с большим успехом изобразить голову Евмениды со свернувшимися на ней змеями. Вполне возможно, что Медуза прекрасна, но в то же время она внушает мне ужас; это женщина, на которую мне приятно смотреть, но подойти к ней я боюсь.

* * *

Овидий в своих „Метаморфозах“ служит для живописи источником сюжетов, полных причудливости; Гомер — сюжетов, полных величия.

* * *

Почему Гиппогриф, описание которого в поэме кажется мне таким привлекательным, не понравился бы мне на картине? Попытаюсь — худо ли, хорошо ли, — но объяснить причину этого. Образ, возникающий в моем воображении при чтении, подобен преходящей тени. Картина удерживает изображенное перед моими глазами и, тем самым, прочно запечатлевает представление о его уродстве. Между этими двумя видами воспроизведения та же разница, что и между „это может быть“ и „это есть“.

* * *

Миф о жителях острова Делоса, превращенных в лягушек, есть сюжет, подходящий для большого бассейна.

* * *

Обладающий вкусом художник никогда не посвятит своей кисти изображению спутников Одиссея, превращенных в свиней. Однако Каррачи сделал это во дворце Фарнезе.

* * *

Никогда не изображайте олицетворения реки По, или же огкиньте в нем голову быка.

* * *

Лукиан упоминает об одной стране, жители которой обладали печальным преимуществом, а именно: они могли отделять свои глаза от головы, или же, когда теряли их, могли брать взаимы глаза у соседей. — „Где же эта страна?“ „А вы, задающие мне этот вопрос, вы родом откуда?“

* * *

Гораций сказал: *Nec pueros coram populo Medea trucidet*¹, а Рубенс показал мне „Юдифь“,

¹ „Пусть Медея не губит детей пред глазами народа“. Гораций, „О поэтическом искусстве“, ст. 185, перевод *Фета*.

отсекающую голову Олоферну". Или Гораций сказал глупость, или же Рубенс сделал ее.

* * *

Внушайте ужас, я с этим согласен; но пусть ужас, который вы мне внушаете, будет смягчен какой-нибудь высокой моральной идеей.

* * *

Если бы все картины со сценами мученичества, так прекрасно написанные нашими великими мастерами, дошли до наших далеких потомков, за кого бы они нас приняли? За диких зверей или за людоедов.

* * *

Почему произведения мастеров древности полны такого благородства? Потому, что все они посещали школы философии.

* * *

Каждое произведение скульптуры или живописи должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно немо.

* * *

Два качества необходимы для художника — мораль и перспектива.

* *
*

Самая прекрасная мысль не может понравиться уму, если выражение ее оскорбляет слух¹. Отсюда необходимость рисунка и цвета.

* *
*

В каждом воспроизведении жизни имеется сторона техническая и сторона моральная. Суждение о моральном доступно каждому человеку, обладающему вкусом; суждение о техническом исполнении доступно только художникам.

* *
*

Каков бы ни был тот уголок природы, на который вы смотрите — будет ли он диким или культивированным, бедным или богатым, пустынным или населенным, — вы всегда найдете в нем два чарующих качества: правду и гармонию.

* *
*

Перенесите Сальватора Розу² в страну льдов, к самому полюсу, и его талант придаст ей красоту.

¹ Несколько измененная Дидро цитата из „Поэтического искусства“ Буало (1636—1711), придворного поэта и сатирика Людовика XIV, изложившего в стихах теорию псевдо-классической поэзии XVII века.

² Salvator Rosa (1615—1673). Итальянский художник, пользовавшийся особым признанием в области пейзажа.

* * *

Соблюдайте умеренность в измышлении новых аллегорических персонажей, чтобы не впасть в загадочность.

* * *

Отдавайте предпочтение, насколько это возможно, персонажам, реально существующим, перед символическими.

* * *

Аллегория, в редких случаях обладающая величием, почти всегда бывает полна холодности и неясности.

* * *

Природа представляет больший интерес для художника, чем для меня; для меня это только зрелище, для него же она кроме того и образец для воспроизведения.

* * *

Есть вольности, позволительные в рисунке и, быть может, в барельефе, которые недопустимы в живописи. Яркость колорита выявляет в изображенном все ложное, безобразное или отвратительное.

* * *

Современный художник изобразит вам сына Ахилла, обращающегося с речью к несчастной Поликсене; и он будет холоден. Художник древности изобразит его хватающим свою жертву за волосы и готовым сразить ее; и он будет пылок. Мгновение, когда он вонзает ей в грудь свой меч, будет внушать ужас.

* * *

Я отнюдь не монах; признаюсь, однако, что я охотно пожертвовал бы удовольствием видеть прекрасные обнаженные тела, если бы тем самым я мог приблизить минуту, когда живопись и скульптура, став более пристойными и нравоучительными, проникнутся намерением содействовать, наряду с другими изящными искусствами, внедрению добродетели и очищению нравов.

Мне кажется, что я достаточно насмотрелся на женские груди и бедра; эти обольстительные вещи препятствуют всякому волнению души тем смятением, в которое они повергают наши чувства.

* * *

Я смотрю на „Сусанну“ и вместо того, чтобы испытывать отвращение к старцам, я, быть может, хотел бы быть на их месте.

* * *

Что бы вы ни говорили, г-н де Ла Гарп¹, необходимо волновать, мучить и трогать сердца. Под изображением музы трагедии помещали надпись: φόβος και έλεος²; вы же не внушаете мне ни ужаса, ни сострадания, если в вас недостаточно пылкости; так же, как вы не возвышаете мою душу, если ваша лишена благородства.

* * *

Лонгин советует ораторам питать себя мыслями высокими и благородными. Я не отношусь с пренебрежением к этому совету, но трус понапрасну надрывается, чтобы стать храбрым: сперва надо быть храбрым и только затем уже укреплять в себе эту доблесть путем общения с теми, кто ею обладает. Нужно узнавать в них, когда их читаешь или когда их слушаешь, свои чувства; удивляться им — это значит признавать себя неспособным говорить, думать и поступать так, как они.

Счастлив тот, кто, просматривая жизнь великих людей, соглашается с ними и не восхищается ими, а говорит: „ed anch'io son pittore“³.

¹ Jean François de La Harpe (1739—1803) — французский литератор, неоднократно и, большей частью, без успеха, пробовавший свои силы в трагедии.

² „Ужас и сострадание“.

³ „И я тоже художник“. Восклицание Корреджио перед одной из картин Рафаэля.

* * *

Следует сохранять изящество в изображении невзгод и нужды.

* * *

Ничто не воспринимается более остро, чем проникнутое грустью отступление среди шуточного рассказа.

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senun severiorum
Omnes unius aestimemus assis.
Soles, occidere, et redire possunt.
Nobis, quum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mihi basia, mille, deinde centum¹.

Как бы ни было полно таланта произведение бесчестное, ему суждено погибнуть или от руки человека строгих нравов или же от руки человека суеверного или набожного. „Как, вы могли

¹ Будем жить и любить, моя подруга!
Воркотню стариков ожесточенных
Будем в ломанный грош с тобою ставить!
В небе солнце зайдет и снова вспыхнет,
А для нас чуть погаснет свет мгновений
Непробудная наступает полночь.
Так целуй же меня, раз сто и двести,
Больше, тысячу раз и сотню снова.
Катулл. Стихотворения. К Лесбии, V, ст. I.
Перевод Пиотровского.

бы быть таким варваром и разбить Венеру Каллипигу?"¹.

— „Если бы я застал своего сына, оскверняющим себя у ног этой статуи, я не преминул бы это сделать“. — Мне случилось видеть однажды отпечаток ключа для часов на бедрах сладострастной гипсовой статуи.

* * *

Непристойная картина или статуя, быть может, более опасны, чем скверная книга; первый из этих видов подражания более близок к самой вещи. Скажите мне, литераторы, художники, ответьте мне: не придете ли вы в отчаяние, если какая-нибудь невинная юная девушка будет возвращена с пути добродетели одним из ваших произведений? Простил бы вам это ее отец, не умерла ли бы с горя ее мать? Что вам сделали эти честные родители, что вы играете добродетелью их детей и их счастьем?

* * *

Мне бы хотелось, чтобы укоры совести имели свой символ, и чтобы его помещали во всех мастерских художников.

Ясность и свет живут только в душе доброго человека; в душе злого всегда темная ночь.

¹ Καλλιπιγή — прекраснотая. Под этим именем известна античная статуя Венеры, которая изображена поднимающей сзади одежду и обнажающей себя по пояс. Статуя находится в Неаполитанском музее.

* *
* *
*

Мне не понравилось бы, если бы Аполлон, преследующий Дафну, был полон почтительности. Он гол так же, как и нимфа, которую он преследует. Если он отдергивает свою руку назад, если он боится до нее дотронуться, тогда это глупец; если он прикасается к ней — художник непристойен. Если он прикоснется к ней тыльной стороной руки, как мы его видим на картине Лересса, зритель скажет: „Господин Аполлон, таким образом вы ее не остановите; если вы боитесь, что она убегает недостаточно быстро, тогда вы поступаете правильно...“ „Но, быть может, кожа ладони была у этого бога жесткой, а обратная сторона руки нежной?“ — „Оставьте меня в покое, вы скверный шутник“.

* *
* *
*

Вы входите в комнату и говорите: „Здесь что-то много народу“ или „Здесь задохнешься“ или „Да здесь никого нет“. Так вот, если вы обладаете этим тактом, который не так редок, ваши картины не будут ни пустыми, ни слишком перегруженными.

Вы входите в комнату и говорите: „Откуда их здесь столько набилось?“ или „Почему они все на таком расстоянии друг от друга?“ Так вот, если вы обладаете этим тактом, который не так редок, между вашими фигурами всегда будет достаточно воздуха и они не будут ни слишком скученными, ни слишком удаленными друг от друга.

* * *

Если расстояние, на котором находится каждая отдельная фигура от основного объекта, определяется внутренней необходимостью, то все они окажутся на своем настоящем месте.

Если разнообразие положений придается им внутренней необходимостью, они будут иметь свое настоящее положение.

Если разнообразие выражений вызывается внутренней необходимостью, каждая из них будет иметь свое подлинное выражение.

Если распределение света и теней вызывается внутренней необходимостью, и каждая фигура освещается сообразно своему значению, ваша сцена получит естественное освещение.

Если у вас свет и тени будут даны широко и переходы между ними будут неощутимы и мягки — вы достигнете гармоничности.

* * *

В природе имеются бесплодные пространства, они могут оказаться и в воспроизведении ее.

* * *

Природа бывает иногда суха, но этого никогда не должно быть в искусстве.

* * *

Только ограниченность искусства, только его бедность привела к делению красок на гармони-

рующие и враждующие друг с другом. Существуют смелые колористы, которые относятся к этому разделению с пренебрежением. Однако, подражать им опасно; опасно пренебрегать суждением, рожденным вкусом и основывающимся на природном свойстве глаза.

Освещайте предметы сообразно законам своего солнца, которое отнюдь не то же самое, что в природе; будьте учеником радуги, но не будьте ее рабом.

* * *

Если вы сумеете перенять у страстей их выражения, вы не сделаете ошибки, доводя это выражение до крайнего предела, если того требует сюжет вашей картины; тогда вся изображаемая вами сцена будет настолько полна жизни, как она может и должна быть.

* * *

Я знаю, что искусство имеет свои законы, которые смягчают все предшествующие; однако редко встречаются случаи, когда моральная сторона должна быть принесена в жертву технической. Я обращаюсь, конечно, не к фан Хейсуму и не к Шардену; в жанровой живописи ¹ следует все приносить в жертву впечатлению.

¹ Под названием „Peinture de genre“ Дидро, как и его современники, понимает все, что не является „историей“ — а именно: пейзаж, портрет и натюрморт так же, как и бытовые сцены.

* * *

Жанровая живопись не лишена энтузиазма; это потому, что существует два вида энтузиазма — энтузиазм души и энтузиазм мастерства. Без первого замысел всегда холоден; без второго — исполнение слабо; и только соединение обоих создает великие произведения. Великий пейзажист обладает совершенно особым видом энтузиазма — это своего рода священный ужас. Его пещеры глубоки и мрачны; скалистые утесы угрожающе вздымаются к небу, потоки низвергаются с грохотом, нарушая полную величия тишину лесов. Человек встречает на своем пути жилища демонов и богов. Это здесь любовник совращает свою возлюбленную, здесь никто, кроме нее, не слышит его вздохов. Это здесь философ, сидя или медленно прохаживаясь, углубляется в себя. Когда я останавливаю свой взгляд на этом таинственном воспроизведении жизни, меня охватывает дрожь.

* * *

Если художник, пишущий руины, не заставит меня задуматься над превратностями судьбы и тщетностью человеческих трудов — это значит, что он написал не более как бесформенную грудку камней. Слышите ли вы, господин Маши?

* * *

Воображение, полное величия и силы, должно быть соединено со смелостью, уверенностью

и легкостью кисти; голова Дезея должна быть присоединена к руке его тестя ¹.

* * *

Каждая композиция, достойная похвалы, неизменно находится в полном соответствии с природой; все должно быть так, чтобы я мог сказать: „Я не видел этого явления, но оно существует“.

* * *

Искусство так же, как и драматическая поэзия, имеет свои три единства: времени, т. е. при восходе или при заходе солнца; места, т. е. в храме, в хижине, в уголке леса или на общественной площади; действия, т. е. Христос, который направляется, сгибаясь под тяжестью креста, к месту своих страданий; или Христос, восстающий из гроба победителем ада; или являющийся странникам на пути в Эммаус.

* * *

Требование единства времени для художника еще более сурово, чем для поэта, так как перед ним стоит задача изобразить почти что неделимое мгновение.

* * *

В описании поэта мгновения следуют одно за другим; если изобразить их все в живописи, этого

¹ Дезей был женат на старшей дочери Франсуа Буше.

хватило бы на целую галерею картин. Сколько сюжетов для живописи, начиная с момента, когда дочь Иевфая выходит навстречу своему отцу и до того времени, когда этот жестокий отец вонзает ей в грудь кинжал!

* * *

Эти правила являются избитым местом. Кто из художников их не знает? И кто из художников их соблюдает? О костюме было сказано все и в то же время не найдется, быть может, ни одного художника, который не совершил бы более или менее тяжелой погрешности в области костюма.

* * *

Видели ли вы прекрасную композицию Рафаэля, где Мадонна, приподнимая рукою ткань, покрывающую младенца Иисуса, показывает его, преклоняющемуся перед ним, маленькому Иоанну, стоящему возле Мадонны на коленях?¹

Я спросил одну женщину из народа:

— Как вам это нравится?

— Это очень плохо.

— Как очень плохо? Но ведь это же Рафаэль.

— Ну что ж, ваш Рафаэль осел.

— А почему, скажите пожалуйста?

— Ведь это богоматерь, эта женщина?

— Да, вот же младенец Иисус.

— Это понятно. А это кто?

¹ Картина находится в Лувре.

— А это Иоанн.

— Тоже понятно. Сколько лет вы даете этому младенцу Иисусу?

— Год с небольшим, полтора.

— А этому Иоанну?

— Лет от четырех до пяти.

— Так вот, — сказала женщина, — матери их были беременны в одно и то же время.

Я не выдумываю сказок; я сообщаю факт. Другое дело, что композиция не стала для меня от этого менее прекрасной.

Та же женщина находила, что „Дитя молчания“¹ Каррачи непомерно велико, чудовищно. Она была неприятно поражена несоразмерностью величины этого ребенка с хрупкостью его матери; и она опять была права. Потому что нельзя помещать фигуру преувеличенных размеров рядом с фигурой правдиво переданной, без того, чтобы не впасть в противоречие. Если у Гомера люди бросают огромные скалы, то боги его шагают с горы на гору.

* * *

Я сказал, что художник располагает всего лишь одним мгновением; однако, это мгновение может существовать с отголоском предшествующего, с предвещаниями последующего моментов. Ифигению еще не умерщвляют; но я вижу, как при-

¹ Композиция, где мадонна призывает Иоанна к молчанию, чтобы не нарушить отдыха младенца Иисуса. Картина находится в Лувре.

ближается жрец с большой чашей, в которую должна пролиться ее кровь, и эта подробность заставляет меня содрогнуться.

* * *

По мере того, как место действия отдалается, угол зрения расширяется, и плоскость картины может быть увеличена. Какова же наибольшая величина этого угла зрения? Девяносто градусов; и если изображенное пространство лежит за пределами этого угла, я уже не могу охватить его. Отсюда необходимость расширять пространства, расположенные вне этих линий.

Композиции страдали бы однообразием, если бы главное действие должно было непременно находиться посередине. Можно, быть может даже должно, отступать в сторону от центра, но сохраняя в этом умеренность.

* * *

Что понимается под равновесием в композиции? Быть может я и представляю себе это неправильно, но я думаю, что надо принимать ширину картины за рычаг, считая за ничто тяжесть фигур, помещенных на точке опоры; устанавливать равновесие между фигурами, помещенными на концах, и уменьшать или увеличивать силу тяжести с той и с другой стороны обратно пропорционально расстоянию. Небольшое количество фигур, если того требует сюжет и много аксессуаров; или же много фигур и мало аксессуаров.

* * *

Почему искусство с такой легкостью применяется к мифологическим сюжетам, несмотря на всю их неправдоподобность? Потому же, почему и театральные представления более приспособлены к искусственному свету, чем к дневному. В искусстве, как и в искусственном освещении, лежит начало иллюзии и очарования. Я охотно допускаю, что ночные сцены на картинах производили бы большее впечатление, чем дневные, если бы их воспроизведение было так же легко и доступно художникам. Посмотрите в церкви св. Николая Христа, воскрешающего Лазаря при свете факелов¹. Посмотрите в монастыре картезианцев св. Бруно, умирающего при искусственном освещении². Я нахожу, что между смертью и ночью существует скрытое сродство, которое нас глубоко трогает даже тогда, когда мы сами этого не подозреваем. Восстание от смерти среди ночи кажется более чудесным, смерть — более печальной.

* * *

Я не восстаю против героических поступков; мне приятно думать, что они были совершены.

¹ Одна из четырех больших картин, написанных Жувено (Jean Baptiste Jouvenet, 1644—1717) для церкви St. Nicolas des Champs и повторенных им по заказу Людовика XIV для воспроизведения в гобеленах. В настоящее время картина находится в музее в Лиле, реплика ее в Лувре.

² Одна из двадцати двух картин Ле Сюэра (Eustache Le Sueur, 1617—1655), написанных им для этого монастыря, находится в Лувре.

Я охотно принимаю системы, служащие к украшению предметов. Я предпочитаю хронологию Ньютона летоисчислению других историографов, потому что если Ньютон высчитал правильно, то Эней и Дидона оказываются современниками.

* * *

Иногда достаточно одного штриха, чтобы дать представление о целой фигуре.

Et vera incessu patuit Dea ¹.

Иногда одно слово может содержать в себе высокую хвалу. „Александр женился на Роксане“. Кто же была эта Роксана, на которой женился Александр? Вероятно самая значительная и самая красивая из женщин своего времени.

* * *

Заблуждения, освященные примером великих мастеров, становятся с течением времени общепризнанными истинами. Если бы существовало несколько картин с изображением младенца Иисуса, лепящего из глины птичку и оживляющего ее, мы поверили бы этому.

* * *

Прекрасный сюжет для картины — „Фрина, которую привлекли к суду Ареопага за нечестие

¹ „В поступи явно сказалась богиня“. Виргилий, Энеида, стих. 404. Перев. Валерия Брюсова.

и оправдали при виде ее прекрасной груди“: одно из многих доказательств того, как греки умели ценить красоту и тех, кто служил им образцом для создания их богов и богинь.

Этот сюжет оказался не по силам Бодуену¹. Он не сумел почувствовать того, что судей следовало бы поместить слева, а куртизанку и ее адвоката — справа; адвоката больше в глубину, куртизанку же ближе к зрителю. Он не сумел придать им должного выражения: движение адвоката в ту минуту, когда он срывает с Фрины тунику, лишено энтузиазма и благородства, которые содержатся в этом поступке. Судьи неподвижны и равнодушны, тогда как вполне естественно было бы придать им разнообразнейшие позы. Я не помню, чтобы там было какое-либо стечение народа; между тем в Афинах, как и в Париже, необычайные судебные процессы привлекали большое количество слушателей. Но особенные трудности представляло изображение самой куртизанки; оно ему совершенно не удалось.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus; et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri².

¹ Pierre Antoine Baudouin (1723—1769). По представлении упоминаемой картины „Фрина перед ареопагом“ был в 1763 г. принят в члены Академии. Картина находится в отделении рисунков в Лувре (написана гуашью).

² „Пишущие! Выбирайте предмет, соответственный вашим силам, и тщательно взвесьте, чего не подымут, что смогут плечи поднять“... Гораций, „О поэтическом искусстве“, стр. 38—40. Перевод *Фета*.

Незначительный художник шаблонных или галантных сюжетиков не мог не оказаться в жалкой роли, представ перед ареопагом — это и случилось с Бодуеном. Он умер, истощенный развратом. Я не говорил бы так, я совсем бы не говорил об этом, если бы он был жив; Дезей, второй зять Буше, вел такой же образ жизни и кончил так же, как Бодуен.

* * *

Как бы ни был искусен художник, всегда можно различить писал ли он с натуры или использовал при работе свои знания и навыки; отсутствие известной жизненной правдивости выдает его скупость или его тщеславие.

— „Однако, нельзя ли обойтись без этого тому, кто достаточно много работал с натуры?“ — „Нет“. — „Но почему?“ — „Потому что самое незначительное и незаметное движение тела изменяет все положение мускулов и создает округлость там, где были неровности, неровности же в тех местах, где были округлости; вся фигура получается близкой к истине и в то же время все в ней фальшиво.

* * *

Контрасты между фигурами, как они понимаются писателями и, быть может, художниками, и что так глупо рекомендуется и еще более глупо сравнивается с контрастами между действующими лицами драмы, придают композициям характер нестерпимой принужденности.

Подите в Картезианский монастырь, посмотрите как изображены там сорок монахов, расположенные двумя параллельными рядами; все они делают то же самое и ни один не похож на другого; у одного голова закинута назад и глаза закрыты; другой нагнул голову, натянув на нее капюшон; и так во всем остальном. Я не признаю никаких других контрастов, кроме этого.

Как, неужели же необходимо, чтобы один непременно говорил, когда другой молчит; чтобы один кричал, когда другой говорит; чтобы один выпрямлялся, когда другой сгибается; чтобы один был печальным, когда другой весел? Чтобы один был сумасбродным, когда другой разумен и выдержан? Это было бы слишком смешно.

Вы говорите, что контрасты — это дело правил.

Я в это не верю.

Если действие требует того, чтобы две фигуры склонялись к земле, пусть они обе будут склоненными; и если вы их воспроизведете с натуры, не бойтесь, что они будут походить одна на другую.

Контраст настолько же мало является делом случая, как делом правил. Потому что две фигуры различного возраста, пола или характера, делают одно и то же по разному в силу той необходимости, которую нельзя преступить, не становясь надуманным и фальшивым.

* * *

Композиция должна быть построена так, чтобы построение ее убеждало меня в том, что она не

может быть построена иначе; фигура должна двигаться или находиться в состоянии покоя так, чтобы она убеждала меня в том, что она не может действовать иначе.

* * *

Подите еще раз к картезианцам; посмотрите на Бруно, раздающего милостыню сотне собравшихся вокруг него бедняков. Все они стоят, все просят, все протягивают руки за милостыней; и скажите мне, в чем заключается здесь контраст.

Я не знаю случая, когда бы контраст, как технический прием, сделал композицию красивее; но я убежден в том, что многие композиции были этим испорчены. Те контрасты, к которым вы рекомендуете прибегать, чувствуются сразу, как контрасты; те же, которые нравятся мне — незаметны.

* * *

Не думайте, что передавая одно и то же действие, вы сможете поворачивать на все лады одну и ту же фигуру; существует только одно правильное положение, совершенно правильное; только наше невежество позволяет художнику выбирать из многих.

* * *

Как же так, скажете вы мне, неужели же человек, поднимающий с земли монету, например один

из нищих Ле Сюэра, не может поднять ее так или иначе, не может нагнуться больше или меньше?

— Строго говоря — нет.

— Он не может держать ноги сдвинутыми вместе или же выдвинуть одну вперед и отставить другую назад?

— Нет.

— Не может, беря одной рукой монету, опираться или не опираться при этом другой рукой о землю?

— Нет, нет.

— Быстро бросаться вперед или же поднимать ее с земли небрежно?

— Да нет же, говорю я вам.

— Но ведь если художник не властен разнообразить по своему желанию положение своих фигур, он должен отказаться от всякого вдохновения, или же из-за одной головы, ноги, руки или пальца нарушать все построение композиции.

— Это только так кажется; на самом деле это не так. К счастью для художника, мы недостаточно осведомлены для того, чтобы почувствовать и выявить все его оплошности. Соболаговолите выслушать меня еще одну минуту. Художник хочет изобразить какое-то движение с натуры. Он призывает натурщика и говорит ему: сделайте то-то и то-то; натурщик повинуется и исполняет то, что ему сказано и по всей вероятности так, как это ему удобнее всего: свойственное ему одному строение тела определяет положение всех его членов. Это настолько неоспоримо, что если художник возьмет другого натурщика, более гибкого или более неповоротливого, более моло-

дого или более старого, то этот второй натурщик исполнит то же действие совершенно иначе. Что же делает художник, который сам поднимает или опускает голову натурщика, который ставит ему ногу так или иначе или вытягивает одну руку вперед, а другую отводит назад? Не очевидно ли, что при этом он поступает наперекор органическому строению этого человека и вносит в той или иной мере принужденность в его позу?

— Ну и что же? Какое мне до этого дело, если я не замечаю этой принужденности и целое делается при этом более совершенным?

— Вы правы; но согласитесь также, что такая искусственная установка фигуры имеет довольно ограниченные возможности и злоупотребление этим придает фигуре характер академичности и принужденности, очень скучный и неприятный ¹.

* * *

Рассказать вам один случай, который произошел лично со мной?

Знаете вы или нет статую Людовика XV, находящуюся в одном из дворцов Военной школы? Она сделана Лемуаном ².

Однажды этот мастер лепил мой портрет. Работа подвигалась. Он стоял неподвижно между

¹ Maussade.

² Jean Baptiste Lemoine (1704—1778), любимый скульптор Людовика XV, с которого он исполнил ряд портретных статуй. Упомянутая статуя, как и другие, была уничтожена во время Великой Французской Революции.

мною и своей работой, согнув правую ногу, опираясь левой рукой в бок, с левой стороны.

— Скажите, г-н Лемуан, вам удобно так стоять?

— Очень удобно, ответил он.

— А почему вы упираетесь рукой в бок не с той стороны, где находится ваша согнутая нога?

— Потому что опираясь так, как вы говорите, я рисковал бы упасть; надо, чтобы опора находилась в той стороне, где нога несет на себе всю тяжесть тела.

— И по вашему обратное положение было бы нелепо?

— Почему же тогда вы придали это положение вашему Людовику XV в Военной школе?

При этих словах Лемуан изумленно замолчал.

Я прибавил:

— Пользовались ли вы натурщиком для этой фигуры?

— Конечно.

— И вы попросили его принять соответствующее положение?

— Несомненно.

— И как же он стал тогда? Так, как вы стоите сейчас, или же так, как стоит ваша статуя?

— Так, как я.

— Так что это вы придали ему другое положение?

— Да, сознаюсь, это сделал я сам.

— А почему?

— Потому что мне показалось, что эта поза красивее.

Я бы мог прибавить: „А вы думаете, что красота совместима с нелепостью?“ Но я промолчал

из жалости. Я даже упрекал себя в жестокосердии: зачем указывать художнику на ошибки в его работе, когда нельзя уже ничем помочь?! Это значит только понапрасну огорчать его, особенно, если он уже вышел из того возраста, когда человек способен еще исправиться...

Теперь я снова возвращаюсь к вам и спрашиваю вас, не лучше ли сделал бы Лемуан, если бы вместо того, чтобы ставить фигуру в ту позу, в которой мы ее видим сейчас, он изобразил бы ее почти точно придерживаясь позы натурщика? Я говорю „почти“ потому, что, поскольку самая совершенная натура — только приблизительно та фигура, которую мастер хочет сделать, то и действие ее может быть только приблизительно тем действием, которое художник хочет изобразить.

— Но ведь такие грубые ошибки встречаются редко.

— Согласен. И в то же время, вы нередко услышите, что о композициях того или иного художника говорят: в его фигурах чувствуется какая-то принужденность? Из той смелости, которую он себе позволил, подчиняя естественное действие своего натурщика проклятым законам своей техники; согласитесь, что если точное воспроизведение и имеет какой-нибудь недостаток, то это будет не тот, о котором я говорил.

— Но если натурщик окажется неловким, что тогда делать?

— Не раздумывая взять другого. Пытаться исправлять неловкость, значит подвергать себя опасности все испортить. Мы прекрасно чувствуем, когда натурщик держится плохо, но когда

дело коснется действий несколько необычных, знаем ли мы, чего ему недостает для того, чтобы держаться хорошо, и знаем ли мы это с той определенностью, которая требуется добросовестностью, необходимой в искусстве? Фламандцы и голландцы, которые как будто бы относились с пренебрежением к вопросу о выборе натуры, изумительны в этом отношении. В какой-нибудь одной „Кермессе“ Тенирса вы найдете бесчисленное количество фигур, совершающих различные действия — одни поют, другие танцуют или разговаривают, ссорятся или дерутся, или уходят, покачиваясь от опьянения, или преследуют убегающих женщин, смеясь или крича; среди такого обилия различных сцен — ни одной позы, ни одного движения, ни одного действия, которое не показалось бы вам выхваченным из жизни.

— Но как же делают баталисты?

— Нужно показать их картины маршалу Брольо и спросить его, что он об этом думает; или, лучше всего, отнестись с обычной снисходительностью к этому виду живописи. Как вы можете требовать, чтобы натурщик изобразил сколько-нибудь правдоподобно солдата, яростно бросающегося вперед, или малодушного, в ужасе обращающегося в бегство, и все многообразие действий, совершающихся среди кровопролитного боя? Произвела ли эта картина на вас глубокое впечатление? Такое, что вы не можете отвести от нее глаз и, в то же время, не в состоянии дольше смотреть на нее? Значит, все хорошо. Не будем входить в мелочные детали. Хорошая батальная сцена всегда останется чудом фантазии и мастер-

ства, несмотря на небрежно исполненные ноги и уродливые, бесформенные руки. И затем, как можно говорить о какой-либо принужденности движений среди боевой схватки, где каждому грозит со всех сторон стремительная опасность — справа, слева, спереди, сзади, и он не знает, в чем искать спасения? Понятно, что здесь позы должны быть колеблющимися и неуверенными, нерешительными, за исключением того, кто, будучи охвачен яростью, бросается прямо на меч противника. Он говорит — победить или умереть; и как следствие этого решения — его движения отличаются свободой, его действия — решимостью и положение его фигуры не стеснено ничем, кроме встречаемых им препятствий.

* * *

Я где-то говорил, что старинные обычаи были более поэтичны и более живописны, чем наши; теперь я повторяю то же самое о сражениях. Сравните одного из лучших Ван-дер-Мейленов с какой-нибудь картиной Лебрена, вроде „Перехода через Граник“. Смягчение нравов и усовершенствование военного дела почти уничтожили изящные искусства.

* * *

Живопись настолько враждебна симметрии, что если художник помещает на своей картине фасад какого-нибудь здания, он непременно нарушит его однообразие при помощи какого-нибудь искус-

ственного приема, хотя бы частично затенив его, либо осветив его боковым светом. Освещенная часть становится как будто бы ближе к глазу зрителя, затемненная часть — более удаленной от него.

* * *

Правильность соотношений (*la proportion*) рождает представление о прочности и силе.

* * *

Художник избегает параллельных линий, треугольников, квадратов — всего, что приближается к геометрическим фигурам, потому что среди тысячи случайных расположений предметов лишь в одном из них он встречает эти фигуры. Что же касается острых углов, их формы настолько неблагоприятны и убоги, что они этим самым требуют своего удаления.

* * *

Для жанровой живописи и для изображения группы свободно собранных вместе предметов существует один основной закон. Надо предположить, что они живые, и разместить их так, как если бы они расположились по собственному желанию, т. е. с возможно большей свободой и в наиболее выигрышном положении для каждого из них.

* * *

Человек, желающий изобразить собой статую в „Пире Петра“, стоит, словно зачленев, принимает принужденную позу, старается всеми силами воспроизвести твердость мрамора; но чему же он подражает — плохой скульптуре? И почему бы ему не взять за образец хорошую? В таком случае, он должен, не выходя из своей роли, уподобиться статуе какого-нибудь великого мастера, исполненной выражения, жизни, благородства, изящества. Единственное, что при этом должно роднить его с произведением искусства — это его недвижимое положение, которое отнюдь не исключает движения. Разве Сизиф, который тащит каменную глыбу вверх на гору, не находится в движении?

* * *

Не следует думать, что неодушевленная природа лишена характерных особенностей. Металлы и камни имеют каждый свой характер. Разве мы не говорим о гибкости ивы, своеобразии тополя, прямоте ели, величественности дуба? А среди цветов — о кокетливости розы, о стыдливой скромности бутона, или о горделивой лилии, скромной фиалке, о беспечной лени мака? *Lentove para-vera collo*¹.

* * *

Изогнутая волнообразная линия есть символ движения и жизни; прямая — символ бездействия

¹ Мак с вялым стеблем.

или неподвижности. Одна подобна змее, полной жизни, другая — змее оледеневшей.

* * *

Художнику, желающему усовершенствоваться в композиции, я предложил бы сюжет: „*Иосиф, объясняющий свой сон братьям*“, собравшимся вокруг него и слушающим его в молчании. Вот где можно научиться строить композицию, противопоставлять друг другу фигуры, варьировать их положения и выражение. Я видел рисунок на этот сюжет по композиции Рафаэля.

* * *

В квадриге ни один из четырех коней не похож на другого.

* * *

Группы связываются в целой композиции так, как отдельные фигуры в группе.

* * *

Кони Авроры, те, которые мчат колесницу солнца, направляются к положенному пределу. Неравномерная стремительность им, стало быть, не подobaет.

* * *

Карл Ван-Лoo лепил из глины свои фигуры для того, чтобы дать группам освещение наибо-

лее правдивое и наиболее привлекательное. Лересс тщательно отделял свои фигуры, вырезал и соединял их вместе так, как это оказывалось наиболее выгодным для всей группы. Я одобряю прием Ван-Лоо; мне нравится видеть, как он перемещает огонь вокруг своих глиняных групп. Я боюсь, как бы способ Лересса не сделал его ансамбли если не манерными, то, по меньшей мере, холодными.

* * * \

Общность действия — вот что создает из нескольких отдельных фигур единую группу; свет и тени завершают эту связь, но не порождают ее.

* * *

Вы хотите установить причину беспокойства, порождаемого картиной? Оно проистекает от одинакового притязания всех фигур на мое внимание. Это общество остроумных людей, которые говорят все одновременно, не слушая друг друга, которые меня утомляют и заставляют бежать от них, хотя они и говорят прекраснейшие вещи.

* * *

Существует отдых для ума, о котором я только что говорил, и спокойствие красок и теней, тусклых или ярких — отдых для глаза.

* * *

В описании картины я указываю прежде всего сюжет; перехожу к главному действующему лицу, отсюда ко второстепенным персонажам той же группы; к группам, связанным с первой, руководствуясь их взаимной связью; к выражению, к отличительным чертам отдельных фигур, к их одеждам, к колориту, к распределению света и тени, к аксессуарам и, наконец, к общему впечатлению. Если я следую иному порядку, это значит, что мое описание сделано плохо или что композиция плохо построена.

* * *

Требуется большое искусство для того, чтобы красиво срезать фигуру краем картины. Эта фигура никогда не выходит за пределы картины; она всегда входит в нее.

* * *

Тенирс злейшим образом насмеялся над репуссуарами. Они, конечно, существуют в его картинах; но никто не знает, где они. Он исполняет композицию в тридцать или сорок фигур так же, как Гвидо, Корреджио или Тициан пишут одну обнаженную Венеру. Тона, которые выявляют формы и придают им округлость, так неощутимо переходят одни в другие, что кажется, будто бы глаз видит один только тон того же белого. Точно также тщетно ищет зритель у Тенирса то, что

дает глубину пространству, то что делит эту глубину на бесчисленное количество планов, то, что заставляет подвигаться вперед или назад его фигуры, то, что окружает их воздухом, ищет и не находит этого.

Потому что в картине все должно быть так, как бывает с деревьями или другими отдельными предметами в природе, где все служит друг для друга репуссуаром.

* * *

Две речи — одна для Академии, другая — для общественной площади, это то же самое, что две Минервы: одна — работы Фидия, другая — Алкамена. Черты лица одной были бы слишком нежны и тонки для того, чтобы смотреть на них издали; черты лица другой слишком неотделанны, слишком грубы для того, чтобы смотреть на них вблизи. Счастлив тот писатель или тот художник, которые нравятся на любом расстоянии!

* * *

Пейзажу можно придать видимость углубленного или выпуклого. Последнее будет в том случае, если имеется какой-нибудь сюжет, занимающий передний план картины; тогда задний план будет заканчиваться пространством обширным и почти беспредельным. Первое же в том случае, когда пейзаж является основным содержанием картины. Тогда свободное пространство находится впереди, пейзаж же занимает и заканчивает собой задний

план. Я обхожу молчанием просветы, о которых должен позаботиться художник.

Рубенс и Корреджио применяли оба эти вида композиции; „Ночь“ Корреджио имеет углубленный, его „Св. Георгий“ — выпуклый вид.

Вид углубленный рассеивает предметы и распространяет их в глубине; выпуклый вид собирает их на переднем плане. Один вид подходит для пейзажа исторического, другой — для пейзажа чистого и простого.

* * *

Лересс утверждает, что художнику дозволяется вводить зрителя в изображенную на картине сцену. Я не верю в это. Существует так мало исключений, что я охотно установил бы обратное общее правило. Мне представляется дурным вкусом, когда во время игры актер обращается к зрительному залу. Картина заключает в себе все пространство и вне этого нет никого. Когда Сусанна предстает перед моим взором обнаженная, закрываясь от взглядов старцев всеми покрывалами, которые были на ней одеты, Сусанна вполне целомудренна, и художник — тоже; ни он, ни она не знают, что я нахожусь здесь.

* * *

Никогда не следует перебивать крупные массы мелкими деталями. Детали их умаляют, давая мне мерло для измерения. Башни собора Парижской богородицы были бы гораздо выше, если бы они были гладкими.

* * *

Я не думаю, чтобы в пейзаже можно было делать больше одного просвета; два просвета разбили бы композицию и привели бы глаз в то недоумение, которое испытывает путешественник на перекрестке.

* * *

Самая обширная композиция допускает лишь очень незначительное количество основных подразделений — одно, два, самое большее три. Несколько изолированных фигур, несколько групп из двух-трех фигур, помещенных между этими подразделениями, производят красивый эффект.

* * *

Безмолвие сопутствует величию. Иногда тишина бывает в толпе зрителей, а шум и грохот на сцене. Так в безмолвии останавливаемся мы перед „Битвами“ Лебрена. Иногда тишина бывает на сцене, и зритель прикладывает палец к губам и боится ее нарушить.

* * *

Обычно, полные тишины сцены нам нравятся больше, чем шумные. Христос в Гефсиманском саду со смертельной печалью в душе, покинутый заснувшими возле него учениками, трогает и печалит меня совсем иначе, чем тот Христос, подвер-

гающийся бичеванию в терновом венце, отданный на посмеяние и оскорбляемый крикливой еврейской чернью.

* * *

Отнимите у фламандских и голландских картин магическое очарование искусства и они окажутся ужасающей мазней. Пусть Пуссен потеряет всю гармонию своих красок — „Завещание Евдамида“ останется все же великим произведением.

* * *

Что видим мы на этой картине?

Умирающего на его ложе; врача, который щупает пульс; нотариуса, записывающего последнюю волю; жену Евдамида, сидящую к нему спиной в ногах постели; дочь, которая сидит на земле между колен матери, положив на них голову. Здесь нет никакой сутолоки, нет той многочисленности людей, которая бывает близка к беспорядку. А что здесь дано в качестве аксессуаров? Ничего, кроме меча и щита Евдамида на стене, служащей фоном. Большое количество аксессуаров служит, обычно, признаком бедности. В живописи, как и в поэзии, их называют „затычками“¹.

Безмолвие, величественность, благородство изображенного плохо воспринимается большинством зрителей. Почти все „Святые семейства“

¹ „*Bouche — trous*“ en peinture et des „*frères — chapeaux*“ en poésie.

Рафаэля, во всяком случае прекраснейшие из них, помещены среди природы, в местах уединенных и безлюдных; и когда он выбирал такие местности, он хорошо знал, что он делал.

* * *

Все очаровательные сцены любви, дружбы, благодеяния, великодушия, излияния сердец происходят на краю света.

* * *

Писать картины так, как говорили в Спарте.

* * *

В драматической поэзии и живописи — чем меньше действующих лиц, тем лучше.

* * *

На картине, как на пирах у Варрона, не более девяти приглашенных.

* * *

Художники гораздо более склонны к плагиату, чем литераторы. Но кроме того они обладают еще одной особенностью: они стремятся обесславить и мастера и картину, которую они скопировали. Неправда ли, г-н Пьер?

* * *

Я смотрел на каскады в Сен-Клу и думал: „Какие громадные расходы потребовались для

того, чтобы устроить эту занятную и приятную для глаза вещицу, тогда как сделать вещь прекрасную стоило бы вдвое дешевле! Можно ли сравнить все эти маленькие, бьющие вверх струйки, водопадики, сбегаяющие с уступа на уступ с мощной пеленой воды, которая, вырвавшись из отверстия скалы или мрачной пещеры, стремительно низвергается с горы, с грохотом разбиваясь о глыбы камней, окутывая их белизной пены и мчит вдаль, высоко вздымая свои могучие волны, между тем как над нею высятся покрытые мохом громады, поросшие, как и на склонах, деревьями и кустарником, разбросанными здесь и там со всей величественностью дикой природы! Приведите художника к каскадам Сен-Клу, что он сделает? Ничего. Покажите ему этот водопад, и он сейчас же схватится за карандаш“.

И это не единственный случай, когда для того, чтобы удостовериться, какому вкусу отвечает какое-нибудь произведение искусства — хорошему или плохому, благородному или мелкому — стоит только сделать эту вещь образцом для воспроизведения в живописи. Если оно прекрасно на картине, можете сказать, что оно прекрасно само по себе.

* * *

Поэт говорит: „Не существует такого ужасного чудовища, которое, будучи воспроизведенным в искусстве, не было бы приятно для глаз“¹.

¹ Буало. «Поэтическое искусство», п. III, ст. 1—2.

Я добавляю — за исключением женских голов в современных прическах.

* * *

Эльсхеймер, жертва манеры тонкой и законченной, но медленной и приносящей мало доходов, умер снедаемый скорбью и задавленный бедностью почти сейчас же по выходе из тюрьмы, куда его завели долги. Теперешняя цена трех его картин сделала бы его богатым.

* * *

Обычно в каждой композиции глаз выискивает центр и охотно останавливается на среднем плане.

* * *

Художники называют „оживками“ случайно брошенные блики света, нарушающие однообразие той или иной части картины. Все эти оживки — один обман. Можно подумать, что картина — это какая-то приправа, куда можно по желанию положить больше или меньше остроты.

* * *

Когда натура выбрана удачно, никакая строгость в приближении к ней не будет чрезмерной; каждый взмах кисти, сделанный для того, чтобы ее приукрасить, равносителен неудачной попытке лишить ее присущего ей своеобразия. Существует

какой-то оттенок безыскусственности, который особо приличествует воспроизведениям природы, какого бы они ни были рода, потому что природа всегда сохраняет безыскусственность во всех своих произведениях, если только она не уничтожается в них рукой человека. Природа не создает деревьев в форме шара; это делают ножницы садовника, повинующиеся причудливому вкусу хозяина; и очень ли вам нравятся эти шарообразные деревья? В лесу на деревьях самой правильной формы всегда есть ветки, нарушающие эту правильность; берегитесь их уничтожать, вы получите вместо леса сад.

О КОЛОРИТЕ, ОБ ОСВЕЩЕНИИ И О СВЕТОТЕНИ

Правда ли, что существует больше рисовальщиков, чем колористов? И если это так, то почему?

* * *

Людей, мыслящих логически, больше, чем людей красноречивых; я разумею подлинно красноречивых. Красноречие это ни что иное, как умение придавать красоту логическим построениям.

* * *

Людей рассудительных больше, чем людей остроумных; я разумею подлинное остроумие. Остроумие это ни что иное, как умение придавать блеск уму.

* * *

Канцлер Бэкон и Корнель доказывали, что остроумие вполне совместимо с гениальностью. Это гора, у подножия которой растут маргаритки.

* * *

И у нас, как у художников, есть своя светотень, если считать, что ее главная задача — не давать рассеиваться взгляду, направляя его на определенные предметы.

* * *

При недостаточной широте светотени наши произведения пестрят так же, как и картины.

* * *

Хотите понять, что значит „пестрить“? Поместите рядом „Эсфирь перед Артаксерксом“ и „Паралитика“ Греза, или Цицерона и Сенеку.

* * *

Тацит это Рембрандт литературы: глубокие тени и ослепительные блики света.

* * *

Поступайте как Тинторетто, который, чтобы выдержать свои тона, помещал возле мольберта

какую-нибудь вещь Скиавоне. Один из молодых учеников последовал этому совету и больше не прикасался к кисти.

* * *

Энний видел лишь тень Гомера¹.

* * *

Ах, если бы Тициан рисовал и строил свои композиции как Рафаэль! Ах, если бы Рафаэль так владел колоритом, как Тициан!..

...Так вот умаляют достоинства двух великих людей.

* * *

Я видел „Ганимеда“ Рембрандта; он лишен всякого благородства; страх ослабил мышцы его мочевого пузыря; он проказник: орел, поднимающий его за куртку, оголил его зад; но эта маленькая картинка затмевает все, что ее окружает. С какой силой кисти, с какой горячностью написан этот орел!

* * *

Я понимаю Вас: следует мыслить как Леохар и владеть кистью как Рембрандт... Да, следует быть великим во всем.

¹ Квинт Энний (239—169 до н. э.) древне-римский поэт, подражатель Гомера. В предисловии к своей поэме „Анналы“ он рассказывает о том, как видел во сне Гомера, раскрывшего ему тайны вселенной и сообщившего, что душа Гомера, побывав в теле павлина, переселилась теперь в Энния.

* * *

Необходимо, чтобы освещение естественное так же, как и искусственное, было единым; композиции, имеющие несколько различных источников света, обычно бывают очень посредственными (*très-communes*).

* * *

Некоторые сводят всю чудодейственность светотени к сравнению с гроздьёю винограда; это прекрасная идея и ее можно еще более упростить. Примем любую обширнейшую сцену за виноградину; наметьте точку зрения и ослабляйте постепенно свет и тени так, как вы видите это на виноградине. Обозначьте на вашем холсте круг, который является пределом света и тени.

* * *

Поставьте на место вашей основной группы взятую в перспективе призму, равную по высоте стоящей впереди фигуре; продолжите линии этой призмы до краев вашего холста; и вы можете быть уверены, что не погрешите ни в смысле расположения световых акцентов, ни против правильности уменьшения предметов.

* * *

Я совсем не имею намерения предписывать какие-то законы гению. Я говорю художнику:

„Делайте вот это“ так же, как я сказал бы ему:
„Если вы собираетесь писать картину, приобрете
тите сперва холст“.

* * *

Итак, существуют предварительные линии трех
родов: предельная линия освещения, линия равнове-
сия фигур и линия перспективы.

* * *

Знание реально существующих цветов и умение
применять локальные тона может быть приобре-
тено только долгим опытом.

* * *

Сколько разных вещей должен был художник
видеть, соединять и располагать в своем вообра-
жении до того, как взять палитру в руки, но
и это еще под угрозой писать и переписывать
без конца.

* * *

Учитель ищет и колеблется меньше, чем уч-
ник, но и он тоже ищет и колеблется.

* * *

Сколько неожиданных красот и ошибок рождается
и исчезает под прикосновением кисти.

* * *

„Я знаю, что из этого выйдет“, — это слова, которые может сказать только законченный художник, литератор или музыкант.

* * *

Правда природы есть основание правдоподобия в искусстве.

* * *

Краски картины привлекают, действие приковывает к себе взор; это те два достоинства, которые заставляют прощать мастеру мелкие недостатки в рисунке; я говорю мастеру живописцу, а не мастеру скульптору. В скульптуре правильность рисунка является неукоснительным требованием; малейшее искажение какой-нибудь одной части фигуры лишает статую почти всякой цены.

* * *

Руки Дафны, из пальцев которой под прикосновением кисти Лемуана вырастают листья лавра, полны грации; в распределении этих листьев столько изящества, что я не в силах его описать. Я сомневаюсь, чтобы он когда-нибудь сделал что-либо из Ликаона, превращенного в волка. Рога, вырастающие на голове Актеона, были бы более благородной темой. Разницу этих сюжетов легче почувствовать, чем объяснить.

* * *

Лересс дает название „второго цвета“ полутону, расположенному со стороны контура на освещенной части; прием, который заставляет выпуклые части тел казаться уходящими вглубь и придает им округлость.

* * *

Существуют тона света и полутона света; тона тени и полутона тени: система, понимаемая под общим названием „градация света“, от самого яркого света до самых глубоких теней.

* * *

Существует целый ряд технических способов для того, чтобы ослаблять и усиливать, ускорять и замедлять эту градацию в ее движении. Случайные тени, рефлексы, переходящие тени, преграды на пути света; но к какому бы способу мы не прибегали, градация, тем не менее, продолжает существовать, будем ли мы ее усиливать или будем ослаблять, будем ли мы ее замедлять или же будем ускорять. В искусстве, как и в природе, ничто не происходит скачками, *nihil per saltum*; и это под страхом сделать отверстия в тени или круги света и иметь слишком резко выделяющиеся части.

Эти отверстия в тени и эти круги света, не встречаем ли мы их и в природе? Я думаю, что это так. Но кто же вам предписал быть строгим подражателем природы?

* * *

Что такое фон? Это или беспредельное пространство, где цвета всех предметов сливаются вдали и производят в конце-концов впечатление серовато-белого тона; или это вертикальный план, на который падает свет прямо или сбоку, и который и в том и в другом случаях подчинен законам градации света.

* * *

Термины „тон“ и „полутон“, которые мы применяем, говоря о светотени, употребляются также и тогда, когда говорят об одном и том же цвете.

* * *

Тон, который служит переходом от света к тени или является крайним пределом градации света, всегда более широк, чем тон света, примыкающий к контуру в светлой части. Лересс называет его полутонном.

* * *

Все эти правила могут быть вполне поняты только художником, который должен был бы изучить их применение на практике с указкой в руках, в галлерее на различных картинах.

* * *

Прием, требующий большого мастерства — это умение заимствовать у отблеска тот полутон,

который как будто бы увлекает взор за пределы видимого контура. В этом есть что-то магическое, потому что зритель воспринимает достигнутый эффект, не будучи в состоянии угадать его причину.

* * *

Не подлежит никакому сомнению: привычка вечно рассматривать различные предметы, то близкие, то отдаленные, измерять взглядом расстояние между ними, создала в наших органах зрения энгармоническую шкалу тонов, полутонов и четверть тонов, имеющую совершенно иное распространение, но столь же точную как та, которая существует в музыке для органов слуха; и также как ухо в пении, так глаз улавливает фальшь в живописи.

* * *

Искусство согласования световых рефлексов в большой композиции или воздействия различных освещенных тел друг на друга представляется мне трудностью, недоступной для понимания как по множественности, так и по объему своих причин. Я думаю, что в этом отношении самый крупный живописец многим обязан нашему невежеству.

* * *

Своей ясностью и, большей или меньшей, прозрачностью тени обязаны именно рефлексам.

* * *

Мне кажется, что Рембрандту следовало бы подписать под всеми своими композициями: „*Reg foramen vidit et pinxit*“¹. Без этого непонятно, каким образом такие глубокие тени могут окружать фигуры, освещенные с такой силой и яркостью.

* * *

Но разве предметы предназначены для того, чтобы на них смотреть сквозь какие-нибудь отверстия? Если яркий свет, внезапно падая, пронизывает полумрак пещеры — это случайность, которую я могу позволить художнику воспроизвести; но я никогда не допущу, чтобы он возвел это в правило.

* * *

Путем рефлексов первичное освещение может вернуться к самому себе и стать более ярким благодаря какой-нибудь случайности. Пример: в то время, как первичное освещение падает на какой-нибудь предмет, тот же самый предмет может подвергнуться действию света, отраженного белой стеной. Спрашивается, не приобретет ли этот предмет таким образом большую яркость, чем при первоначальном освещении? Стало быть, иногда может и должно случаться, что не перво-

¹ „Сквозь отверстие увидел и написал“.

начальное освещение будет наиболее ярким в композиции.

* * *

Ученикам, быть может, никогда и ни в какой школе не говорили, что угол отражения света, также как и других тел, равен углу его падения.

* * *

Когда намечены источник света и построение композиции, перед моим мысленным взором возникает множество отраженных лучей, взаимно перекрещивающихся и пересекающих прямо падающий свет. Как удастся художнику разобраться во всей этой путанице? А если он об этом не заботится, то почему мне нравится его композиция?

* * *

Что общего имеет освещение и даже цвет какого-либо изолированного тела, подвергающегося действию прямого солнечного света с освещением и цветом того же самого тела, на которое обрушиваются со всех сторон более или менее сильные отсветы множества других тел, различно освещенных и окрашенных? Признаюсь откровенно, я теряюсь в этом; и я думаю иногда, что не существует других красивых картин кроме картин природы.

* * *

Что такое красное тело? Ньютон вам ответит так: „Это тело, которое поглощает все другие лучи и отражает только красные“.

* * *

Что происходит от смешения двух красок? Третья, которая не является ни первой, ни второй. Зеленая краска получается от смешения синей и желтой.

* * *

Как примирить эти физические явления с теорией рефлексов, комбинирующих одновременно множество различных красок? Я снова теряюсь и возвращаюсь к своему прежнему заключению, которое я однако забуду при первом взгляде на моего Вернэ; и все-таки я не могу не подумать: „Во всей этой вещи Вернэ, такой гармоничной по своим краскам, быть может, нет ни одного местечка, которое, строго говоря, не было бы полно ошибок“. Это меня огорчает; но надо или огорчаться или же забыть о богатстве природы и скудости искусства.

* * *

Я встаю до восхода солнца. Я окидываю взором гористый пейзаж; высокие густые деревья вздымаются на вершинах покрытых зеленью гор;

обширные луга простираются у их подножья; эти луга перерезаются излучинами вьющейся по ним реки. Там виднеется замок; здесь — хижина. Я вижу как приближается издали пастух со своим стадом; он только еще выходит из деревни и пыль мешает мне видеть животных. Эта сцена, полная тишины и почти однотонная, имеет тусклый, реально-существующий цвет. Между тем, появилось солнце и все мгновенно изменилось, благодаря бесчисленному множеству внезапных заимствований и передач света; это другая картина, в которой от первой не остается ни одного листка, ни одной былинки, ни одной точки. Положи руку на сердце, Вернэ, и ответь мне: соперничаешь ли ты с солнцем? Помещается ли это чудо также на кончике твоей кисти?

* * *

„Светлые места“ („rehauts“) должны быть необходимым результатом рефлексов, или же они фальшивы.

* * *

Венера, окруженная тремя грациями, белее, чем когда она изображена одна; но этот блеск белизны, который она от них получает, она им и отдает.

* * *

Рефлексы, отбрасываемые каким-либо затемненным телом, менее ощутимы, чем рефлексы тела

освещенного, и тело освещенное менее восприимчиво к рефлексам тела затемненного.



Во взъерошенной щетине на голове кабана, в тяжелых клоках густой овечьей шерсти, в неровностях шерстистой ткани и среди зернышек песчаной террасы струится и играет воздух и свет. Именно отсутствием этой игры объясняется матовый оттенок пятен света на атласе и своего рода жесткость его теней, как и теней других гляцевитых тканей.



Оттенки красок, составляющие полную палитру художника и воспринимаемые глазом, как различные, сосчитаны; числом их не больше, чем восемьсот девятнадцать.



Говорят, что красное и белое не ладят между собой. Но говорит ли это фан Хейсум? Если это будет утверждать Шарден, я поверю.



Сантерр, колорит которого отличался своей мягкостью и правдивостью, употреблял всего пять красок. Живописцы древнего мира имели в своем употреблении только четыре краски — красную,

желтую, белую и черную. Быть может к этому следует прибавить синюю, а также и зеленую, получающуюся из смешения синей и желтой.

* *
*

За употребление многочисленных красок художник бывает наказан более или менее быстрым разрушением живописи своих картин, являющимся неизбежным следствием воздействия друг на друга различных красочных веществ. Та же самая кара уготована колористу, полному нерешительности, вымучивающему свои краски.

* *
*

По свидетельству де-Пиля¹, Джорджоне, бывший великим колористом, добивался любых оттенков в цвете тела своих фигур, при всех различиях их возраста и пола, из четырех основных красок.

* *
*

Если бы из скульптора, и из великого скульптора, Фальконе превратился бы вдруг в художника, я думаю он не стал бы очень заботиться о выборе своих красок; оставаясь последовательным, он сказал бы: „Что мне за дело сохранит ли колорит моей картины свою гармоничность, если она начнет нарушаться, когда меня уже не будет?“

¹ Roger de Piles (1635—1709) писатель, дипломат и художник. издавший ряд сочинений о живописи.

* * *

Вставные глаза из эмали, позолоченные волосы и богатые украшения античных статуй представляются мне измышлением жрецов, лишенных вкуса; выдумка, которая получила свое начало в храме и, выйдя за его пределы, заразила собой все общество.

* * *

Нерон приказал испортить позолотой статую Александра. Это мне нравится; мне приятно, когда у чудовища нет вкуса. Богатство всегда влечет за собой причуды.

* * *

Знатоки придают особую цену офортам художников-живописцев, — и они правы.

* * *

Хотя все мои размышления и направлены в сторону отвлеченной теории искусства, однако, когда мне встречаются какие-нибудь особые приемы, связанные с магией практического исполнения, я не могу не остановиться на них. Вот что говорит Лересс, дорожащий, как мне кажется, гораздо больше увековечением своего искусства, чем своей собственной славой: „Этот синеватый тон, который носит название „нежного“, „легкого“, никогда нельзя накладывать одновременно с красками,

плотной массой покрывающими холст; он вводится вместе с другими легкими оттенками при заканчивании картины. Этот тон получается отнюдь не из смешения синего с серым и белым; но его накладывают обмакивая кончик кисти в легкий смальт и ультрамарин... Также надо поступать и с рефлексами или отражениями света“.

* * *

Хотите вы достичь несомненных успехов в изучении техники живописи? Пройдитесь по какой-нибудь галлерее с художником и попросите его показать и объяснить вам на примере различные технические термины; без этого вы никогда не пойдете дальше смутных представлений о „текучести контуров“, о „прекрасных локальных красках“, о „чистых оттенках“, об „откровенном мазке“, о „свободе, легкости, смелости, мягкости кисти“, о „сделанном с любовью“, об „удачной небрежности“. Надо смотреть и смотреть, видеть достоинства и недостатки рядом, один взгляд заменяет здесь сотни страниц рассуждений.

* * *

Элементарные трактаты о живописи, в противоположность элементарным трактатам других наук, могут быть понятны только знатокам этого дела.

* * *

Один, не лишенный таланта, художник написал однажды портрет генерала; жезл командующего

армией, который тот держал в руке, был так ярко освещен, что как бы вы ни старались остановить свой взгляд на лице этого человека, жезл снова отвлекал ваше внимание к себе.

* * *

Без соразмерности частей или, что то же самое, без их взаимной подчиненности, невозможно охватить взглядом целое; потому что иначе глаз принужден беспрестанно перескакивать с места на место.

ОБ АНТИЧНОСТИ

Занятия гимнастикой имели два следствия: они совершенствовали формы тела и делали чувство прекрасного общенародным достоянием.

* * *

Рубенс бесконечно высоко ценил древних мастеров, которым он никогда не подражал. Как мог такой великий мастер всегда оставаться верным грубым формам своей страны? Это непонятно.

* * *

Везде, где считается постыдным служить натурою для воспроизведения, художник редко делает

прекрасные вещи. Кто боится сказать слово, тот недостаточно любит музыку.

* * *

Вопрос. Совершенно очевидно, что чем больше подвергаются утомлению какие-либо части тела, тем больше вздуваются и делаются заметными их мускулы. Правая рука профессионального борца никогда не будет такой же округлой и гладкой, как левая. Если вы пишете борца, станете ли вы исправлять этот недостаток?

* * *

У „Геракла“ Гликона шея слишком толста, если рассматривать ее по отношению к голове и по сравнению с ногами.

* * *

Вы видите эти прекрасные античные мраморы; но вы никогда не слышали голоса создавшего их мастера, вы не видели его с резцом в руках; дух этой школы для вас потерян; перед вашими глазами не проходит воплощенная в мраморе и бронзе история последовательного развития искусства, начиная с возникновения и первых грубых попыток до момента его высокого совершенства. Вы стоите перед шедеврами этого искусства так же, как физик перед явлениями природы.

* * *

Глубокое изучение анатомии гораздо чаще вредит художникам, чем помогает им усовершенствоваться. В живописи, так же как и в морали, опасно заглядывать глубоко под поверхность.

* * *

Чему нам следует учиться у древних? Умению распознавать прекрасную натуру. Пренебрегать изучением великих образцов, это значит вернуть себя к моменту возникновения искусства и претендовать на славу творца.

* * *

Пигалль относится безразлично к выбору натуры; однако же он сделал однажды „Меркурия“ и „Венеру“¹, которые были достойны древних! Ценит он или не ценит эти свои произведения?

Свою мадонну для церкви св. Сульпиция он сделал с узкими ноздрями и с еще некоторыми недостатками, свойственными лицу его жены.

* * *

Если бы я спросил какого-нибудь художника: „Что ты ищешь, постоянно сменяя в своей мастер-

¹ Оба мрамора исполнены в 1748 г. по заказу Людовика XV, были предназначены служить дипломатическим подарком Фридриху II.

ской одну натуру другою?“ Я не был бы ни удивлен, ни шокирован, если бы он мне ответил: „Я ищу натуру, близкую античной“.

* * *

Антуан Куапель проявил недюжинный ум, когда он говорил, обращаясь к художникам: „Будем делать, если это возможно, так, чтобы фигуры наших картин являлись скорее живыми образцами античных статуй, чем эти статуи — оригиналами тех фигур, которые мы пишем“. Тот же совет можно дать и литераторам.

* * *

Пуссена упрекали в том, что он копирует античность; может быть это и справедливо в отношении его рисунка и одежд, но не в том, что касается страстей и душевных движений. А в таком случае, разве это плохо?

* * *

Те, которые относятся с неодобрением к голове Венеры Каллипиги, не знают, что означает ее поза.

* * *

Среди шестидесяти тысяч античных статуй, которых можно видеть в Риме и его окрестностях,

найдется сотня красивых и около двадцати действительно превосходных.

* * *

И у „Лаокоона“ и у „Аполлона“, у обоих левая нога длиннее правой; у первого на четыре минуты¹ или на одну треть части; у второго почти на девять минут. У Венеры Медицейской свободная нога почти на одну часть и три минуты длиннее, чем служащая опорой. Правая нога старшего сына Лаокоона почти на девять минут длиннее левой. Это объясняют тем местом, с которого, по предположению зрители должны были смотреть на фигуры. Эти части фигур, будучи видимы оттуда несколько сокращенными, показались бы уродливыми. Искажение природы здесь очень дерзостно и это объяснение Одрана может вызвать много возражений. В то же время нельзя предположить, чтобы создатели этих несравненных произведений могли ошибиться по недосмотру. Кто из современных мастеров дерзнет сделать что-нибудь подобное? И кто из отважившихся на это не вызвал бы порицания? Как мы были бы счастливы, если бы наши современники вздумали судить нас так, как если бы мы умерли три тысячи лет тому назад!

* * *

Все те, кто обрушивались с порицанием на голову Венеры Медицейской не уловили, повиди-

¹ Minute — подразделение размера головы (48-ая часть). по которому устанавливают пропорции всей фигуры.

тому, всего смысла этой фигуры. Как можно говорить о какой-то чрезмерной суровости выражения, когда речь идет о женщине, пытающейся укрыться от нескромных взоров? Как называем мы эту Венеру? „Целомудренной“ — так вот этим все сказано.

* * *

По словам Еврипида художник Тиманф изобразил Агамемнона с накинутым на голову плащом. Это хорошо, но этот искусный прием был исчерпан с первого же раза: не следует повторять его.

* * *

Они не хотят, чтобы Венера рвала на себе волосы возле тела Адониса; я тоже не хочу этого, однако поэт говорит: *Inornatos laniavit Diva capillos; Et repetita suis percussit pectora palmis*¹.

* * *

Что производит на меня особенно сильное впечатление в знаменитой группе Лаокоона с сыновьями — это достоинство человека, сохраняемое среди глубочайших страданий. Чем меньше жалуется страдающий, тем больше это меня трогает. Какое удивительное зрелище представляет собой женщина, проявляющая стойкость среди мучений.

¹ „Только признала богиня его...
... истерзала распущенный волос,
И ударила в грудь себя многократно руками“.
Овидий, „Метаморфозы“, V, стр. 472. Перевод Фета.

* * *

Фальконе насмехается над тем, что при взгляде на Париса Евфранера¹ можно было сразу узнать в нем и судью трех богинь, и возлюбленного Елены, и убийцу Ахилла. Почему? Как будто бы в этом изображении острога взгляда не могла сочетаться с позою, полной неги, и к тому же с несколькими чертами, характерными для вероломства? Когда я смотрю на него самого, я вижу в нем еще гораздо больше разных вещей; вглядываясь в его лицо, я нахожу там тонкий ум, иронию, цинизм, грубость, обманчивую мягкость, завистливость, лицемерие, лживость; и если бы мне понадобилось разобрать все это более детально, я мог бы точно узнать, какой из его страстей или склонностей соответствует каждая отдельная черта его внешности. И это заставляет меня думать, что если бы мы начали искать такое лицо, в котором не было бы ничего, кроме одного единственного отличительного свойства характера, возможно, что нам и не удалось бы его найти.

* * *

Самое важное для художника показать мне преобладающее душевное движение изображенным настолько ярко, что у меня не явилось бы соблазна отыскивать другие, которые там конечно суще-

¹ Евфранер, греческий скульптор и живописец IV в. до н. эры; речь идет о бронзовой статуе Париса, известной лишь по упоминанию у Плиния (34, 77), где и дается приводимая здесь характеристика.

ствуют. Глаза говорят одно, губы другое, а все лицо в целом — третье.

* * *

А кроме того, разве не имеет художник права рассчитывать на мое воображение? Когда нам называют имя человека, пользующегося хорошей или дурной славой, не кажется ли нам, что мы в ту же минуту читаем на его лице всю историю его жизни?

* * *

Проявил ли бы Фальконе, придирающийся к Плинию, большую снисходительность к Ломанцо, который говорит об одной модели младенца Христа Леонардо да Винчи, что „в ней видна простота и чистота младенца, сопутствуемая чем-то, что обнаруживает мудрость, ум и величие; и облик, который соответствует нежному возрасту младенца, кажется обладающим старческой мудростью, вещь истинно прекрасная“.

* * *

Не думаете ли вы, что для Юпитера Фидия было совершенно лишено значения, знакомы зрителю или нет прекрасные стихи Гомера: „...он выражает согласие движением своих черных бровей; божественные волосы всколыхнулись на его бессмертной главе и весь Олимп сотрясается?“¹. Все это зрители видели в Юпитере Фидия.

¹ Гомер, Илиада, п. I, ст. 528-30.

* * *

Гнев „святого Михаила“ Гвидо полон такого же благородства и так же прекрасен, как и страдания Лаокоона.

* * *

Что представляет собой бог художников? Это старец, самый величественный, какого мы только можем себе вообразить. Если прообраз его нам неизвестен в жизни, тогда это действительно бог.

* * *

Кто же видел бога? — Видел Рафаэль и видел Гвидо. А кто видел Моисея? — Микель-Анджело.

* * *

Почти все античные статуи, за исключением немногих, имеют слегка склоненную голову. Это отличительная особенность раздумья, иначе сказать качества, свойственного человеку; человек есть мыслящее животное.

* * *

Я думаю, что для того, чтобы научиться смотреть картины, нужно больше времени, чем для того, чтобы научиться чувствовать поэзию. И, быть может, еще больше для того, чтобы быть в состоянии судить о гравюре.

О ГРАЦИИ, О НЕБРЕЖНОСТИ И О ПРОСТОТЕ

Грация свойственна лишь натурам нежным и слабым. Грация есть у Омфалы, но ее нет у Геракла. Роза, гвоздика, чашечка тюльпана обладают грацией; старый дуб, вершина которого теряется в небе, ее не имеет; но быть может она есть в его ветвях или листьях.



Ребенок обладает грацией; он сохраняет ее и подрастая; в годы возмужалости ее становится все меньше, она теряется совсем в старости.



Есть грация, присущая человеку и есть грация, присущая движению. Дюпре¹, который танцевал с такой грацией, терял ее, когда просто ходил.



Все обыкновенное просто; но не все простое обыкновенно. Простота есть одна из основных отличительных особенностей прекрасного; она — главное свойство возвышенного.



Гораций сказал: „Я стараюсь быть кратким, а делаюсь неясным“². К этому можно было бы

¹ Dupré, прозванный „Великий“, знаменитый танцовщик середины XVIII в.

² ... „Brevis esse laboro,
Obscurus fio“.

Гораций, „О поэтическом искусстве“, V, 25—26.

прибавить: „Я стремлюсь быть простым, а становлюсь пошлым“.

* *
* *

Своеобразие не исключает простоты.

* *
* *

Композиция с большим количеством фигур может быть бедна, а другая, с несколькими фигурами, — богата.

* *
* *

Вымученное¹ есть противоположность легкого; однако, легкое стоит иногда больших мук.

... *Sudet multum, frustra que laboret Ausus idem*².

Природа никогда не бывает вымученной¹; ее воспроизведение часто бывает таким.

* *
* *

Буало сочиняет, Гораций пишет; Virgilius сочиняет, Гомер пишет.

* *
* *

Раккурсы свидетельствуют о знании; но они редко бывают приятны.

¹ В том и в другом случае — *reine*. Непереводимая игра слов, основанная на двух различных значениях слов *la reine* — труд и — страдание, мука.

² „Старается изо всех сил и напрасно работает дерянувший на это“. Гораций, „О поэт. искусстве“, стр. 248—49.

* *

Легкая незаконченность композиции подобна утреннему костюму красивой женщины; еще одно мгновение — и полный туалет все испортит.

* *

Существует грация небрежная, и небрежность, лишенная грации.

* *

Беспечная небрежность украшает маленькую вещь и всегда портит большую.

* *

В жаркие дни все живые существа полны беспечной лени. Работа жницы в такие дни кажется особенно тяжелой.

* *

Красивые пейзажи учат познавать природу так же, как искусный портретист знакомит нас ближе с лицом нашего друга.

* *

Цицерон сказал оратору Марку Бруту: „Sed quaedam etiam negligentia est diligens“¹. Коммен-

¹ „Но и небрежность должна быть в известном смысле тщательно отделана“.

тари к этим словам, если их сделает человек, обладающий вкусом, будут полны тонкости. Такие небрежности встречаются во всех изящных искусствах или во всех видах воспроизведений.

— „А в природе, служащей для них образцом, разве их нет?“

— Но из чего же они состоят?

* * *

Что такое небрежный поэт? Это такой поэт, который чередует прекрасные стихи с вялой и мягкой прозой: он — semi-poeta. Эта проза, вялая и мягкая, придает большую силу той поэзии, которая с ней соприкасается: это слуга, бедный костюм которого оттеняет богатые одеяния его господина. Господин идет впереди, слуга следом за ним.

„Я видел Стикс вблизи, я видел Евменид;

Уже мой робкий слух был поражен

Ужасным воем пса из царства мертвецов“¹.

* * *

Почему природа никогда не бывает небрежной? Потому что, каков бы ни был предмет, который она являет нашему взору, на каком бы расстоянии он ни был расположен, с какой бы стороны его ни рассматривали, он таков, каким он должен быть, — следствие тех причин, действие которых он на себе испытывает.

¹ Шолье, „Послание к Лафару“.

О НЕПОСРЕДСТВЕННОСТИ И ЛЕСТИ

Для того, чтобы передать то, что я чувствую, я должен создать новое слово, или, по крайней мере, расширить значение уже имеющегося — это слово „непосредственное“. К понятию простота, которое обычно вкладывают в это слово, надо прибавить еще невинность, правдивость и своеобразие детства, не знавшего принуждения и тогда „непосредственное“ станет необходимым свойством каждого произведения искусства; непосредственное мы обнаружим в картинах Рафаэля; непосредственное будет граничить с высоким и прекрасным; непосредственное встретится во всем, что очень красиво: в отдельной позе, в движении, в одеждах, в выражении. Это сама вещь, но вещь в чистом виде, без малейших изменений. Искусства здесь больше уже нет.

* * *

Не все правдивое бывает непосредственным но непосредственное всегда правдиво; и правдивостью захватывающей, своеобразной и редкой.

Почти все фигуры Пуссена непосредственны, то они — вполне и единственно то, чем они должны быть. Почти все старики Рафаэля, его женщины, его дети, его ангелы, все непосредственны, — это значит они обладают известным своеобразием природы, грацией, свойственной им от рождения, которая не была им дана воспитанием.

* * *

Манерность в искусстве это то же, что лицемерие в жизни. Буше — величайший лицемер, какого я только знаю; у него нет ни одной фигуры, о которой нельзя было бы сказать: „Ты хочешь казаться правдивой, но ты не такова“. Непосредственность свойственна всем состояниям: люди бывают непосредственно героичными, непосредственными в злодействе, непосредственно набожными, непосредственно прекрасными, непосредственными ораторами, непосредственными философами. Без непосредственности нет истинной красоты. Дерево, цветок, растение, животное — непосредственно таковы. Я сказал бы даже, что вода есть непосредственно вода, иначе она стремилась бы казаться полированной сталью или хрусталем. Непосредственность это большое сходство воспроизведения с воспроизводимым, которому сопутствует большая легкость исполнения; это вода, взятая в ручье и брошенная на холст.

* * *

Я говорил слишком много дурного о Буше; я отказываюсь от своих слов. Мне кажется, что я видел написанных им детей, которые были совсем непосредственно детьми.

* * *

Непосредственное в моем понимании существует в сильных страстях так же, как и в спо-

койных душевных движениях; оно одинаково при-
суще действию, как и состоянию покоя. Оно
почти ни от чего не зависит; часто художник
подходит к нему совсем близко; но все же не
достигает его.

* * *

От презрительного отношения к ним, картины
Тенирса и почти все композиции голландской
и фламандской школы спасает, помимо магии
искусства, еще то, что все их лишенные благород-
ства фигуры полны непосредственности.

* * *

Где-то в Дюссельдорфе или в Дрездене я видел
одного „Кабана“ Снейдерса. Он в ярости, его
глаза налиты кровью и сверкают, щетина стала
дыбом, пена вырывается из его пасти. Я никогда
не видел более ужасающего и более правдивого
воспроизведения. Если бы художник никогда не
написал ничего, кроме этого животного, он все
же был бы причислен к самым искусным масте-
рам.

* * *

В каком бы роде это ни проявлялось, лучше
все-таки быть нелепым и сумасбродным, нежели
холодным.

* * *

Я видел в Дюссельдорфе „Скомороха“ Герарда
Доу. Это картина, которую необходимо видеть

и о которой невозможно говорить. Это не воспроизведение, это сама действительность, полная такой правдивости, которую трудно себе представить, и полная бесконечного вкуса. В этих фигурах встречаются черты настолько тонкие, что мы стали бы тщетно искать их в более высоких видах живописи. Я никогда не видел жизни, переданной с большей силой.

* * *

Нет ничего удивительного в том, что почти все голландские и фламандские картины имеют малый размер; они предназначались для их жилищ.

* * *

Не явилось ли внутреннее расположение наших домов причиной падения большой живописи? Скульптура удерживается на прежней высоте потому, что резец высекает мрамор только для дворцов и храмов.

* * *

Изменения, которые мастер вносит в свои первые замыслы, итальянцы называют *pentimenti*¹; выражение, которое мне нравится.

* * *

Pentimenti Рембрандта увеличили его *oeuvre* на несколько томов *in-folio*.

¹ *Pentimenti* буквально значит—укоры совести, раскаяние.

* * *

Мне хотелось бы, чтобы мне объяснили, почему реверсы самых лучших старинных медалей почти все сделаны небрежно. Что это — лезть? Стремилась ли к тому, чтобы ничто не могло соперничать с портретом властителя?

* * *

Есть также льстивость в живописи; она подкупает при первом взгляде, но скоро надоедает.

* * *

Я говорил о льстивости в исполнении картины. Есть еще и другая, относящаяся к области моральной; средство ее — аллегория. Создают аллегорию в честь того, о ком нельзя сказать ничего более определенного. Это особый род лжи, которую ее неясность спасает от презрения.

* * *

Странно, что все наши мелкие литераторы повторяют каждый день единственное полустигшие Горация, которое они знают: *Ut pictura, poesis erit*¹, что они восхищаются каждый день драматизмом в живописи, и что они изгоняют его со сцены. *O imitatores, servum pecus*².

¹ „Поэзия будет, как живопись“. Гораций, „О поэтическом искусстве“, ст. 287.

² „О, подражатели, рабское племя“. Гораций, Послания, кн. I, посл. 19, ст. 19.

Тот, кто перешел от трагического к комическому, сделал другой прыжок.

* * *

Существует галиматья в живописи¹ так же, как и в поэзии. Посмотрите гробницу маршала Гаркура в соборе Парижской богородицы.

* * *

Венера с черепахой это целомудренная Венера — домоседка; с дельфинами и голубями — это Венера распутная.

* * *

Существует несколько картин Лересса, драгоценных по своей красоте, но настолько непонятных, что до сих пор еще никто не сумел объяснить их сюжета.

О КРАСОТЕ

В ту минуту, когда художник думает о деньгах, он теряет чувство прекрасного.

* * *

Все то, что говорилось о линиях овальных, круглых, извилистых, волнообразных — все это

¹ Следует, быть может, читать „в скульптуре“, так как речь идет о памятнике маршала Гаркура, исполненном Пигаллем между 1769—1776 гг.

совершенная нелепость. Для каждой части тела существует своя особая линия красоты; красивая линия глаза есть нечто совсем иное, чем красивая линия колена.

И если бы волнообразная линия была линией красоты человеческого тела, — которой из тысячи волнообразных линий надо отдать предпочтение?

* * *

Говорят: „Контур должен быть смелым“ и прибавляют: „Пусть он будет воздушным“. Не противоречит ли это одно другому? Нет, но это примиримо только на картине.

* * *

Итальянцы обозначают эту воздушность выражением „sfumato“¹: мне кажется, что sfumato заставляет глаз двигаться вокруг нарисованного и что, таким образом, искусство намечает и то, что, будучи скрытым, не могло быть изображено, но при этом так сильно, что и не видя, кажется, будто видишь за пределами контура. Если я ошибаюсь в объяснении практического приема, я надеюсь, художники вспомнят, что я литератор, а не живописец. Я рассказал то, что я видел; что там контуры казались мне растворенными в легкой дымке тумана.

* * *

Два явления очень близких: то, что живопись стремится показывать нам предметы слегка зату-

¹ Дымка.

маненными и то, что офорты нам часто нравятся больше, чем вещи, исполненные резцом. Это правда, в особенности, когда дело идет о пейзажах. Нет ничего более привлекательного, как прекрасное лицо, скрытое легким газом.

* * *

Предположите, что перед вами находится шар. То место, где вы перестаете видеть его, неясно, неопределенно; оно отнюдь не представляет собою какой-либо резкой, очерченной и четкой линии. Эта граница меняется в зависимости от формы данного тела; она имеет большую протяженность на округлой женской руке, чем на жилистой и мускулистой руке носильщика; здесь контур этой линии более ясно очерчен. там он более расплывчат². Мне забавно употреблять эти термины, принятые в искусстве, по крайней мере так, как я их понимаю.

* * *

Красота имеет лишь одну форму.

* * *

Прекрасное есть не что иное, как истина, возвышенная обстоятельствами возможными, но редкими и чудесными. Если существуют боги, суще-

¹ Ressenti.

² Fuyant.

ствуют и черти: и почему бы не случаться чудесам при участии одних и других!

* * *

Хорошее есть ни что иное, как полезное, возвышенное обстоятельствами возможными и чудесными.

* * *

Большая или меньшая степень возможности это то, что создает вероятность. Обстоятельства самые обыкновенные это то, что создает возможность.

* * *

Искусство состоит в том, чтобы примешивать обстоятельства обыкновенные к вещам самым чудесным, и обстоятельства чудесные к сюжетам самым обыкновенным.

* * *

Здесь выражения „чудесный“ и „обыкновенный“ являются синонимами. Так, есть чудесное, которое заставляет смеяться или плакать; его характерная особенность — поражать и удивлять.

* * *

Беседуйте иногда с учеными; но советуйтесь с человеком честным и чувствительным.

О НЕОБЫЧНЫХ ФОРМАХ

Почему кариатиды должны производить на меня отталкивающее впечатление, если я знаю, что почти все народы земного шара прошли через рабство? Меня гораздо менее неприятно поражает мой ближний, сгибающий голову под тяжестью антаблемента, чем тот, который целует пыль под ногами тирана.

* * *

Мое зрение не бывает оскорблено ни видом соединенных попарно колонн, укрепляющих во мне представление о безопасности, ни видом колонн каннелированных, которые утолщаются или становятся легче по воле мастера и в зависимости от выбора каннелюры.

* * *

Что же касается до герм, — я охотно уступил бы их вам, если бы мне не случилось сотни раз видеть только половину фигуры. Среди густых боскетов, из-за которых видна только верхняя часть этих украшений, — они имеют приятный вид.

О КОСТЮМЕ

Если одежда какого-нибудь народа имеет убогий вид, искусство должно оставлять костюм в стороне. Что может сделать скульптор из ваших

камзолов, ваших панталон и из ваших, нашитых рядами, пуговиц?

* * *

Не правда ли, также, какая прекрасная вещь для воспроизведения парики, придворные или университетские?

* * *

Существует еще одна Венера, о которой не упоминают ни господин Ларше¹, ни, как мне кажется, аббат Лашо². Это Венера *matmosa*, Венера полногрудая, единственная, которой посвящали себя художники фламандской и голландской школы.

* * *

Грации, спутницы Венеры Урании, бывают одетыми; грации, спутницы Венеры, богини сладострастия, бывают обнаженными.

* * *

Одежда римских женщин есть трех родов: „*stola*“ белая, для знатных женщин; „*stola*“ черная, для вольноотпущенных и пестрая — для женщин из народа. Я никогда не стану очень укорять

¹ Pierre Henri Larcher (1726—1812) переводчик Геродота; представил на конкурс в Академии сочинение „О Венере“.

² Géraud de Lachau издал в Париже в 1776 году „Диссертацию об атрибутах Венеры“.

художника зато, что он не знает этих затруднительных различий, или зато, что он ими пренебрегает.

РАЗЛИЧНЫЕ ХАРАКТЕРЫ ХУДОЖНИКОВ

Книбберген, фан-Гоijen — пейзажисты, и Порселлис — маринист, побились об заклад, кто из них в течение дня напишет самую лучшую картину, предоставляя судить об этом друзьям, присутствовавшим при этом своеобразном поединке.

Книбберген ставит свой холст на мольберт, и кажется, что он берет прямо с палитры, совершенно готовыми, небо, дали, скалы, ручьи, деревья.

Фан-Гоijen бросает на палитру светлые и коричневую краски и устраивает из них какой-то хаос, из которого, на глазах, с невероятной быстротой появляются река и берега, заполненные котом и различными фигурами.

Между тем Порселлис пребывал в неподвижности и задумчивости, но скоро все увидели, что время, потраченное на размышление, не было потерянным. Он исполнил марину, которая была признана лучшей. Его соперники думали только в то время, когда уже работали. Порселлис же размышлял до того, как приступил к делу. Я прочел этот рассказ у Хагедорна.

Я уверен, что наши художники скажут, что эти три мастера написали плохие картины. Между тем, Цицерон сказал „ex abrupto“ очень хорошую речь, что не менее удивительно, чем исполнение картины.

* * *

Вот суждение Вернэ о самом себе: „В каждой отдельной области моего жанра есть художник, стоящий выше меня, но я занимаю второе место во всех“.

* * *

У каждого художника есть свой собственный жанр. Один любитель просил художника, пишущего цветы, написать ему льва. „С удовольствием, отвечал ему художник, — но имейте в виду, что этот лев как две капли воды будет похож на розу“.

* * *

У каждого гравера есть свой художник; не отрывайте его от этого, или же имейте в виду, что Рембрандт будет походить как две капли воды на Тициана.

* * *

Между тем Вилль бывает Риго, когда он работает с Риго, и Нетчером, когда он работает с Нетчера. Но много ли имеется художников таких, как Кошен, которые овладели бы общими законами всех видов живописи и не ушли бы целиком в какую-нибудь одну школу живописи?

* * *

И хотя существует только одна природа, и только один род ее воспроизведения может

быть хорошим, и именно тот, который изображает ее с наибольшею правдивостью и силой, — однако каждому художнику предоставляют его манеру исполнения; только в области рисунка остаются несговорчивыми. Существует только одна хорошая манера воспроизведения. А разве каждый писатель не имеет своего собственного стиля? — Конечно, имеет. — Разве этот стиль не является воспроизведением? — Согласен; но где находятся образы для этого воспроизведения? В душе, в уме, в более или менее живом воображении, в более или менее пылком сердце автора. Не следует смешивать образы внутренние с образами внешними. — Но разве не случается иногда литератору описывать какую-нибудь местность или битву; разве тогда образ не будет внешним? — Будет; но его выражение не передает красок физически; в нем нет ни синей краски, ни зеленой, ни серой, ни желтой; иначе ему не был бы предоставлен выбор выражения; иначе, если бы богатство языка предоставляло ему возможность этого, если бы в языке нашлось восемьсот девятнадцать слов, соответствующих восьмистам девятнадцати тонам палитры, он должен был бы употребить то единственное слово, которое передало бы в точности оттенок цвета изображаемого предмета под страхом оказаться фальшивым. Художник точен; речь, которая описывает, всегда полна неопределенности. Я ничего не могу прибавить к воспроизведению художника; мой глаз не может видеть ничего другого, кроме того, что там есть; но в картине литературной, как бы ни была она закончена, художнику все еще предстоит сделать

все сначала, если он задумает перенести слова литератора на свой холст. Как бы ни был правдив Гомер в своих описаниях, как бы ни был обстоятелен Овидий в своих метаморфозах, ни тот, ни другой не сберегут художнику ни одного взмаха кисти, ни одного оттенка, если даже они точно обозначают краску. Далеко ли уйдет художник в смысле исполнения, когда он прочтет у Овидия, что „волосы Аталанты, черные, как смоль, развевались на ее плечах, белых, как слоновая кость“¹. Поэт повелевает художнику, но приказ, который он ему отдает, может быть выполнен только на основании опыта, долгих лет изучения и гениальности художника. Поэт сказал: Quos ego!.. sed motos praestat componere fluctus²; и вот его картина готова, остается только Рубенсу написать свою.

* * *

Существуют картины, первый набросок которых сделан с такой пылкостью, что они так же не терпят анализа, как некоторые лирические стихотворения.

* * *

Портреты настолько трудны, что, как мне говорил Пигаль, он не сделал ни одного без того,

¹ Овидий, *Метаморфозы*, ст. 592.

² „Я вас! Но лучше сначала смирить возмущенные волны“. *Виргилий, Энеида*, п. I, ст. 135. Перев. *Валерия Брюсова*.

чтобы у него не являлось желания отказаться от него. Действительно, жизнь, характер и выражение сосредоточиваются именно в лице человека.

* * *

Если делать портрет при свете лампы, выпуклости и всякие неровности и впадины чувствуются сильнее. Тень более глубока во впадинах; свет более ярк на выпуклостях.

* * *

Исполнение деталей показывает, верны ли размеры основных масс. Если эти массы слишком велики, места для деталей слишком много; если они чересчур малы — деталям не хватает места.

* * *

Понимает ли художник что-нибудь в скульптуре? Понимает ли скульптор что-нибудь в живописи? Несомненно. Но художник не знает, чего не хватает скульптору, а скульптор не знает, чего не хватает художнику. Они не в состоянии судить ни о степени достигнутого мастерства, ни о том, какие надежды можно возлагать на данного мастера.

ПОЯСНЕНИЯ

Слово „accident“¹ применимо только тогда, когда говорят об освещении. Это освещение, кото-

¹ Случай, случайность.

рым пользуются, чтобы выделить какой-нибудь предмет или часть предмета; „accident“ всегда оправдывается композицией; в противном случае он фальшив.

АКСЕССУАРЫ

Умение пренебрегать аксессуарами — большое искусство. Необходимость такой небрежности показывает нам все убожество, бедность искусства. Природа бывает иногда бесплодна, но небрежной — никогда.

* * *

„Аксессуары“, слишком заботливо отделанные, нарушают закон подчинения.

* * *

На всех античных медалях реверсы сделаны небрежно.

* * *

Пренебрегать аксессуарами допустимо скорей в больших композициях, чем в маленьких.

* * *

Пуссен приносил с полей, прилегающих к Тибру, камни, мох, цветы и т. д. и говорил: „Все это найдет свое место“.

СОГЛАСОВАННОСТЬ ¹

Упомянув о „согласованности“ в картине, говорят про освещение и краски.

ПРОПУСКИ. О ВКУСЕ

Почти ни одно из искусств, служащих роскоши, не может достичь какого-нибудь совершенства без навыков и без общественных школ рисования. Недостаточно одной школы, надо иметь их большое количество. Страна, в которой учили бы рисовать так же, как учат читать, превзошла бы скоро все остальные страны во всех искусствах.

* * *

Какое имя дать изобретателю? Имя гениального человека. Какое же имя остается для тех, которые доводят самые простые изобретения до изумляющего нас совершенства? То же самое. Таким образом, отголоски веков повторяют один за другим этот высокий эпитет, который, быть может, не подобает и последнему мгновению.

* * *

Минерва, из века в век, бросает свою флейту; и всегда есть какой-нибудь Марсий, который ее поднимает. С первого, носившего это имя, содрали кожу.

¹ Accord.

О КОМПОЗИЦИИ

Милий, молодой художник, руководил школой Герарда Доу, когда тот состарился. Он преподавал вместо старика и отдавал ему плату, полученную за обучение. Во время последней войны он отправился отвозить лекарства отцу одного из своих друзей. Больной отец находился в окрестностях Лейпцига. Сын, также больной, был в Лейпциге. Милий был захвачен пруссаками, как шпион, и брошен в темницу, по выходе из которой он умер.

Какое множество прекрасных сюжетов доставили бы живописи жестокости пруссаков в Саксонии, в Польше, везде, где они сделались господами.

* * *

Трудно достичь удачного сочетания грации и высокого роста в женской фигуре, грации и силы — в мужской.

* * *

Никогда не преступать без необходимости высоту восьми голов.

* * *

Крепость в соединениях частей тела свойственна возмужалости; усталыми и слабыми эти соединения бывают в старости. У детей они совсем незаметны.

* * *

Не слишком много горячности, не слишком много скромности. Горячность мает кое-как, скромность лишает уверенности. Предварительное знание того, что хочешь сделать, дает смелость и легкость.

* * *

Каждая часть тела имеет свое собственное выражение. Я обращаю внимание художников на выражение, которое имеют руки. Выражение так же, как кровь и нервные волокна, движется и проявляется во всей фигуре.

* * *

Надо копировать Микель-Анджело и исправлять свой рисунок по Рафаэлю.

* * *

То, что голова должна быть повернута к плечу более приподнятому, мне представляется одним из принципов строения (тела). Я делаю исключение только для человека умирающего. Художник может, по желанию, опустить голову вперед, откинуть ее назад или повернуть в ту или другую сторону, как он это найдет лучше.

* * *

Я ошибся: я думаю, что надо сделать еще исключение для людей, совершающих некоторые

определенные действия. Я не помню, не склонена ли голова „Флейтиста“ в Тюильри к опущенному плечу? Я проверю этот факт.

* * *

Когда женщина убегает от преследования и при этом поднимает правую руку и протягивает ее вперед, то несомненно, плечо с этой стороны будет выше, чем другое; и именно поэтому, если страх заставит ее повернуть голову, чтобы посмотреть, близко ли находится преследующий ее человек или далеко, — она посмотрит назад через левое плечо.

* * *

Художник, знающий теорию мускулов, будет более уверен в том, что, изображая действие какого-нибудь мускула, он передаст правильно и движение мускула его антагониста.

ОГЛАВЛЕНИЕ

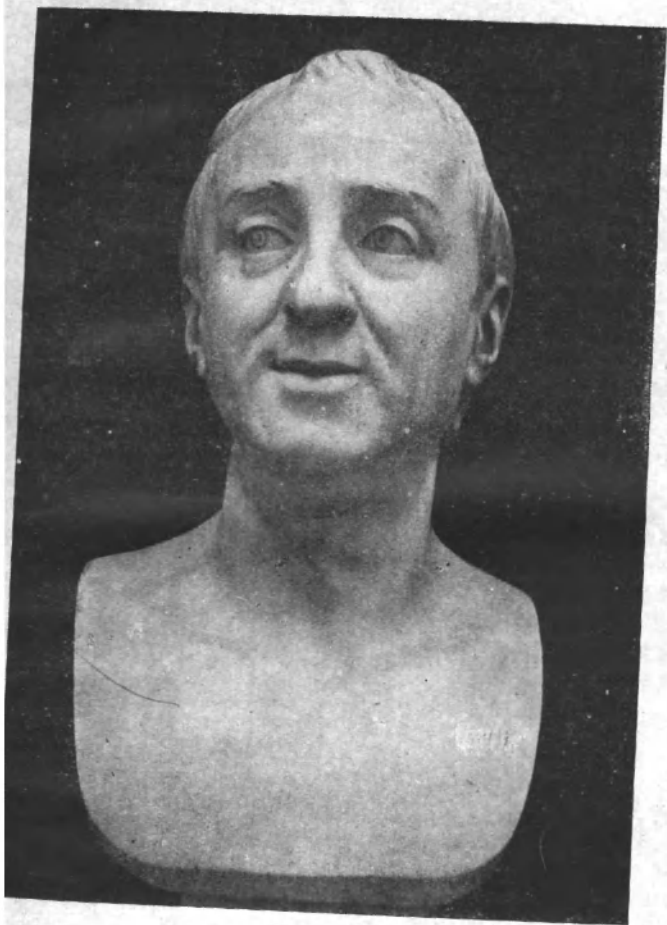
	Стр.
1. Дени Дидро как теоретик и критик изобразительного искусства	3
2. Опыт о живописи	
Глава I. Мои необычные мысли о рисунке	37
Глава II. Мои скромные мысли о цвете	48
Глава III. Все, что я понял в моей жизни о светотени	58
Разбор светотени	67
Глава IV. То, что всем известно о выразительности и нечто, что известно не всем	74
Глава V. Раздел о композиции, где, я надеюсь, буду о ней говорить	93
Глава VI. Мое слово об архитектуре	115
Глава VII. Маленькое заключение из всего предшествующего	126
3. Мысли об искусстве	
Отдельные мысли живописи, скульптуре, архи- тектуре и поэзии	133
О критике	138
О композиции и о выборе сюжетов	142
О колорите, об освещении и о светотени	186
Об античности	203
О грации, о небрежности и о простоте	212
О непосредственности и лести	216
О красоте	221
О необычных формах	225
О костюме	225
Различные характеры художников	227
Пояснения	231
Аксессуары	232
Согласованность	233
Пропуски. О вкусе	233
О композиции	234

Отв. редактор *А. С. Гуцин.*
Технич. ред. *Л. А. Ратенберг.*

Титула и переплет по рисункам худ. *Лобанова, Н. М.*

Сдано в набор 6/XI 1935 года.
Подписано к печати 29/V 1936 г.
Заказ № 3150. Формат бумаги
72×105¹/₃₂. Печати. лист. 8.
50 000 тип. зн. в 1 печ. листе.
Тираж 10.000 экз. Ленгор-
лит № 9118

Типография им. Володарского
Фонтанка, 57.



Калло.

Бюст Дидро.



2. Шарден.

Прачка.



3. Жора.

Урок.



4. Ле Муан.

Юнона и Флора.



Пастораль.

С. Буше.



6. Ла Тур.

Портрет Ледгива.



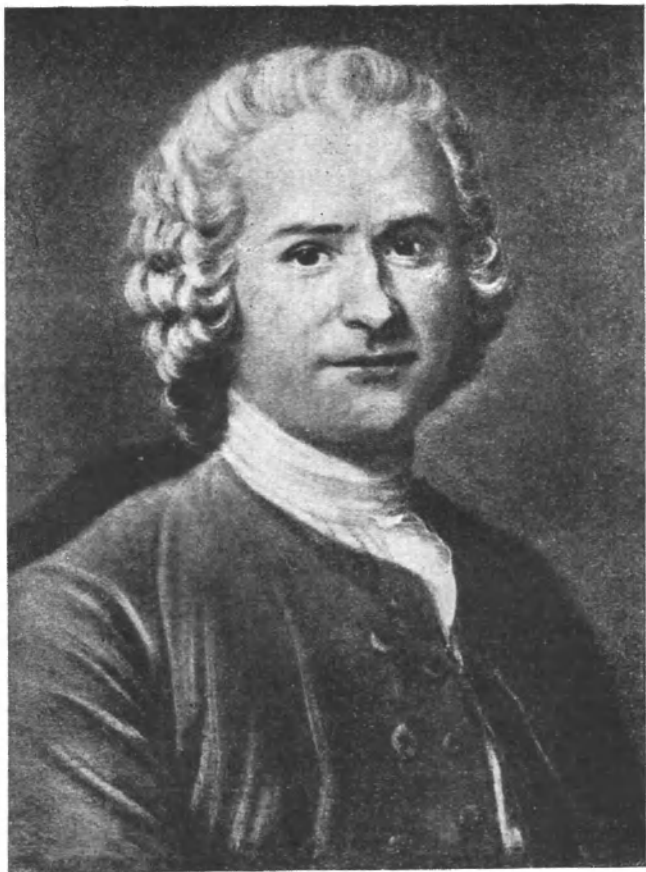
7. Фратонар.

Первосвященник Корезий.



В. Ла Тур.

Автопортрет.



Ж. Ла Тур.

Портрет Руссо.



10. Ла Тур.

Портрет Руссо (гравюра).



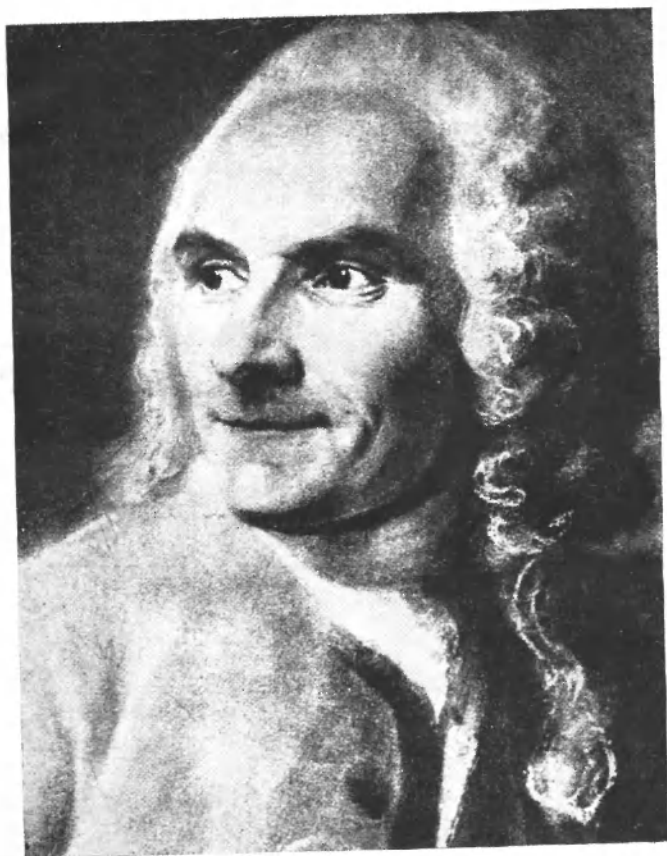
11. Наттье.

Портрет.



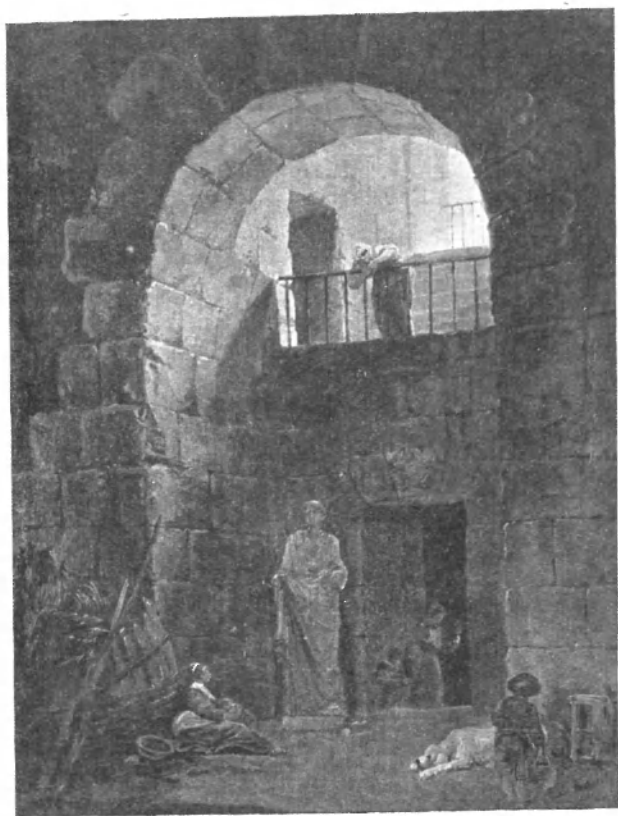
12. Шарден.

Портрет жены.



13. Ла Тур.

Портрет Рету.



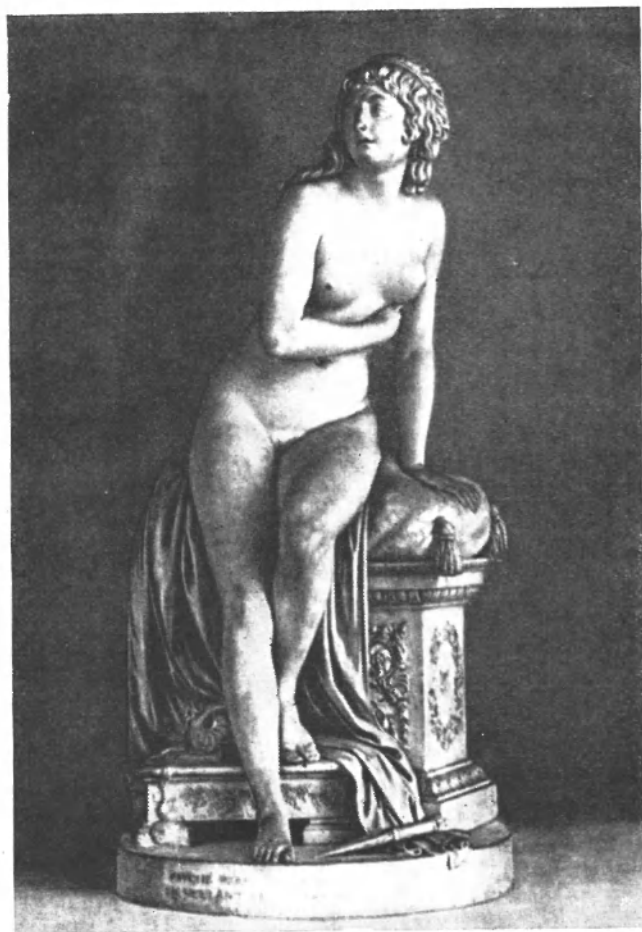
14. Гюбер Робер.

Забытая статуя.



15. Пиалль.

Памятник в Реймсе.



16. Пажу.

Психея.



17. Грез.

Головка.



18. Карл Ван Лоо.

Завтрак на охоте.



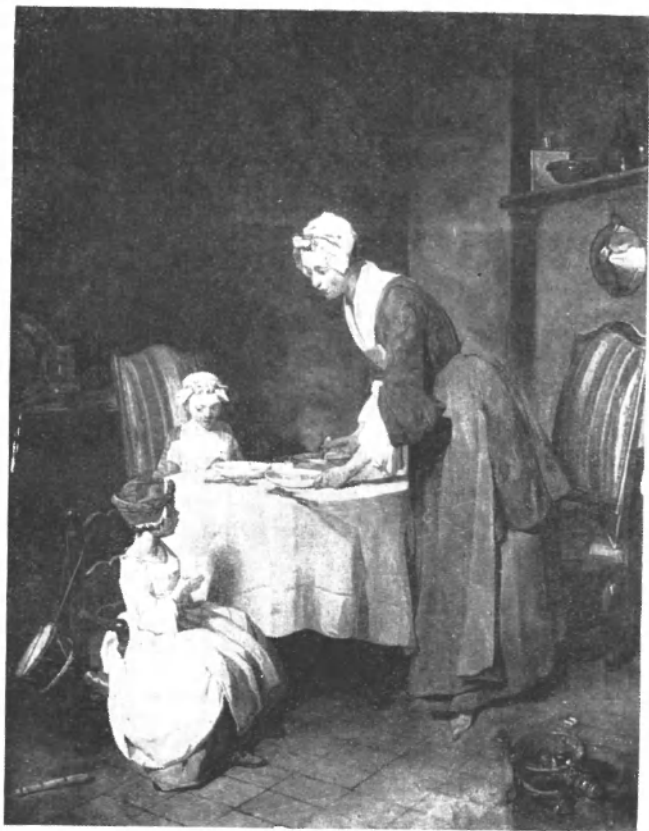
19. Фрагментар.

Портрет Дидро.



20. Наттые.

М-м Генриета-Флора.



21. Шарден.

Молитва перед обедом.



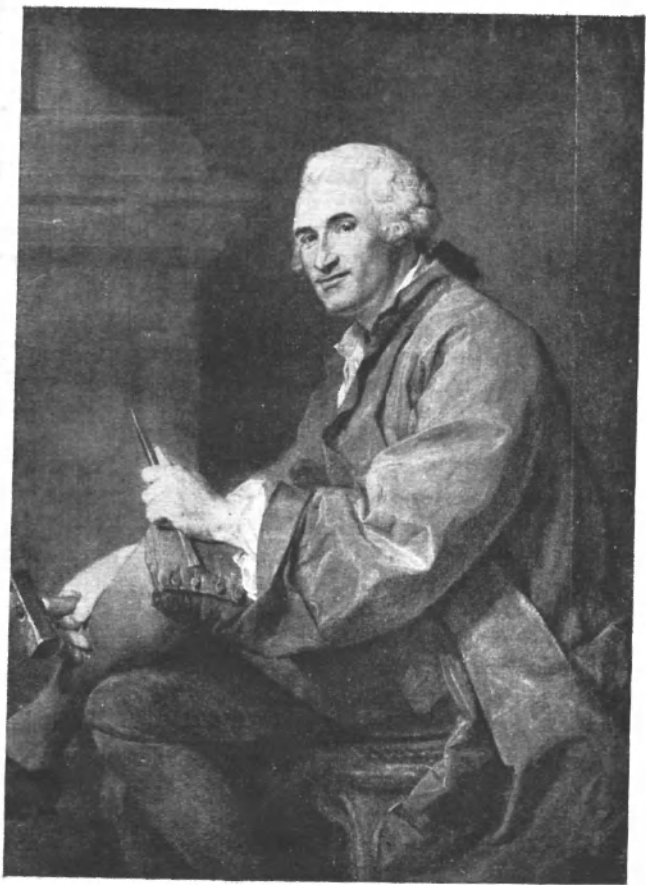
22. Грез.

Автопортрет.



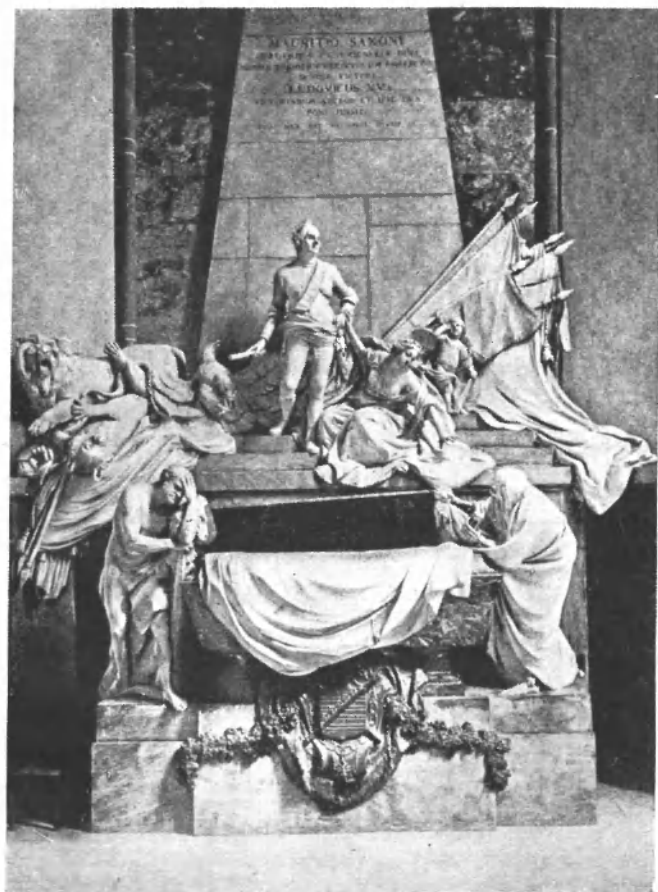
23. Ла Тур.

Портрет Лемуана.



24. Коронно.

Скульптор Адам.



25. Пизалль.

Гробница Маршала Саксонского.