

Василий Верещагин

О прогрессе в искусстве



Василий Васильевич Верещагин

О прогрессе в искусстве

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22551937

Аннотация

«Мы, художники, учимся слишком мало, а если и заглядываем в книжки, то лишь на скорую руку и без всякой системы, словно мы считаем, что основательное образование решительно не нужно для развития наших дарований. Надобно признать, что в этом заключается главная, если не первая, причина, почему искусство не в состоянии достигнуть более полного и более совершенного развития и еще не успело до сих пор стряхнуть с себя неблагоприятную роль служить лишь покорным и приятным усладителем общества, не успело еще до сих пор получить первостепенное значение не только в эстетическом, но также существенно в наиболее важном психологическом развитии человечества...»

Василий Верещагин

О прогрессе в искусстве

Мы, художники, учимся слишком мало, а если и заглядываем в книжки, то лишь на скорую руку и без всякой системы, словно мы считаем, что основательное образование решительно не нужно для развития наших дарований. Надобно признать, что в этом заключается главная, если не первая, причина, почему искусство не в состоянии достигнуть более полного и более совершенного развития и еще не успело до сих пор стряхнуть с себя неблагодарную роль служить лишь покорным и приятным усладителем общества, не успело еще до сих пор получить первостепенное значение не только в эстетическом, но также существенно в наиболее важном психологическом развитии человечества. Между тем как во всех других сферах интеллектуальной жизни допускается пробуждение новых идей, а вместе с ним и открытие средств к их осуществлению и усовершенствованию, в искусстве, в особенности в скульптуре и живописи, а также до некоторой степени в музыке все еще предьявляет свои права старая поговорка: «Великие мастера поступали так-то, а потому и мы должны делать то же». Можно заметить прогресс мысли в области какого угодно предмета. Наш взгляд на мир далеко не тот, каким он был несколько веков назад. Самые создания наших рук изменились и усовершенствована-

лись, что касается до выполнения их. В таком случае можно бы предположить, что в области искусства, например, в живописи, всякая новая идея или более правдивый и натуральный стиль будут возможны; но нет! постоянно встречается одно и то же утверждение, что «не только по совершенству плана своих картин, но также по величию концепции старые мастера стоят на недостигаемой высоте, и нам остается только идти по их стопам».

Индивидуальное развитие, точно так же, как и развитие самого общества, значительно возвысилось над прежним уровнем. С одной стороны, наука и литература, с другой – усовершенствованные способы сообщения открыли новые горизонты, поставили новые задачи художникам. Все это вызвало и новые усилия. Но опять то же уверение загородило им путь: «Старые мастера делали так-то, а потому...»

В живописи это чрезмерное поклонение и подражание проявляются до некоторой степени в воспроизведениях обнаженного тела и в портретах, так как обе эти ветви искусства достигли высокой степени развития у старых мастеров. Но даже и тут нас поражает однообразие выполнения, – эффект всегда один и тот же: очень яркое освещение на очень темном, иногда черном фоне; эффект этот зачастую паразитен, но он искусствен, неестествен и не согласен с истиною.

Мастерские художников были в прежнее время, правда, малы и вследствие дороговизны стекол тускло освещены. Но тут же возле мастерских были дворы, сады и поля с прекрас-

ным задним фоном и с обильным, разнообразным освещением, которое было бы так же эффектно и сделало бы черные тоны светлее и менее однообразными.

Известно, что темнота тона в старинных портретах может быть только отчасти отнесена к влиянию времени, в большинстве же случаев она сделана умышленно. При изучении целого ряда старинных портретов можно только сожалеть, что такая превосходная техника в изображении тела, лица, одежд, кружев, брильянтов и пр. гармонирует не с светлыми, воздушными тенями летнего дня, как это мы все хорошо знаем и видим, а с густым искусственным мраком. Без сомнения, новая школа художников окажет искусству услугу, когда выведет людей из темных аттиков¹ и склепов на яркий свет садов. Бесспорно, однообразный старинный стиль, при котором все являлось в одном и том же освещении мастерской, избавляет художника от массы трудностей и хлопот; но в искусстве менее, чем даже в чем-либо другом, не должно колебаться стать лицом к лицу с трудностями в технике.

Обращаясь к исторической живописи, мы поражены значительно более интеллектуальным и характерным обращением с этим предметом в нынешнее время. История, конечно, все еще иллюстрируется более или менее забавными анекдотами, и художники довольствуются изображением того, что установила наука, вместо того чтобы внести в исто-

¹ *Аттик* – архитектурная деталь, представляющая собой стенку над венчающим архитектурное сооружение карнизом.

рическую живопись результаты своих собственных исследований; но даже теперь в ней есть весьма заметный прогресс над обычной лестью и не выдерживающими критики традициями, легендами и уверениями старой школы.

Если бы художники принялись за изучение истории не по отрывкам от такой-то до такой-то страницы, если бы они поняли, что подражание драматическому преувеличению на полотне устарело уже, они бы стали возбуждать интерес общества к прошлому совершенно иным путем, а не посредством анекдотической стороны предмета, живописных костюмов и типов большей частью баснословных. Действительно, до сих пор обработка художниками достопримечательных событий была такова, что вызывала улыбку у образованных людей. Но когда заменят лучезарный праздник исторической живописи более удобными буднями, когда в нее внесут элемент правды и простоты, то, без сомнения, художники от этого выиграют.

Кажется, излишне упоминать о необычайном прогрессе, который замечается в наше время в пейзажной живописи; прогресс этот зависит от многих причин, но главным образом, разумеется, он обуславливается развитием естественных наук. Без преувеличения можно сказать, что пейзажи старых мастеров являются детскими опытами по сравнению их с произведениями лучших современных художников-пейзажистов. И действительно, трудно представить себе, как еще и в каком направлении пейзажная живопись может

быть доведена до большего совершенства.

В так называемой религиозной живописи подражание старым мастерам почти так же велико, как в портретах. Но это вполне объясняется постепенным исчезновением религиозного чувства, а следовательно, предпочтением старого идеала созданию нового идеала без глубокой веры старых времен.

Тем не менее новая школа считает не только возможным, но даже необходимым отбросить унаследованные понятия, хотя бы и освященные веками и обычаем, если они противостоят художественному представлению и современному чувству. Быть может, религиозная живопись не поднимется теперь до второй эпохи «Возрождения», но тем не менее следует признать, что прогресс в техническом знании будет полезен даже для церковной живописи, если художник в своих изображениях Божества и святых на небесах или на земле заменит тусклое, скудное и однообразное освещение мастерской яркою, ясною, лучезарною атмосферою нежных, прозрачных, воздушных световых теней.

Для того чтобы сделать понятным наш образ мыслей, мы приведем в виде примеров несколько знаменитых произведений старых мастеров: например, общеизвестные картины Тициана в Венеции и Рубенса в Антверпене, изображающие Успение пресвятой девы Марии. Мы не будем говорить о великих достоинствах этих двух картин, признанных всеми; такой взгляд отнюдь не преувеличенная оценка. Если не подлежит также сомнению, что картины эти с течением времени

потемнели, тем не менее не следует забывать, что они были написаны в четырех стенах и отделаны согласно традиционному контрасту очень сильного света и очень глубокой тени. Теперь спрашиваем, откуда могли бы явиться эти черные тени? Если Успение пресвятой девы Марии случайно произошло в пещере или в каком-либо темном месте с искусственным освещением, то тени эти стали бы понятны, но зато стал бы непонятным яркий свет. Но Успение совершилось на открытом воздухе, и мы допустим, что Бог избрал прекрасный солнечный день для столь величавого и торжественного события. Тем ярче следовало бы написать эти картины по отношению к прямому и отраженному солнечному свету. Откуда же, спрашиваем, взялись эти черные тоны? Да они просто-напросто обязаны своим происхождением тому факту, что и свет, и тени взяты не из наблюдения, а придуманы, как говорят художники, «головой», а потому неверны с начала до конца. Но возможно ли предположить, чтобы такие великие художники, как Тициан и Рубенс, сами не сознавали подобных погрешностей? Разумеется, это так же трудно себе представить, как то, что великий Леонардо да Винчи не заметил бы неверного освещения в своей знаменитой картине красавицы «La Gioconda»: он написал ее на открытом воздухе с резкими металлическими тонами на лице и с невозможным пейзажем на заднем плане. Неужели же он не имел понятия о дивно нежных светлых и полусветлых тонах, тенях и полутенях, переливающихся на лице прелестной женщины

на воздухе и что все предметы на открытом воздухе принимают совершенно другой вид, чем между четырех стен?

Мы не станем слишком отвлекаться в сторону с нашими исследованиями и поставим лишь вопрос: требовалась ли такая точность от художника того времени? Нет, не требовалась. Но эти тонкости в наше время разве не требуются от художника? Да, требуются... Стало быть, ясно, что существует движение вперед.

Точно так же мы не можем предположить, чтобы другая погрешность в художественной концепции таких мастеров могла ускользнуть от их проницательности. Например, в изображениях апостолов, личности которых так полно выяснены в Евангелии, мы узнаем формы, лица и позы (особливо в картинах Тициана) не скромных простых рыбаков, а прекрасных италийских натурщиков атлетического вида. Ошибка эта была, очевидно, понята даже тогда самими художниками с их обычным тактом и здравым смыслом, и Рембрандт пошел так далеко, что ввел в свои религиозные сюжеты голландские рыночные фигуры. Но тут все еще громадное расстояние от этого до правдивой передачи типов и костюмов, которая в настоящее время признается необходимой. Разве это не прогресс? Без сомнения, да. Мы отрицаем, чтобы изучение когда-либо создавало талант; но, с другой стороны, мы не сомневаемся ни на минуту, что оно служит стимулом для таланта.

Что же касается до времени и места, то поклонники ста-

рой манеры живописи так далеко простирают свое подражание, что не только пишут теми же красками и по тому же способу, как их излюбленные мастера, но даже стремятся придать своим картинам тот особый цвет, который придало старым холстам время. Они покрывают свои картины темной блестящей краской, чтобы придать им вид древности, словно картины эти были написаны сто, двести, триста лет назад. Этому способу даже обучают во многих новейших школах, и отдельные художники приобрели большую славу как колористы только потому, что они могут придавать своим произведениям сходство с произведениями Рубенса, Ван Дейка, Рембрандта или Веласкеса. Позволим себе надеяться, что новая школа станет работать более осторожно, не только по отношению к концепции своих сюжетов, но и в отношении красок, так как невозможно разработать правильно сюжет с известным количеством лаку, подражая полотну, которое от времени стало желтоватым или красноватым. Молодая школа художников примет за неизменное правило ставить каждое событие в гармоничное соответствие с временем, местом и освещением, дабы воспользоваться всеми новейшими изобретениями науки относительно характеристики костюмов и всяких психологических и этнологических деталей.

Сцена, которая происходит на небе или на земле, никоим образом не может быть написана в четырех стенах, а должна быть написана при настоящем освещении – утреннем, полу-

денном, вечернем или ночном. Иллюзия и эффект картины только выиграют от этого, и язык живописи станет выразительнее и удобопонятнее.

Быть может, с немногими изменениями, то же следует сказать о скульптуре и даже о музыке. Ныне все искусства, более чем когда-либо прежде, братья и сестры, и уже с давних пор были соединены в одном храме вкуса, ума и таланта.