

УДК 75.01 : 758.1

Лубенский В. И.

Київський державний інститут
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені М. Бойчука

НАСТОЯЩЕЕ ЧУДО ЖИВОПИСИ

Лубенский В. И. Настоящее чудо живописи. В статье рассматривается «иллюзорность» в живописи как малоизученная область искусствознания. На основе анализа литературных источников и произведений художников в статье раскрываются: 1) истоки присущего человеку «чувства глубины», с помощью которого мы ощущаем пространство в действительности и в картине; 2) средства передачи глубины пространства на плоскости картины; 3) отличительные признаки «иллюзорности» художественно-образной и натуралистической. Приводятся примеры решения «полной иллюзии реальности» в картинах Куинджи, Дубовского, Шишкина и др.

Ключевые слова: «иллюзорность» и «образность», иллюзия и реальность, восприятие природы и картины, чувство глубины, пространственные изобразительные знаки.

Лубенський В. І. Справжнє чудо живопису. У статті розглядається «ілюзорність» в живописі, яка в мистецтвознавстві є маловивченою. На основі аналізу літератури та творів майстрів у статті висвітлюються: 1) джерело людського почуття глибини простору, за допомогою якого ми відчуваємо простір в дійсності та його ілюзію в картині; 2) засоби створення ілюзії глибини простору в площині картини; 3) визначні ознаки «ілюзорності» художньо-образної та натуралистичної. У статті надаються приклади створення «повної ілюзії реальності» в картинах Куїнджі, Дубовського, Шишкіна та ін.

Ключові слова: «ілюзорність» та «образність», ілюзія та реальність, сприйняття природи та картини, почуття глибини; просторові зображальні ознаки.

Lubensky V. The real miracle of painting. The article discusses the “illusory nature” in painting as a little-studied part of Art. The article describes an analysis of literary sources and works of artists: 1) the origins of innate “feeling of depth”, by which we perceive the space in real life and in the painting; 2) the depth of transmission media space on the painting plane; 3) characteristics of the “illusory” art-figurative and naturalistic. Examples of solutions “complete illusion of reality” in the paintings Kuindji Dubovskoy, Shishkin and others.

Keywords: “illusory” and “imaginative”, illusion and reality, the perception of nature and painting, the feeling of space, three-dimensional graphic signs.

Постановка проблемы. «Чтобы сделать живопись поэтической, — писал Делякруа, — необходимо научиться придавать изображению объемность. Для того чтобы достигнуть этого, понадобились целые столетия. От сухой и холодной черты люди пришли к чудесам Тициана и Рубенса. Они научились придавать объемам и простым контурам надлежащую степень выразительности и средствами искусства добились полной иллюзии реальности. В этом предел искусства, в этом настоящее чудо живописи, и это чудо — есть плод иллюзии» [1].

Иллюзия — это то, чего нет на самом деле. Например, кажущаяся кривизна вертикальной прямой при пересечении ее наклонными, кажущееся укорочение нижней половины вертикали и т. п. Если в плоской поверхности картины мы ощущаем глубину, мы говорим об «иллюзии» пространства. Но иллюзия в картине не всегда служит доказательством живописного мастерства. Иллюзия есть и в фотографии. Однако такая иллюзорность (натурализм) не является целью живописи. Мало того, она уводит живописца в сторону, противоположную искусству. Найти ту грань, которая отделяет иллюзию реального в произведении искусства от натуралистической копии действительности, — и есть главная проблема живописца.

Анализ предшествующих исследований.

В искусствоведческой и научно-методической литературе проблеме живописной «иллюзорности» не уделяется должного внимания. Как правило, при анализе картин глубинно-пространственные признаки отмечаются, но научно не объясняются. В. Манин, например, в книге об А. Куинджи справедливо отмечает: «Глубинность пространства достигает в его творчестве совершенства, становится едва ли не главным выразительным средством в создании мира природы» [2]. В то же время он утверждает, что Куинджи «применял декоративную живопись, ставшую самой примечательной особенностью куинджиевского творчества <...>» [2: 14] или: «Он уплощает предметы, усиливая тем самым иллюзию глубины» (?! — Прим. автора). «Живописная новизна художника — в достижении предельной иллюзии света», — продолжает Манин [2: 13; 21]. И снова: «Чем дальше от 1882 года, тем более цвет светится таинственным мерцанием, тем сильнее он сплавляется со светом. Однако эта спаянность не преследовала эффекта иллюзии <...>» [2: 25].

А. Федоров-Давыдов передачу пространства в картинах Левитана объясняет его «умением чувствовать дали» [5]. Это «неумолимо идущая в глубину среди полей дорога», «необъятная гладь пространства озера», «влекущая сила пространства <...>», где «зритель проникает в глубь картины» и т. п. [5: 15; 21]. Все это верно. Но на чем зиждется это «умение»? По мнению автора книги,

на том, что «художник умеет многое подметить», что достигаются «поэтическая выразительность и эмоциональность пространства», «очарование далей» и «тончайшие нюансы жизни природы» [5: 21].

«Иллюзорность» пространства в живописи наиболее обстоятельно анализирует Н. Волков. Он отмечает, ссылаясь на западных искусствоведов, два пути пространственного решения картины: «путь иллюзорной живописи (обман зрения!) и путь живописи, изобретающей образы» [6]. Ставя задачу «уяснить действительную разницу между иллюзорным и образным», Волков при этом упускает мысль о том, что и «иллюзорная живопись» может быть «образной». Он и сам подтверждает эту истину: «Живопись любого типа (если она искусство) образна» [6: 308]. Но несмотря на это противоречие, Волков верно определяет средства пространственного решения картины: это прямая центральная перспектива (иллюзорность Возрождения); воздушная перспектива; цветовая перспектива («далевой тон»); пространственные качества цвета (плотный и прозрачный мазок). В итоге автор подчеркивает, что «<...> тайна здесь в непосредственном синтезе многих еще не изученных средств передачи глубины, среди которых выделяются изображенное движение и расположение предметов, стимулирующих мысленные ходы в глубину картинного пространства» [6: 309]. И все же даже Волков, наиболее глубокий исследователь живописи, до конца не раскрывает содержания художественной иллюзорности.

Цель данной статьи — исследовать средства достижения «полной иллюзии реальности» в картине, установить степень «иллюзорности», отличающую высокое искусство реалистической живописи от дилетантизма и натурализма.

Изложение основного материала исследования. Чтобы разрешить противоречивые связи «иллюзорности» и «образности», выясним, чем отличается восприятие реальной природы от восприятия ее живописного изображения.

Стоя перед картиной Куинджи «Лунная ночь на Днепре» (рис. 1), мы ощущаем загадочный «эффект присутствия». Почти физически ощущаются необъятные просторы далей, напоенных лунным сиянием. Об этой картине в одном из своих писем И. Крамской писал так: «<...> я бы не прочь составить, так сказать, протокол, что его «Ночь на Днепре» вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное течение и небо настоящее, бездонное и глубокое <...>» [2: 22] И не только Крамской был такого мнения. Я. Минченков в воспоминаниях о Куинджи пишет: «Даже художники терялись, не понимая, как у него была написана луна и блеск по воде. Казалось всем, что луна светила своим настоящим светом» [3].

Сохранилась дневниковая запись великого князя Константина Романова о его первом впечатлении от «Лунной ночи на Днепре» 14 марта 1880

года: «Я как бы замер на месте <...> Захватывает дух, не можешь оторваться от ослепляющей, волшебной картины, душа тоскует <...> чувствуешь то же, что перед настоящей рекой, блещущей ярким светом среди ночной темноты» [8]. «Что это такое? Картина или действительность?» — восклицает поэт Я. Полонский. «В золотой раме или в открытое окно видели мы этот месяц, эти облака, эту темную даль, <...> эту поэтическую, тихую, величавую ночь! Это невероятно!» [8: 95].

Что же происходит? Глядя на картину, мы восторгаемся величием и необъятностью природы, как если бы мы действительно стояли на берегу реки в лунную ночь. Выходит, смотрим ли мы на картину или на реальную природу, — реакция нашей психики и в том, и другом случае бывает совершенно одинакова. Разница лишь в одном: в природе наш взгляд легко устремляется вдаль, а перед картиной он остается в плоскости холста и скользит по ее поверхности. Вот тут, если картина совершенна, мы и оказываемся в плену иллюзий. Нам предлагается некий «фокус», «обман зрения», «ловкость рук» живописца, побуждающего зрителя за плоской поверхностью картины видеть по-настоящему осязаемое «пространственное окно» с расположенными в его глубине «реальными» предметами. И только усилием воли мы вновь возвращаемся к факту, что мы перед картиной и можем любоваться фактурой и цветом красок, нанесенных на поверхность холста (при определенном расстоянии).

Такое перевоплощение нашего восприятия, присущего всем без исключения, объясняется эволюционным опытом в результате приспособления человека к окружающей среде с целью ориентации в пространстве. Исходя из этого опыта, наше зрение безошибочно определяет расстояние от глаза до окружающих нас предметов (ближе — дальше), мгновенно распознавая их форму, тон и цвет. Все происходит на уровне инстинкта, всеобщего для всех живых на планете, известного как «инстинкт самосохранения». Именно этот инстинкт позволяет, к примеру, быстро летящей птице находить безопасный путь среди густых веток деревьев, а боксеру в поединке — уклоняться от ударов противника. Глаз мгновенно фиксирует приближение опасного предмета, тотчас следует рефлекторная реакция на опасность и мысленная команда телу уклониться.

Свойство нашего зрения оценивать положение предметов с точки зрения «ближе — дальше» может быть охарактеризовано как «чувство глубины». Оно основано на том, что предметы, расположенные ближе, воспринимаются глазом более четкими, контрастными, а дальние постепенно размываются в своих контурах. Причем темные силуэты при удалении от глаза светлеют, а светлые, наоборот, — темнеют («далевой тон»). Зрение, таким образом, обладает устойчивым глубинно-тоновым чувством, позволяющим по степени светлоты и контраст-

ности (знакам глубины) определять расстояние от глаза до предмета.

Чувство глубины, кроме контрастно-тонового, дополняется еще и чувством цвета, основанным на природных возможностях зрения различать более 20 тысяч оттенков. Устойчивые ассоциативные связи, выработанные вековым опытом поколений, позволяют нам за определенным, «глубинным» оттенком цвета (знаком) узнавать закрепленное за ним положение в пространстве. Это побуждает нас в голубом цвете узнавать глубину ясного неба и воздушную среду дальнего плана, в теплых красочных силуэтах — предметы, расположенные вблизи, и т. п. Пространственно-предметные связи в нашей памяти настолько устойчивы, что даже в двух плоских, положенных рядом пятнах цвета, например, красном и синем, синий иллюзорно кажется дальше, чем красный.

Таким образом, если мы в картине отмечаем не просто пятна краски, а конкретные формы определенного «глубинного» тона и цвета (предметные ситуации), возникает «эффект узнавания» (извлечения из памяти) признаков формы и пространственности. И что удивительно: видим ли мы эти «глубинные» формы-знаки на картине или в натуре — для нашего восприятия они представляют одинаковую реальность. Мы «видим» за рамой и бескрайние дали, и реку, и сияние лунных бликов на воде. И самое главное — воскрешаются те же чувства, которые мы испытывали в прошлом в реальной жизни при аналогичных ситуациях.

Я. Минченков вспоминает: когда привезли на выставку и распаковали пейзаж Н. Дубовского «Притихло» (рис. 2), один из присутствующих, А. Каретников, «как глянул на картину, так и присел от страха на пол»: он с детства боялся грозы, и ему показалось, «что из-под страшной тучи сверкнет молния и ударит гром» [3: 40].

Крамской о картине Куинджи «Вечер на Украине» писал Третьякову: «<...> Я вижу, что самый цвет на белой избе так верен, так верен, что моему глазу так же утомительно на него смотреть, как на живую действительность: через пять минут у меня в глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза и не хочу больше смотреть <...>» [2: 18].

Само собой разумеется, что эмоциональная реакция, вызванная созерцанием картины, будет такой же, как в реальной жизни, только в том случае, если художник сумел в картине создать все необходимые предпосылки для «превращения» плоскости в пространство и мир изобразительный — в мир реальный. Автор картины так должен все организовать на холсте, чтобы зритель легко обманулся, так сказать, поддался гипнозу и, не замечая ни холста, ни красок, сразу окунулся в созданный художником «реальный» мир природы.

Крамской ощущал ослепительный солнечный свет на белой стене потому, что Куинджи, как никто из художников до него, сумел найти точную меру,

устраняющую преграду между изображением и реальностью. Он достиг этого «волшебства» благодаря постижению изобразительных законов взаимодействия пространственных, тоновых и цветовых контрастов. Преувеличенным контрастом светлой стены с окружающими, сознательно утенными тонами крыши, травы и деревьев Куинджи так заставил сиять свет, что даже такой великий знаток и мастер живописи, как Крамской, был буквально ошеломлен этим зрелищем. Его удивлению не было объяснений: «быть может, это совершенно новый живописный принцип <...> Я совершенный дурак перед этой картиной» [2: 18].

О картине «Вид Исаакиевского собора при лунном освещении» (1869) художник Р. Левицкий писал в письме В. Поленову: «Какой-то Куинджи <...> выставил пейзаж Невы с Исаакиевским собором, но какой он там ни Куинджи, а Исаакиевский собор отлично написано, до обмана» [2: 8]. Куинджи был великим новатором в живописи. «Обман», приводящий в изумление не только восторженную публику, но и крупных мастеров живописи, достигнут благодаря еще и уникальной чувствительности глаза художника к взаимодействию дополнительных цветов. По свидетельству Репина, «<...> Куинджи побивал рекорд в чувствительности до идеальных точностей» [4]. Крамской отмечал: «У нас в России, в отделе пейзажа <...> никто не различал в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга» [2: 13].

Поразительной воздушной глубиной дышит пейзаж «Облако» (рис. 3). В нем все построено на четко выраженном пространственном ритме тона и цвета: от темного к светлому, от теплого к холодному и от основного цвета к дополнительному. Все приведено к тончайшей гармонии. Самые темные цвета — небо у верхнего края картины и трава у нижнего — постепенно светлеют по мере приближения к горизонту, почти сливаясь в одном тоне (земля едва темнее). Уже одна эта тоновая ритмика дает ощущение необъятной бесконечности дали. Ритм усиливается еще и деталями: уходящая дорога, кусты и деревья светлеют в тающей дымке, а облака, наоборот, — постепенно темнеют книзу, почти сливаясь с голубизной неба у горизонта.

Что касается цветового ритмического движения (цветовая перспектива), то и синее небо, и луг, более теплые возле рамы, при приближении к горизонту приобретают более холодный оттенок, объединяясь общей голубоватой дымкой. При этом голубизна неба сверху лессирована розовым (фиолетовым), дополнительным к зеленому лугу, а облака сверху — желтоватым, дополнительным к фиолетовому. Приближаясь к горизонту, облака постепенно розовеют, составляя дополнительный контраст и к холодно-зеленоватому оттенку неба, и к зеленоватому лугу. Взаимно усиленной насыщенностью дополнительных цветов розового и зеленого («закон Чистякова») художник заставил краски

Рис. 1. А. Куинджи. Лунная ночь на Днепре. 1880



звучать удивительно чистым и звучным аккордом.

Благодаря уникальному соединению чувства и знания глубины пространства, Куинджи достиг такой степени «иллюзии реальности», «до обмана», которой не владел никто из пейзажистов, даже великие Левитан и Шишкин.

Однако не надо думать, что иллюзорность пейзажей Куинджи построена на натурально точной копии действительности. Это далеко не так. Куинджи, как вспоминал его ученик А. Рылов, не копировал природу, он изучал ее на этюдах, но никогда не переводил этюды в картины, а писал по впечатлению и воображению, даже не глядя на этюды [7]. Освобождая изображение от мелочной детализации, он сколачивал емкий, поэтический образ действительности, который был, по словам Минченкова, «жизненнее самой жизни» [3: 170].

«Иллюзорно, но не живописно», — любила повторять академик Т. Яблонская своим ученикам. Это означало то, что в работах были тщательно, до иллюзии выражены объем и пространство, но более средствами тона, а цвет был взят либо приблизительно, либо натуралистически. Другими словами, не хватало художественности, обобщения, тепло-холодных и дополнительных цветовых и световых контрастов, что позволило бы говорить о «живописной иллюзорности», вершину которой мы наблюдаем у Куинджи.

Никто так, как Шишкин, не мог изобразить лес с величайшей правдивостью. Но он, добиваясь предельного сходства с природой, не достигал такой силы выражения пространства, как Куинджи. Куинджи форсировал свето-цветовые контрасты, преувеличивал тоновые и цветовые ритмы в глубину (рис. 4), а Шишкин не отрывался от природных отношений, иногда в ущерб выразительности (рис. 5). Только в одной картине «На севере диком» (рис. 6) Шишкин не уступает Куинджи ни в колорите, ни в полной иллюзии пространства, ни в передаче лунного сияния.

К тому же, время определило в живописи Шишкина более высокий уровень мастерства: «Лунная ночь на Днепре» и некоторые другие картины Куинджи дошли до наших дней потемневшими (об опасности потемнения предупреждал еще Крамская), а картина Шишкина, находящаяся в Киевском музее русского искусства, до сегодняшнего дня сохраняет свою первозданную свежесть.

Итак, подведем итоги. Главная задача живописи состоит в том, чтобы захватить зрителя той образной идеей, которую замыслил художник, и заставить его переживать те же чувства, которые испытывал сам автор. А такое возможно лишь тогда, когда зритель ощущает «эффект присутствия» внутри картинного пространства и под воздействием иллюзии поверит в его реальность. Высокое эстетическое наслаждение захватывает зрителя, созерцающего пейзажи таких мастеров как Куинджи, Левитан, Поленов, Васильковский, Дубовской или Жуковский, достигших совершенства в передаче на полотне «полной иллюзии реальности» при большой силе образной выразительности.

Если же живописная иллюзорность не достигнута художником, реакция зрителя будет иной. На пейзаж натуралистический скажут: «каждая веточка выписана!», и не более того. Картину дилетанта, в которой автор не в силах преодолеть плоскость холста и увести зрителя в пространство, назовут «мазней» и т. п. А о картине, где нет и намека на элементарную глубинность, скажут: «рама хорошая» (рис. 7). Мы не говорим здесь о живописи декоративной, плоскостной, где властвуют иные критерии и законы. Там плоскостность — их неотъемлемое качество. Мы говорим о живописи реалистической, высокие образцы которой украшают все крупнейшие музеи и составляют гордость и славу мирового искусства. Все они занимают свое достойное место, главным образом, благодаря умению их авторов «разрушить» плоскостность холста и увести зрителя в реально осязаемый, восторженно-образный мир природы.

Выводы. Высокое искусство живописи основывается на синтезе «иллюзорности» и «образности». Построенная только на «иллюзии реального» картина — всего лишь натуралистическая копия действительности, а изображение без иллюзии пространства — либо дилетантизм, либо декоративная композиция. «Живопись» как искусство означает «живо писать» от слова «живо» (не «быстро»);



*Рис. 2. Н. Дубовской.
Притихло. 1890*



*Рис. 3. А. Куинджи.
Облако. 1898–1908*



*Рис. 4. А. Куинджи.
Степь. Фрагмент.
1875*



Рис. 5. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. Фрагмент. 1869



*Рис. 6. И. Шишкин.
На севере диком... 1891*



*Рис. 7. В. Красьоха. Осень. Фрагмент. 2013.
Краски осенних листьев «лежат» на плоскости холста — при «глубинном» цвете неба они не вписаны в пространственную среду*

«живо написано» — означает «живое» изображение, «живое» пространство, «живой» образ.

Иллюзорность («живость») как средство художественной выразительности в реалистической картине строится на линейной, контрастно-тоновой и цветовой перспективе, выразительной объемной форме, динамике изображенного движения предметов в глубину.

Средства достижения «полной иллюзии реальности» (преодоление плоскостности в картине) заключаются в преувеличении по сравнению с натурой: 1) контрастно-тонового ритма по мере удаления формы в глубину; 2) цветового ритма от теплого к холодному и от основного цвета к дополнительному, а также в использовании контраста корпусного на передних планах и гладкого, глубинного письма.

Литература:

1. Делакруа Э. Дневник Делакруа: в 2-х т. / Э. Делакруа. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. — Т. 1, 2.
2. Манин В. Архип Куинджи / В. Манин. — М.: Белый город, 2004. — С. 13.
3. Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков. — Л.: Художник РСФСР, 1964. — С. 193.
4. Репин И. Е. Далекое-близкое / И. Е. Репин. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. — С. 332.
5. Федоров-Давыдов А. А. Исаак Левитан / А. А. Федоров-Давыдов. — СПб.: Аврора; Бурнемут: Паркстоун, 1996. — С. 15.
6. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. — М.: Искусство, 1985. — С. 307.
7. Рылов А. Воспоминания / А. Рылов. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 67.
8. Яруцкий Л. Архип Иванович Куинджи / Л. Яруцкий. — Мариуполь: 1998. — С. 94.

References:

1. Dnewnik Delakrua. t. 1 i 2. — M.: Akademia Chudojstw SSSR. 1961.
2. Manin Y. Archip Kuindji / V. Manin. — M.: Beluy gorod. 2004. — S. 13.
3. Minshenkow J. D. Wospominanija o peredwijnikach / Y. Minchenkow. — M: Chudojnik RSFSR 1963. — S. 193.
4. Repin I. E. Dalokoe-blizkoe / I. Repin. — M., 1960. — S. 332.
5. Fedorow-Dawidow A. A. Isaak Lewitan / A. A. Fedorow-Dawidow. — S-P.: Awrora. — Bernemut: Parkstoun, 1996. — S. 15.
6. Wolkow N. N. Zwet w jiwopisi / N. N. Wolkow. — M.: Izbrazitelnoe iskusstwo, 1985. — S. 307.
7. Rylow A. Wospominaniya / A. Rylow. — M.: Chudojnik RSFSR, 1960. — s. 67.
8. Yaruzkiy L. Arhip Iwanowich Kuindji / L. Yaruzkiy. — Mariupol, 1998. — S. 94.