

СЕМИНАРСКИЕ РАБОТЫ МАСТЕРСКОЙ ИЗО.

I.

Мастерская Изо Московского Пролеткульта, в своих семинарских занятиях по искусствоведению, под руководством тов. Тарабукина, проделала свои первые исследовательские опыты, пользуясь статистическим методом при изучении произведений станковой живописи. Объектом исследования явились два автора—Левицкий и Сезанн.

Методическая работа велась следующим образом: исходя из основного статистического „закона большого числа“, бралось возможно большее количество произведений данного автора. Общая цифра полотен Левицкого была 50. У Сезанна были обследованы все произведения, находящиеся в 1 и 2 Музеях Западной Живописи. Затем намечался ряд задач, для выполнения которых все нужные элементы живописных полотен подвергались количественному подсчету. Таким образом, результат облекался в числовые данные, и вывод, лишенный всякой субъективной окраски, достигал максимума объективности.

Для изучения Левицкого, по этому методу, воспользовались выставкой его работ, устроенной Третьяковской Галереей. Хотя на выставке далеко не все полотна являлись подлинными работами этого мастера, но, принимая во внимание, что задача, стоявшая перед студией, чисто экспериментального характера, а также стремясь, в целях получения наиболее объективных данных, привлечь возможно более обширный количественно материал, было игнорировано то обстоятельство, что часть полотен на выставке заведомо не принадлежит кисти Левицкого, но они все же являются типичными выразителями его школы.

Задача сводилась к изучению характерных особенностей колорита Левицкого, ибо этот элемент является наиболее типичным для этого мастера. Задача была разбита на три части: 1) определить чаще всего встречающиеся цвета у художника и размер занимаемой каждым цветом площади по отношению к площади целого полотна, принятого за единицу; 2) выяснить колористические стержни, на которых держится основная ось цветовой композиции; 3) установить типичные цветовые сочетания.

По первому пункту получены были следующие данные:

Чаще всего встречаются цветовые тона: серовато-розовый—41 раз, серовато-белый—29 раз, серый—30, коричневый, серовато-коричневый, серовато-синий по 22 раза, серовато-зеленый—18, красный—13, темно-серый—12, серовато-желтый—12, золотой—11, серовато-черный—10. Добыты эти данные были путем анализа каждого полотна и фиксации каждого тона в нем, как единицы, с указанием приблизительной площади, занимаемой им по отношению ко всему полотну. Отношение это бралось в десятых долях. Таким образом, анализ всех полотен дал возможность установить, какие тона и в каких пропорциях чаще всего встречаются у Левицкого, являясь, следовательно, наиболее им излюбленными. Общий подсчет единиц каждого тона дал возможность количественно сравнить все цвета между собою, установив между ними градацию, обнаруживающую пристрастие художника к той или иной тональности цвета.

Эти данные приводят к выводу, что в колористической гамме Левицкого (и его школы) почти отсутствуют насыщенные тона спектра. Он оперирует смешанными тонами, градации оттенков в которых чрезвычайно тонки.

При выполнении второй задачи, т.е. при выяснении характерных колористических стержней, на которых держится ось цветовой композиции, игнорировались все детали колорита и обнаруживалась лишь основная гамма каждого полотна. В данном случае пришлось установить крайнюю разнохарактерность основного колористического стержня в полотнах художника. Но, в противовес общему характеру цветовой гаммы Левицкого, основанной на полутонах и сложных нюансах цвета,—основной стержень цветовой композиции нередко построен на резком и выразительном сопоставлении двух или более насыщенных (или приближающихся к насыщенному) цветах. Нередко эти сопоставления являются сопоставлениями дополнительных цветов. Например, зеленая лента, перерезающая красный камзол.

Третья задача—установление наиболее типичных цветовых сочетаний—показала, что Левицкий в этих сочетаниях исходил из консонанса цвета, почти не прибегая к эффектам, диссонирующим, и пользовался крайне разнообразными приемами.

В этой третьей задаче пришлось натолкнуться на необходимость не столько обобщать, сколько индивидуализировать каждое полотно. Для анализа наиболее тонкого было выделено 10 подлинных и неоспоримых полотен мастера. Привести результаты анализа каждого полотна здесь было бы затруднительно, вследствие ограниченности места.



В связи с этой последней задачей, попутно были вскрыты и другие элементы живописи Левицкого: фактура, изобразительная форма у него не имеет такой связи с цветом, в силу которой можно было бы говорить о тесной зависимости этих двух элементов. Сама по себе изобразительная форма имеет два характера: остроты и мягкости. Примером первой служит овальный портрет Мнишек, а примером второй — портрет Львовой. Более тесную связь можно обнаружить между изобразительной формой и фактурой. Поверхность первого портрета и ему подобных прописана чрезвычайно тщательно.

В крепко спрессованной фактуре скрыты все следы процесса работы. На против, в портретах, примером живописной манеры письма которых служит портрет Львовой, мягкость изобразительной формы столь же выразительно подчеркнута и в мягкой манере мазка, оставляющей нескрытым процесс работы над фактурой. Обе эти манеры присущи были Левицкому одновременно, и хронологически смену их установить нельзя. Лесировкой хотя Левицкий и пользовался, но прибегал к этому приему не часто.

Композиционная сторона портретов Левицкого не представляет значительного интереса. В большинстве случаев, она построена на центральной вертикальной оси. Понимая под живописной конструкцией обработку самого материала живописи, приходится с несомненностью утверждать, что в лучших своих работах (на данной выставке далеко не многочисленных) Левицкий достигал исключительной крепости и компактности в обработке материальной массы и высокого совершенства в мастерстве.

II.

Работа над полотнами Сезанна значительно отличалась по методу от подобной работы над произведениями Левицкого.

По мере того, как анализ живописи Сезанна углублялся, приходилось не столько обобщать, сколько индивидуализировать крайне разнообразную манеру этого мастера, находившегося постоянно в поисках наиболее высокого совершенства. Некоторые полотна были выделены и анализированы во всех деталях. Ввиду специальности такого анализа, отдельные примеры приведены не будут, а указаны будут лишь общие выводы. Исследовательская работа над живописью Сезанна усложнялась еще и тем, что ряд элементов живописного произведения, не игравших у Левицкого значительной роли (напр., композиция), у Сезанна приобретают особый смысл.

У Сезанна легко обнаруживается основной путь его творческих устремлений, коему соподчинены все ресурсы его мастерства. Основой его живописи является композиционное разрешение изобразительной формы зрительно-воспринимаемого предмета. Коллизию между трехмерным предметом и двухмерной плоскостью, на которой этот трехмерный предмет должен быть живописно построен, Сезанн разрешает посредством цветовой и перспективной иллюзии. Таким образом, ради иллюзионистской трактовки трехмерной формы предмета на полотне, Сезанн превращает в средства этой трактовки такие элементы, как цвет, композицию, фактуру и др., которые у других, современных ему живописцев, имели вполне сadoxовляющее значение.

У Сезанна можно различить две манеры письма: наиболее импрессионистическую, встречающуюся, главным образом, в пейзажах, которые, видимо, были в большинстве случаев лишь эскизами, сделанными „на мотивах“ (по его выражению), и вторую манеру, — конструктивную, — для Сезанна более типичную и встречающуюся по преимуществу в натюрмортах и законченных вещах, сделанных им у себя в мастерской и тщательно проработанных.

Ряд работ, в которых часть полотна осталась по неизвестным причинам неоконченной (напр., натюрморты в бывшей Морозовской галлерее), вскрывают процесс творчества художника. По нему можно установить, что хотя Сезанн и работал „размышляя с кистью в руках“, тем не менее, стремился в результате своей работы скрыть ее черновую, процессуальную сторону.

Известная его формула о построении формы предмета на основе шара, куба и конуса была для него лишь „лесами“ при постройке живописного здания, „лесами“, которые убирались, когда работа заканчивалась. На упомянутых натюрмортах это заметно с полной очевидностью. Так, в правой части обоих натюрмортов в изобразительной форме складок салфеток и в фруктах легко обнаружить элементы геометрических форм, но они исчезают в левой законченной части этих же полотен.

Стремясь выразить трехмерность формы предмета с наибольшей конкретностью, Сезанн прибегал иногда к развертыванию предмета на плоскости, хотя и не в такой степени, как его последователи кубисты. Для этого он менял иногда несколько раз „точку зрения“, изменяя тем самым и перспективу. В некоторых вещах у него можно обнаружить две или три точки зрения. Показателен в этом



смысле один из натюрмортов в бывшей Морозовской галлерее, в котором стол и часть предметов развернуты с одной позиции, кувшин, стоящий ближе к левой части полотна, обнаруживает уже другую точку зрения, а пол и часть стены, несомненно, взяты опять-таки с новой позиции.

Чрезвычайно поучительны наблюдения над обработкой поверхности в полотнах Сезанна. Прописывал он их с огромной тщательностью и упорством, покрывая последовательно одно и тоже место несколько раз различными по тону цветами. Палитра его была разнообразна; мазок плотный, короткий и тонкий в смысле красочного слоя. На протяжении одного квадратного сантиметра у него трудно встретить два совершенно однородных по типу цветовых мазка. Это богатство нюансов достигалась им сплошь и рядом путем смешения красок на самом полотне.

Композиция нередко подчинена бывает у Сезанна тем же задачам иллюзорного выявления формы изображаемых предметов. Конструктивная оформляемость материальной массы полотна, по своему изумительному мастерству, открывает художнику много поучительного.

Несмотря на то, что эти семинарские занятия велись в плоскости проблем станковой живописи, учащиеся мастерской Изо признали плодотворность их и для их производственной работы, к которой готовят их мастерская. Как у Левицкого, так и Сезанна, они нашли пример высоко квалифицированного мастерства над материалом и во многих случаях совершили разрешение чисто профессиональных задач живописи. Их методы могут быть переведены на новый язык производственной работы современного мастерства Изо.

Кроме того, для будущей чисто инструкторской деятельности, с которой придется столкнуться окончившим мастерскую, опыт и метод семинарских работ не только не прошел бесследно, но принес свои несомненные результаты, которые будут учтены в практической работе.

