

РОВЕНКО ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

rovenko-lena@mail.ru

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории зарубежной музыки, научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

ELENA V. ROVENKO

rovenko-lena@mail.ru

Ph. D., Assistant Professor of the Foreign Music History Sub-department, Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

«Музыка картины» в интерпретации Эжена Делакруа и его почитателей (Винсент Ван Гог, Одилон Редон): философско-эстетическое обоснование и средства воплощения

Музыкальность изобразительного искусства — одна из самых привлекательных искусствоведческих тем, затрагивающих проблематику синтеза и взаимодействия искусств. Проявляясь de facto уже в композициях художников барокко, музыкальность была осмыслена как эстетико-философская категория в эпоху романтизма, причем, как известно, в первую очередь немецкими мыслителями. Тем не менее, французский романтизм дал не менее убедительные варианты интерпретации данного феномена: как в теории (Шарлем Бодлером), так и на практике (Эженом Делакруа). Несмотря на то, что, согласно общепринятым представлениям, Делакруа не создал собственной школы, его новации повлияли на мастеров-современников и художников последующего поколения. Настоящая статья посвящена, во-первых, эстетическим и философским принципам, которые были сформулированы Бодлером и Делакруа в связи с живописью последнего и которые конституируют само бытие феномена музыкальности живописи. Во-вторых, в фокусе внимания находится особая техника письма, помогающая романтику достигать качества музыкальности. Составляющие этой техники: новаторское понимание функции мазка и штриха; работа с валерами; специфические методы раскрытия композиционных, структурных и экспрессивных возможностей колорита. Каждое из перечисленных выразительных средств интерпретируется в диалектике его конструктивных и спонтанных интенций, позволяющей Делакруа оригинально формировать зрительское время реципиента. Ощущение взаимного перетекания и растворения линий и цветовых областей, их векторной устремленности друг в друга заставляет постепенно следить взглядом за их следованием в определенном направлении; тем самым актуализируется психологический эффект дзеня, становления, естественный при прослушивании музыки. Именованном подобного эффекта в текстах Бодлера служит метафора «мелодия колорита», тогда как мазки, штрихи, линии и пятна, понятия как артикулированные целостности, заслуживают уподобления нотам и аккордам, «тяготеющим» друг в друга по принципу дополнительных цветов и «правилу трех тонов», открытому Делакруа.

Искания художника-романтика в сфере музыкальности живописи продолжили два несхожих мастера: Винсент Ван Гог, обостривший экспрессию векторно устремленных мазков, и Одилон Редон, чьи произведения рождались спонтанно, напоминая музыкальные импровизации. В статье раскрываются особенности интерпретации Ван Гогом и Редоном музыкальности стиля Делакруа. Оба художника называли картины Делакруа «симфониями», подразумевая слаженное целое, выстроенное по законам цветовой гармонии, своего рода «со-звучание» цветов. Автор статьи стремится показать, какими путями Ван Гог и Редон создают подобные «симфонии».

Ключевые слова: романтизм, Шарль Бодлер, Эжен Делакруа, Одилон Редон, музыкальность живописи, мелодия колорита

ABSTRACT

Music of Painting in the Interpretation of Eugène Delacroix and His Fervents (Vincent van Gogh, Odilon Redon): Philosophical-Aesthetical Substantiation and Means of Implementation

Musicality of visual arts is one of the most attractive art criticism subjects, which touches upon the problem of synthesis and interaction of arts. Being already shown de facto in compositions by baroque artists, musicality was comprehended as an aesthetical and philosophical category during the Romantic era, and, as we know, first of all by German thinkers. Nevertheless, the French romanticism gave not less convincing variants of interpretation of this phenomenon: both in the theory (Charles Baudelaire), and in practice (Eugène Delacroix). In spite of the fact that, according to the standard representations, Delacroix didn't create own school, his innovations affected his contemporary masters and artists of the subsequent generation.

The present article is devoted, firstly, to the aesthetic and philosophical principles which were formulated by Baudelaire and Delacroix in connection with painting of the latter and which constitute existence of the phenomenon of musicality in painting. Secondly, in focus of attention there is a special technique of painting, which helps the romantic to achieve the feature of musicality in his art. The components of this technique are the following: the innovative understanding of function of touche and brush stroke; the work with tone; the special methods of disclosure of compositional, structural and expressional opportunities of color. Each of the listed means of expression is interpreted in the dialectics of its constructive and spontaneous intensions allowing Delacroix his peculiar forming of the recipient's viewing time. The feeling of mutual overflowing and dissolution of lines and color areas, their vector tendency to each other forces the view to follow gradually their passing in the determined direction; thereby the psychological effect of duration, formation, which is usual during music listening, is actualized. In Baudelaire's texts similar effect gets the metaphoric name of "a color melody", whereas the touches, strokes, lines and blurs are understood as the articulated integrity and deserve comparison with notes and chords "gravitating" to each other by the principle of complementary colors and "the rule of three tones", which was opened by Delacroix.

Searches of the romantic artist in the sphere of musicality of painting were continued by two different masters: Vincent Van Gogh, who aggravated an expression of directed-beam touches, and Odilon Redon, whose works were born spontaneously, like musical improvisations. The article reveals the features of interpretation of Delacroix's style musicality by Van Gogh and Redon. Both artists called Delacroix's pictures "symphonies", meaning the harmonious whole, which is built under the rules of color harmony, like some kind of "con-sounding" of colors. The author of the article tries to show, by what means Van Gogh and Redon create such "symphonies".

Keywords: romanticism, Charles Baudelaire, Eugène Delacroix, Odilon Redon, musicality of painting, "color melody"

Елена Ровенко

«МУЗЫКА КАРТИНЫ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭЖЕНА ДЕЛАКРУА И ЕГО ПОЧИТАТЕЛЕЙ (ВИНСЕНТ ВАН ГОГ, ОДИЛОН РЕДОН): ФИЛОСОФСКО- ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ И СРЕДСТВА ВОПЛОЩЕНИЯ

Среди искусствоведов распространена точка зрения, согласно которой у Эжена Делакруа, яркого новатора, не было ни собственной школы, ни даже единичных последователей. Будучи в жизни духовно одиноким человеком (о чем свидетельствуют дневниковые записи мастера), он был одинок и в искусстве¹. Отчасти это верно; но все же художественные идеи Делакруа не прошли даром для многих художников². К примеру, Эдуард Мане, в целом не слишком воодушевлявшийся экспериментами Делакруа³, копировал «Ладью Данте»⁴, видимо, заинтересовавшись методами почти «скульптурной» лепки крупных форм. Тонкие связи существуют между великим романтиком и импрессионистами. Скажем, Альфред Сислей считал Делакруа, наряду с Коро, Милле, Руссо и Курбе, своим учителем

¹ Примечательно суждение Мориса Дени, одного из теоретиков группы «Наби», который принимал во внимание «дидактическое значение творчества Делакруа, великого учителя XIX века, учителя без учеников, хранившего традицию, но не замкнувшегося в ней, не отделявшего стиль от жизни, а сумевшего обогатить и развить искусство <...>» (цит. по: [16, 117]).

² Среди первых, на кого оказал влияние стиль Делакруа, были художники барбизонской школы. См., например: [10, 180–181].

³ См.: [5, 13].

⁴ 1822, х., м., 189×246 см, Лувр, Париж. Известны две копии Мане, 1854 и 1859 годов; первая хранится в лионском Музее изобразительных искусств, вторая — в нью-йоркском музее Метрополитен.

(см.: [5, 146]). Очевидные следы влияния Делакруа усматривает искусствовед Лионелло Вентури и в живописи Огюста Ренуара, в частности в картине «Парижанки в алжирских костюмах»⁵ [там же, 158]. Это неудивительно: ведь Делакруа исследовал закономерности преломления света и интересовался законом дополнительных цветов⁶, который положили в основу своих теоретических построений и практических приемов импрессионисты⁷. Даже самобытный Жорж Сёра, державший себя довольно независимо, «изучал живопись Делакруа в Сен-Сюльписе и делал выписки по теории света из его дневников» [10, 242]⁸.

Ряд «приветственных», так называемых «оммажных» полотен, связанных с Делакруа, представляет собой не только дань уважения мастеру, но и своего рода «ответ» на его творчество. Так, картина «Homage à Delacroix» — «В честь Делакруа» — Анри Фантен-Латура⁹ по характеру чуть небрежного, «размытого» и притом «текстурного» мазка напоминает портреты Делакруа¹⁰. Сезанн, убежденный в том, что для Делакруа «истинны только цвета» и что в его искусстве «все достигалось цветом» (цит. по: [6, 279]), стремился в некоторых собственных работах, преимущественно среднего периода, создать предельно «плотное» и однородное колористическое пространство¹¹. Судя по эскизам, аналогичный композиционный

⁵ 1872, х., м.; 156×128,8 см. Согласно информации, сообщаемой Вентури, картина находилась в частном собрании А. Матсуката (Токио), по последним же данным она хранится в токийском Национальном музее Западного искусства.

⁶ Открыт Эженом Шеврёлем в 1839 году.

⁷ Винсент Ван Гог делает смелый вывод о первенстве романтика перед импрессионистами в плане владения не только *цветом*, но и *светом*. «Свет — таинствен, и Делакруа с Монтичелли это чувствовали», — убежден Ван Гог [3, 477].

⁸ Правда, Кеннет Кларк все же уверен, что самостоятельность Сёра возобладала над его способностью перенимать чужие идеи. См.: [10, 242–243], а также [5, 222].

⁹ 1864, х., м., 160×250 см, Музей д'Орсэ, Париж.

¹⁰ Ассимиляцию творческих методов Делакруа Фантен-Латуром отметил Одилон Редон: «Фантен-Латур, будучи рационалистом и сенсуалистом, тем не менее, выступает проницательным учеником Делакруа. Его палитра — это оригинальная, уникальная палитра, <...> которая дает все градации тонов, взятых обособленно, восхитительно подходящих для изображения фейерверка цветов, блеска тканей <...>» [23, 156].

¹¹ Скажем, в картинах «Море в Эстаке» (1883–1886, х., м., 73×92 см; Музей Пикассо, Париж), «Натюрморт с суповой чашей» (около 1884, х., м., 65×81,5 см; Музей д'Орсэ, Париж), «Каштаны и хозяйственные постройки в Жа де Буффан» (около 1885, х., м., 65,5×81,3 см; частное собрание) и др. См. также: [5, 188].

В стремлении перенять способы выстраивания цветового баланса, Сезанн выполнил копию с «Ладьи Данте» (1870–1873, х., м., 25×33 см; частное собрание, Кембридж, Массачусетс), а затем наметил — правда, не маслом, а акварелью — копию с «Медеи» Делакруа (1879–1882, 38×20 см, Кунстхаус, Цюрих). Источник: *Делакруа Э. Медея*, готовая убить своих детей (1838, х., м., 260×165 см, Лувр, Париж).

Некоторые копии разных художников по работам Делакруа см. здесь: <http://latander.livejournal.com/235612.html?page=1> (дата обращения: 29.12.2015).

Да и ранние сезанновские полотна не обошлись без влияния Делакруа. Так, К. Кларк, обращаясь к «роскошным, мрачным пикникам и купаниям» и «бодлеров-

эксперимент Сезанну хотелось поставить в картине, которая должна была в аллегорической форме отобразить посмертный апофеоз Делакруа на небесах¹².

Впрочем, среди страстных почитателей старшего мастера можно найти живописцев, чьи полотна, на первый взгляд, далеки и по тематике, и по технике как от композиций великого романтика, так и друг от друга. Назовем лишь два имени: Винсент Ван Гог и Одилон Редон. В текстах, оставленных ими, — бессмертных письмах Ван Гога и редоновских заметках о жизни и искусстве — не одна страница посвящена Делакруа. Оба художника исполняли копии по картинам их кумира¹³. Сколь несхожи предвестник

ским оргиям», проникнутым «невероятной чувственностью», характеризует подобные работы как попытку «использовать тот единственный стиль», в котором Сезанн «мог выразить свои буйные чувства, — стиль Делакруа» [10, 255].

¹² Замысел остался неосуществленным. На одном из акварельных эскизов, датированном 1890–1894 годами (27×35 см, на долгосрочном хранении в музее Гранэ, Экс-ан-Прованс), изображены: сам Сезанн, Писсарро, Моне, знаток искусств Виктор Шоке, наблюдающие за чествованием Делакруа, которое происходит на облаках. См.: [14, 83].

¹³ Примеры копий, выполненных Ван Гогом по оригиналам Делакруа:

1) *Ван Гог В. Добрый самаритянин* (май 1890, Сен-Реми, х., м., 73×60 см, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло). Источник: *Делакруа Э. Добрый самаритянин* (1849, х., м., 56×47 см, частная коллекция).

2) *Ван Гог В. Пьета*. В двух вариантах, оба — сентябрь 1889, Сен-Реми, х., м.; первый: 73×60,5 см, Музей Ван Гога, Амстердам; другой: 42×34 см, Лос-Анджелес, собрание Бернара С. Соломона. Источник: *Нантёйль Целестин. Литография «Пьета»*, 1848, по одноименной картине Делакруа (ок. 1850, х., м., 35×27 см, Национальный музей, Осло). Не имея перед глазами оригиналов, Ван Гог писал копии по литографиям, которые присылал по его просьбе брат Тео. Литография Нантёйля очень нравилась художнику, и когда он случайно повредил ее, то, расстроившись, решил создать свои варианты маслом. Кстати, использование литографий в качестве образцов для копирования объясняет появление зеркального изображения на копиях Ван Гога относительно оригиналов.

Примеры соответствующих копий, исполненных Редоном:

1) *Редон О. Плафон галереи Аполлона* (1868, х., м., 71×65 см, Лувр, Париж). Источник: *Делакруа Э. Аполлон — победитель Пифона* (1850–1851, х., м., 800×750 см, плафон Галереи Аполлона, Лувр). Мастер предварительно (1850) выполнил маслом на холсте эскиз для росписи плафона (130×97,5 см; Музей изящных искусств, Брюссель). Редон характеризует работу Делакруа как «триумф света над мраком» [23, 175]. Возможно, ее копирование послужило в дальнейшем для Редона импульсом к созданию собственных фантазий на тот же мифологический сюжет, среди которых особенно часто экспонируются и репродуцируются: *Редон О. Колесница Аполлона* (около 1910, х., м., пастель, 89×70 см, Париж, Музей д'Орсэ); *Редон О. Колесница Аполлона* (около 1912, х., м., 99,7×74,9 см, Нью-Йорк, Музей современного искусства); *Редон О. Колесница Солнца* (около 1910, х., м., 89,5×162 см, Париж, музей Пти-Пале). Как известно, Гелиоса примерно с V в. до н. э. стали отождествлять с Аполлоном, поэтому название последней из упомянутых картин (впрочем, вполне вероятно, данное составителями музейного каталога) не кажется противоречивым.

2) *Редон О. Охота на львов* (1867, х., м., 44,5×56 см, Музей искусств Винтертура, Цюрих). Источник: *Делакруа Э. Охота на львов. Эскиз* (1854, х., м., 86×115 см, Музей д'Орсэ, Париж). Также известна копия, выполненная не по эскизу Делакруа, а по самой карти-

живописного экспрессионизма¹⁴ и самоуглубленный символист по методу и эстетике, столь близки они в преклонении перед гением Делакруа.

Более того: внимание и Ван Гога, и Редона привлекли, по сути, одни и те же особенности искусства и творческой личности мэтра. В первую очередь для обоих мастеров, при всем различии их темпераментов, оставалось актуальным в некоторых своих аспектах *романтическое мироощущение*¹⁵. Относительно Ван Гога говорят сами за себя общеизвестные, но от этого не менее впечатляющие факты его биографии и свойства натуры (бунтарство Ван Гога, его долгие и мучительные метания от профессии к профессии, парадоксальное сочетание кристально ясного мышления с припадками безумия); все это вполне логично назвать «экстравертным» типом романтизма. Что до творческих установок Винсента, то, в ответ на обвинения в «опасной склонности к романтизму», он замечал: «Романтика

не, однако точные данные об этой копии не приводятся в доступных изданиях репродукций. Источник: *Делакруа Э.* Охота на львов (1855, х., м., 56,5×73,5 см, Национальный музей, Стокгольм). У Делакруа имеется еще один вариант этой композиции (1855, х., м., Музей изящных искусств, Бордо; картина пострадала во время пожара; сохранилось только три четверти полотна, поэтому установить размер в точности невозможно).

3) *Редон О.* Еврейская свадьба (6. г., х., м., 40×32,2 см, Музей д'Орсэ, Париж). Источник: *Делакруа Э.* Еврейская свадьба в Марокко (1839, х., м., 140×105 см, Лувр, Париж). В данном случае, насколько можно судить по репродукциям, Редон скопировал только расположенную в центре полотна фигуру сидящего музыканта в красном одеянии.

¹⁴ В творчестве Ван Гога можно найти черты символизма: это и особое отношение к выразительным возможностям цвета, и тонкое понимание сущностного родства между живописью и музыкой (обо всем этом речь пойдет далее). Искусство Ван Гога с символистской точки зрения рассмотрел Альбер Орье (Albert Aurier) в статье «Les isolés. Vincent van Gogh» («Одинокие. Винсент Ван Гог» [19], напечатана в январе 1890 года в *Mercure de France*), которая явилась первым исследованием о творчестве Винсента. Орье постулирует присутствие особой Идеи за каждой изображенной формой, наделяет вангоговские цвета способностью транслировать разные смысловые грани Идеи и т. п. Однако нельзя упускать из виду, что сам Винсент был крайне удивлен мыслями Орье и написал ему ответ, в котором вежливо, но настойчиво отмежевывался от причастности к символизму. См.: [1, 258–261; 24, 371–372].

В. А. Крючкова подчеркивает: «...сам Ван Гог вовсе не считал природу ни “алфавитом”, ни внешним средством для выражения идей. Его письма к Эмилю Бернару недвусмысленно свидетельствуют о неприязни к новейшим “парижским предубеждениям”» [11, 56]. См. также: [3, 551, 565].

¹⁵ Обращает на себя внимание, что Кеннет Кларк, говоря о влиянии Делакруа на молодого Сезанна, называет последнего «пылким молодым романтиком» [10, 255]. Сам Сезанн не случайно видел в искусстве Делакруа некую квинтэссенцию романтизма: «может быть, Делакруа — это весь романтизм...» (цит. по: [6, 279]). Собственно, актуализация романтического мироощущения как способ контакта с художественным миром Делакруа у художников младшего поколения логична уже потому, что сам мэтр констатировал свою связь с рассматриваемым направлением: «Если под моим романтизмом понимают свободную передачу моих личных впечатлений, мое отвращение к типам, неизменно копируемым в школах, и к академическим рецептам, то должен признать, что я романтик» (цит. по: [4, 58]). Мировоззренческую и эстетико-стилистическую принадлежность Делакруа к романтическому культурному вектору отмечал Шарль Бодлер [2, 70–71].

и романтическое — это наше время, и, чтобы писать, надо обладать воображением и чувством. К счастью, этих качеств *не лишены даже* реализм и натурализм» [3, 258; выделено Ван Гогом]. И не раз, и не два встречаются в вангоговских письмах фразы, свидетельствующие о том, что свои корни он усматривает в романтизме, в частности — в творчестве Делакруа¹⁶.

Редону, человеку замкнутому, который вел затворнический образ жизни, был более близок иной, скажем так, «интровертный» тип романтизма; со страниц автобиографических записей и новелл смотрит Редон — тонкий лирик и мечтатель¹⁷ и Редон — фантаст, своими изощренными видениями вызывающий к жизни призраки Э.-Т.-А. Гофмана и Эдгара По¹⁸. Как онтоло-

¹⁶ Например: «...как ни архисвято я чту импрессионизм, мне первому хочется делать то, что умело делать *предшествующее* поколение — Делакруа, Милле, Руссо, Диаз, Монтичелли, Изабе, Декан, Дюпре, Йонкинд, Зиер, Израэльс, Менье и целая куча других: Коро, Жак и т. д.» [3, 378; выделено самим Ван Гогом]. И еще: «...я не удивлюсь, если импрессионисты скоро начнут ругать мою работу, *которая оплодотворена скорее идеями Делакруа*, чем их собственными» [там же, 379; курсив мой. — Е. Р]. Любопытна вангоговская интерпретация соотношения мастеров импрессионизма и Делакруа: она могла бы послужить предметом отдельного изучения. Хотя Винсент рассматривает импрессионизм «как воскрешение Делакруа» [там же, 401] и даже убежден, что Делакруа передал свои заветы именно импрессионистам [там же, 376], вывод таков: «Конечно, *именно* импрессионистам при всех их ошибках мы обязаны успехами в колорите, но ведь уже Делакруа был в этом отношении гораздо совершенней, чем они» [там же, 464]; то же самое Винсент пишет и о фигурной живописи [там же]. «Я не думаю, что импрессионизм сделает больше, чем сделали романтики», — обобщает художник [там же, 470].

¹⁷ Анализируя особенности творческой личности Редона, Александра Стросс характеризует его как человека «меланхолического и застенчивого» [25, 6].

¹⁸ После смерти Редона среди бумаг живописца члены его семьи обнаружили автобиографические фрагменты и тексты по искусству, собранные впоследствии под названием «Себе самому» («À soi-même»). Также была опубликована часть переписки. См.: [25, 7].

Редон позиционировал себя как большого ценителя литературы; его настольными книгами были произведения М. Монтеня и Б. Паскаля. Отдавал дань Редон и своим современникам, в частности общался с Ж.-К. Гюисмансом и С. Малларме, а с 1897 года присматривался к творчеству Андре Жида. См. об этом: [25, 5–6]. «Вероятно, он мечтал стать писателем, — замечает исследователь. — На протяжении всей своей жизни он практиковал литературную деятельность. По-видимому, он вел дневник с 1867 года. В его ежедневные занятия входила переписка с друзьями и коллекционерами. С 1868 года он вел хронику в ежедневной газете “Жиронда” (Бордо), в которой отчитывался о парижских выставках, особенно о тех, что проходили в официальном Салоне. Когда его творчество начало обретать признание, он без колебаний стал браться за перо всякий раз, когда тема его волновала: например, чтобы способствовать продвижению своего учителя Рудольфа Бредена (Rodolphe Bresdin) <...> или чтобы воздать должное Полю Гогену после отъезда последнего» [ibid., 6–7].

По словам мастера, «писать и публиковаться — работа наиболее благородная, наиболее деликатная из всех, какие может делать человек <...>: воздействовать на разум другого человека — такая задача и такая ответственность перед истиной и перед самим собой! Писательство — величайшее искусство. Оно преодолевает время и пространство, демонстрируя очевидное превосходство над другими видами искусства, как, на-

гический феномен романтизм для Редона — это «эпоха чистой экспрессии» («une époque d'expression pure» [23, 174]); как феномен собственно-художественный — это «триумф чувства над формой» («le triomphe du sentiment sur la forme» [ibid.])¹⁹, хотя экспрессия и чувство связываются мастером, в отличие от Ван Гога, с обращением в глубины своей души и психоэмоционального «я».

И, однако, существует одна романтическая *категория*, точнее, даже *модус*, имманентный мироощущению обоих мастеров и в не меньшей мере определяющий бытие мира Делакруа, — модус *страсти* и сопряженная с ним психоэмоциональная доминанта *страстности*.

«Делакруа был страстно влюблен в страсть (était passionnément amoureux de la passion)» [2, 256; 20, 272], — тавтологичность этих строк, принадлежащих Шарлю Бодлеру, оправданна, поскольку страстность в данном случае поэт атрибутирует и как свойство, которое Делакруа искал *в жизни*, и как свойство, характеризующее способ *предстояния* самого художника миру вокруг. Поиск *страсти* в окружающей реальности порождал спектр любимых мастером *тематических доминант*, среди которых Бодлер выявляет образы, обладающие ярко выраженным *отрицательным* экзистенциальным вектором: «преисподняя» («l'enfer»), «война» («la guerre»), «кровь» («le sang»), «мрак» («les ténèbres»), «резня», «пожары» («massacres, incendies») [2, 260, 267; 20, 277, 288].

Залогом единства приведенных тем выступает их идентичная онтологическая основа, первичная по отношению к ним и *принципиально* неизобразимая (поскольку относится к творящему сознанию мастера). Пользуясь определениями Бодлера, ее можно назвать атмосферой «отчаяния» («désolation») и «неисцелимого страдания» («irrémissible douleur») [2, 268; 20, 288], возникающей из трагического ощущения жизни как феномена и представляющей все проявления последней в виде вариаций на единую онтологическую драму, или, словами Бодлера, — «человеческую драму» («drame humain») [2, 255; 20, 270], мастерством воплощения которой Делакруа, по мнению поэта, подобен Шекспиру²⁰.

пример, над музыкой, язык которой тоже трансформируется и оставляет в ночи веков творения прошлого» [23, 38–39].

Что касается собственно новелл Редона, то их он, судя по всему, не предназначал для любопытного глаза; эти тексты были изучены и классифицированы Андре Меллерю (André Mellerio), другом и биографом художника. Есть предположение, что Редон задумывал нечто вроде венка новелл по образцу таковых у Т. Готье, В. де Лиль-Адана и Э. По, с творчеством которых он был прекрасно знаком (Эдгару По посвящен один из «тематических» альбомов литографий Редона: «Эдгару По» — «À Edgar Poe», 1882, 6 листов, а также работа углем «Ворон» — «Le Corbeau», 1882). Подробнее см.: [25, 7–8] и каталог посвященной Редону парижской выставки: [22, 163–169].

¹⁹ Примечательно, что данные характеристики Редон приводит в связи с искусством Делакруа.

²⁰ Редона в наличии духовного родства между Делакруа и Шекспиром убедил его друг, ботаник Арман Клаво (Armand Clavaud) (см.: [23, 19]). См. также о связи Делакруа с Шекспиром: [ibid., 171–172].

Думается, не требует объяснений, что сила прочувствования «жизненной драмы», исходящая от полотен Делакруа и действующая даже на неискушенного зрителя, захватила столь впечатлительного и тонкого человека, каким был Ван Гог²¹. «Он работал над обновлением страсти» (цит. по: [12, 16]), — замечал Винсент по поводу Делакруа в одном из писем 1886 года. Подчеркивая особую «правдивость» искусства романтика [3, 405], Ван Гог видит ее истоки в стремлении Делакруа отобразить «душу модели», найти «подлинного человека» [там же, 390]²², — путь, которым стремился идти сам Винсент²³. Особенно впечатляли Ван Гога те работы мастера, которые он называл «страстными и напряженными» [3, 392].

Редону, напротив, подобные темы не слишком импонировали²⁴; в дневнике он рассуждает преимущественно о более спокойных композициях,

²¹ Для Ван Гога, в силу его темперамента, было очень важно почувствовать душевный резонанс с тем или иным художником; восхищение собственно уровнем мастерства конкретного живописца не то чтобы представлялось Винсенту второстепенным, но не было достаточным для него. Проще говоря, Ван Гог не мог и не хотел разделять в творческой личности ипостаси «человека» и «художника». Этим, кстати, объясняется довольно странный, на взгляд некоторых исследователей, ряд мастеров, к которым Ван Гог питал особую привязанность. Тут и Рембрандт, и Франсуа Милле, и Пьер Пюви де Шаванн, и ныне забытый (быть может, незаслуженно) Адольф Монтичелли.

²² В качестве примера Ван Гог приводит картину Делакруа «Тассо в темнице» (так ее называет Ван Гог), точнее — «Тассо в больнице св. Анны» (1839, х., м., 60×50 см, частная коллекция), которая впечатлила не одного Винсента. Ей, например, посвящен сонет Бодлера «На картину “Тассо в темнице” Эжена Делакруа» («Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix»), входящий в знаменитый цикл «Цветы зла» («Les Fleurs du Mal», изд. 1857), подраздел «Обломки» (дополнительные стихотворения, номер 16) — «Les Épaves» (poèmes supplémentaires, numéro 16).

²³ Общеизвестны фразы из вангоговских писем на тему того, как создавать картины, проникнутые подлинной жизнью, показывающие непреходящую сущность бытия простого человека в мире. И не так уж противоречивы рассуждения Ван Гога о том, что ему «хотелось бы писать мужчин или женщин так, чтобы вкладывать в них что-то от вечности» [3, 390]. Вечность и обыденность оказываются совместимы, так как сходятся в онтологическом пределе, когда речь заходит о бытии как таковом; тут обычная жизнь становится просто акциденцией вечности, мимолетной флуктуацией непреходящего бытия, а существование конкретной личности, ее экзистенция — акциденцией бытия всего сущего.

Джулио Карло Арган приходит к выводу о том, что картина была для Ван Гога не просто онтологическим двойником окружающей реальности, а ее настоящим, укорененным в существовании как феномене эквивалентом: «Картина не представляет, не показывает, она есть» (цит. по: [15, 153]). Иными словами, поиск истинной жизни вокруг и способов ее воплощения на холсте претворялся в установление специфического онтологического равноправия жизни и творчества. Показательны следующие слова Ван Гога: «...поскольку я не в состоянии творить в физическом смысле, я создаю не детей, а мысли — это помогает почувствовать, что и ты человек» [3, 390].

²⁴ Равно как и проявления бурного темперамента Делакруа. С большим удовольствием он описывает в дневнике рассказы художника Поля Марка Жозефа Шенавара (Paul Marc Joseph Chenavard, 1808–1895), ученика и приятеля Делакруа, о совместных меланхолических прогулках с мастером «подле высоких стен Нотр-Дам, в этом уединенном квартале, столь способствующем медитации» [23, 63]. Даже уподобляя

таких, например, как «Алжирские женщины» [23, 171, 179]²⁵ или «Еврейская свадьба в Марокко»²⁶ [ibid., 179]. Но и в подобных работах он выявляет особую мощь воображения («la puissance de [son] imagination»), изобилие («abundance») идей, «лиризм» («le lyrisme», и даже «лирический огонь» — «flamme lyrique») и «страстность» («la passion») [ibid., 64, 96, 170, 171] — правда, страстность *sui generis*: она тоньше, чем открытая, «репрезентативная» страстность сюжетов, поскольку обусловлена самой *внутренней* характеристикой художественной структуры полотна²⁷.

Бодлер говорил, что Делакруа «с холодной решимостью (*froidement*) искал средства для выражения страсти наиболее зримым образом (*de la manière la plus visible*)» [2, 256; 20, 272; курсив мой. — Е. Р.]. Иными словами,

Делакруа тигру (по облику и манерам), Редон подчеркивает «гордость», «тонкость» и «силу», присущие личности мастера, то есть — черты чисто аристократические, благородные, которые, кстати, отличали и высказывания Делакруа о жизни и искусстве. См.: [ibid., 180].

Итак, для Редона родственное в Делакруа как в человеке отличалось от родственного в нем же как в мастере-живописце. «Откровенно говоря, и это не умаляет его значения, у Делакруа был весьма ощутимый разрыв между “человеком” и “художником”», — констатировал сам Редон [ibid., 101]. Видимо, поэтому он обходит молчанием сюжеты Делакруа, наполненные особенно сильным напряжением, накалом.

²⁵ 1834, х., м., 180×229 см, Лувр, Париж. По мысли Редона, «Алжирские женщины» — шедевр, в котором проявилось новаторское искусство расположения цветов, помогающее создать эффект призмы [23, 171]; именно в связи с этим полотном Редон вводит понятие «оптической смеси» («*mélange optique*») [ibid., 178–179], фактически эквивалентное «правилу трех тонов» Делакруа. Последнее раскрывается в следующем рассуждении мастера: «...если я нахожу, что драпировки имеют фиолетовую тень и зеленый рефлекс, то разве это значит, что в них будут только эти два тона? Разве не само собой разумеется, что в них должен быть еще и оранжевый, поскольку в зеленом есть желтый, а в фиолетовом красный?» [9, 228]. Делакруа также развивает теорию «окрашенного рефлексом полутона» — «*demiteinte reflétée*», подразумевая согласное действие валёров, формирующих совокупный тон и придающих изображаемому «подлинную живость» (запись в Дневнике от 29 апреля 1854 года) [8, 25; 21, 761; словосочетание выделено самим Делакруа].

²⁶ 1839, х., м., 105×140,5 см, Лувр, Париж.

²⁷ В самом деле, любой сюжет может быть подан *de facto* *любым* способом; и наоборот: особая техника преподнесения сюжета может превратить *любой* сюжет в истинно романтический. Поэтому страстность как свойство натуры самого мастера и как выбранный им способ контакта с реальностью (а также как свойство событий, людей и перипетий, воплощающих бытие этой реальности, но внеположных бытию живописца) находит выражение не столько в сюжете, сколько в *способе его прочувствования и репрезентации* (метод прочувствования определяет стиль репрезентации). Конечно же, при утверждении романтической эстетики сюжеты, востребованные классицизмом, отвергались романтиками, но данная особенность характерна для раннего этапа становления романтизма: в этот период устанавливалось взаимно однозначное соответствие между типом сюжета и стилем его репрезентации. Зрелый же романтизм, которому не было необходимо ожесточенно бороться против прежних типов художественного мировоззрения, допускал с точки зрения сюжетов и тематики достаточную свободу; акцент падал на способ преподнесения сюжетов и их стилевую интерпретацию.

искал соответствующие цвета, метод работы с рисунком, способ компоновки масс и т. д. Характеризуя этот поиск, важно отдавать себе отчет в том, что страстность как качество контакта с миром и как самодовлеющее свойство человеческой души всегда *интенциональна*, то есть энергетически направлена *вовне* себя и одновременно *на* какой-то феномен. Она сопряжена, таким образом, с векторным целеполаганием собственных энергий, смысловой и чувственной, с их проекцией *в иное бытие*, с выходом за рамки собственного внутреннего мира и, стало быть, с *движением* — причем движением, обладающим качественно-структурными характеристиками.

Действительно, коль скоро движение это *интенционально*, оно обладает *смыслом направленности* на феномен и *смыслом отношения к* феномену. Если пользоваться более возвышенными романтическими выражениями, то тут поможет, например, метафора «*движение души*», которая, согласно Бодлеру, отражает сущность любого зримого движения в полотнах Делакруа (см.: [2, 82–83]), или яркая фраза Редона, охарактеризовавшего искусство Делакруа как «триумф движения и страсти над формами» — «*le triomphe du mouvement et de la passion sur les formes*» [23, 181]²⁸.

Вернее было бы сказать, что триумф страсти у Делакруа актуализуется именно как триумф *движения*, в силу своей *качественности* обладающего *индивидуализированной интонацией*, которая формируется посредством специфически трактованных выразительных средств — цвета, мазков, линий. Причем последние должны отобразить все повышения и понижения интонации, все изгибы ее и т. д. Следовательно, чтобы сформировать собственно интенционально направленную интонацию, пространственное искусство живописи должно максимально полно смоделировать сам *процесс развертывания* интонации, то есть — ее становления *во времени*. «Живопись располагает только одним мгновением, но разве в нем не заключается столько же мгновений, сколько в картине *деталей и фаз?*» [9, 230; курсив мой. — *Е. Р.*], — такой вывод сделал сам Делакруа.

Итак, художник должен организовать структуру полотна так, чтобы она настраивала реципиента на *временное* переживание образующих ее выразительных средств (хотя сам по себе материал живописи, естественно, дан

²⁸ Мимо данной особенности искусства Делакруа не мог пройти и Ван Гог, декларирующий в качестве одной из целей «научиться рисовать *не руку, а жест*, не математически правильную голову, а *общую экспрессию*. Например, уметь показать, как землекоп *поднимает голову*, когда переводит дух или разговаривает. Короче говоря, показать жизнь» [3, 241; курсив мой. — *Е. Р.*]. Воспринимая мир динамически (ведь даже довольно статичные и спокойные с объективной точки зрения пейзажи он пытался одушевить вихревым движением мазков), Винсент из собственного *ощущения* реальности в движении и самого существования как движения (это ощущение и было художественной интенцией) выводил движение как имманентный атрибут своего художественного мира. И искусство великого романтика во многом было для Ван Гога ориентиром. «Делакруа я <...> нахожу прекрасным, прежде всего потому, что он дает нам *ощутить жизнь вещей*, их выражение и движение, потому, что он *полный хозяин* своих красок», — постулировал Ван Гог [там же, 266; выделено Ван Гогом, разрядка моя. — *Е. Р.*].

зрителю в его пространственной застылости). Прослеживая постепенное «выведение» одного мазка из другого, концентрируясь на «модуляции» цветов и их последовательном превращении в противоположные, зритель невольно экстраполирует свое переживание на сам объект, его вызвавший. Происходит своего рода *темпорализация* бытия пространственного феномена.

Будучи воспринятыми как *постепенно развивающиеся* в художественном времени, выразительные средства репрезентируют *становление художественного смысла, предстают его полноценными проводниками*, не зависящими от выражаемого ими предметного аспекта картины. Эту особенность искусства Делакура точно подметил Бодлер: «Кажется, будто колорит <...> дышит мыслью сам по себе, независимо от предметов, которые он облакает» [2, 152]²⁹. Но собственным временем разворачивания, равно как и реальной свободой от миметического принципа, выразительные средства обладают лишь в музыке; только она допускает идеальное слияние, идеальный контрапункт времени становления художественного смысла и времени восприятия этого становления реципиентом.

О музыкальности как имманентном свойстве определенных живописных стилей и конкретных произведений можно написать целое исследование; но в рамках небольшой статьи не стоит покушаться на решение столь сложных и эстетически всеохватных проблем. Думается, что музыкальность логично охарактеризовать как совокупность тех черт художественного произведения, относящегося к пространственным видам искусства, которые по своей специфике *соприродны онтологически* значимым чертам произведения музыкального. Говоря иными словами, данные черты призваны репрезентировать сущность *бытия художественного организма*; а для музыки бытие есть прежде всего бытие становящееся, творимое временем.

Музыкальность, понятая как *становление* интенционального смысла в художественном времени, актуализуется в изобразительном искусстве в основном с помощью такого выразительного средства, как *мазок* (или *штрих*, в зависимости от выбранного материала). Еще живописцы эпохи барокко, например Караваджо или Рубенс, работали над *постепенным* высвобождением скрытой энергии векторно устремленного мазка, предвосхищая открытия художников романтизма, с их уже *полным* доверием к возможностям и интенциям художественного материала. Мазок в искусстве романтизма хранит отпечаток *движения* наносившей его на холст руки мастера; мазок не заглаживается и не вуалируется, как это было принято в классической живописи; напротив, всячески подчеркивается его индивидуальная выразительность, пастозность и текстура. Но, в отличие от барочной живописи, никогда не подходившей к той грани, за которой начинается распредмечивание изображения или, вернее, *самого художественного смысла*, романтическое искусство наделило каждое средство

²⁹ «Il semble que cette couleur <...> pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille» [20, 95; курсив мой. — Е. Р.].

выразительности — мазок, штрих, контурную линию, локальное цветовое пятно и большие тональные поля, оживленные изнутри переливчатыми валёрами, — особой функцией.

Правда, если говорить именно о новациях Делакруа, то среди этой гаммы средств особое внимание он уделял мазку. В его картинах мазок становится своего рода драматургической единицей формирования художественного смысла, и собственно-выразительного, относящегося к самоценной экспрессии живописного материала, и предметного, но возникающего словно бы постфактум, *в качестве итога* смыслового развития. Как полагал Делакруа, «мазок — такое же средство передачи мысли в картине, как и все другое» [8, 228]³⁰.

Для того чтобы реализовать смысловое становление, мазки, с одной стороны, должны обладать определенной обособленностью друга от друга (ибо каждый из них привносит некую новую смысловую акциденцию), с другой же стороны — плавно перетекать друг в друга ради *непрерывности* смыслового развертывания. Необходима, стало быть, диалектика самозамкнутости мазков — и их растворения друг в друге. Именно такие свойства мазка были идеалом Делакруа. По словам мастера, он искал мазок, «твердый и текучий в одно и то же время» [7, 41]³¹. Эти качества мазка Делакруа приводят к ощущению почти музыкальной, исподволь происходящей «модуляции цветов» («*modulation des couleurs*») [23, 178; выделено Редоном], в разработке принципов которой Редон видит заслугу своего предшественника. Более того: такая модуляция, осуществляемая посредством наложения тона на тон («*le ton sur ton*»), связана с иллюзией мерцания, трепетания, «дрожания» («*tressaillement*») красочной плоскости («*surface colorée*»); ведь постепенное наслоение мелких мазков разного цвета рождает впечатление смешения оттенков, образующих суммарный «вибрирующий тон» («*ton vibrant*» [ibid.; выделено Редоном])³².

Представляется, что обозначенная концепция мазка перекликается с романтическим отношением к звуку: последний по-прежнему, как и в классической музыке, выступает в роли самодостаточной единицы музыкальной ткани — но границы его постепенно размываются. Внимание фокусируется либо на напряженном, «тристановском» тяготении звука в звук и последующем переходе, либо на красочном их взаимоперетекании. В полотнах Делакруа встречаются и довольно острые сопоставления противонаправленных контрастирующих мазков разного тона (причем цвета дополнительные зрительно «тяготеют» друг в друга и качественно влияют друг на друга по

³⁰ «La touche est un moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture» (запись в Дневнике от 16 января 1857 года) [21, 1074].

³¹ «Cet empâté ferme et pourtant fondu» (запись от 11 апреля 1824 года) [21, 137].

³² Судя по всему, Редон говорит не о технике лессировок (которой в принципе славилась французская традиция, например живопись А. Ватто или К. Коро), а об эффекте рефлексов, отбрасываемых друг на друга соседствующими тонами. В восприятии зрителя мазки, располагающиеся рядом, «отсвечивают» друг на друга, заставляя взаимно изменять цвет, насыщенность, интенсивность.

определенным законам, которые Делакруа, как известно, изучал), — и почти незаметные взаимопереходы мазков одного характера, с постепенными изменениями тона, светлоты, насыщенности. Экспрессия как самих мазков, так и способов их взаимодействия обуславливает экспрессию форм, составляющих предметный план полотна.

Развивая столь специфический принцип работы с мазком и отталкиваясь, как видно по его письмам, именно от находок Делакруа (а также отчасти Адольфа Монтичелли), Ван Гог акцентировал прежде всего векторную устремленность и сонаправленность групп мазков, постепенно модифицировал форму, длину и тон последних. Целью его было «добиваться таких мазков, которые сочетались бы друг с другом и были бы так же проникнуты чувством, как выразительно сыгранная музыка» [3, 408]³³. Именно эта музыка служила своеобразным проводником экзистенциальной энергии, которую Ван Гог, вольно или невольно, стремился транслировать реципиенту. Недаром этапы модификации техники мазка Ван Гога ставились Карлом Ясперсом в соответствие последовательным проявлениям обостряющихся симптомов душевной болезни художника [18, 205–214]. Сам Ван Гог замечал, что в состоянии душевного равновесия кисть ходит у него в руках плавно, «как смычок по скрипке» [3, 494]; когда же его нервное напряжение вновь давало о себе знать, он признавался: «Бью и колочу по холсту кистью, нанося удары безо всякого порядка, как получается. Пятна краски густые, пустоты на холсте тут и там прикрыты (но не везде), углы холста вообще остались незаконченными, повторы, ярость. Итог <...> будоражащий и вызывающий <...>» (цит. по: [15, 139]).

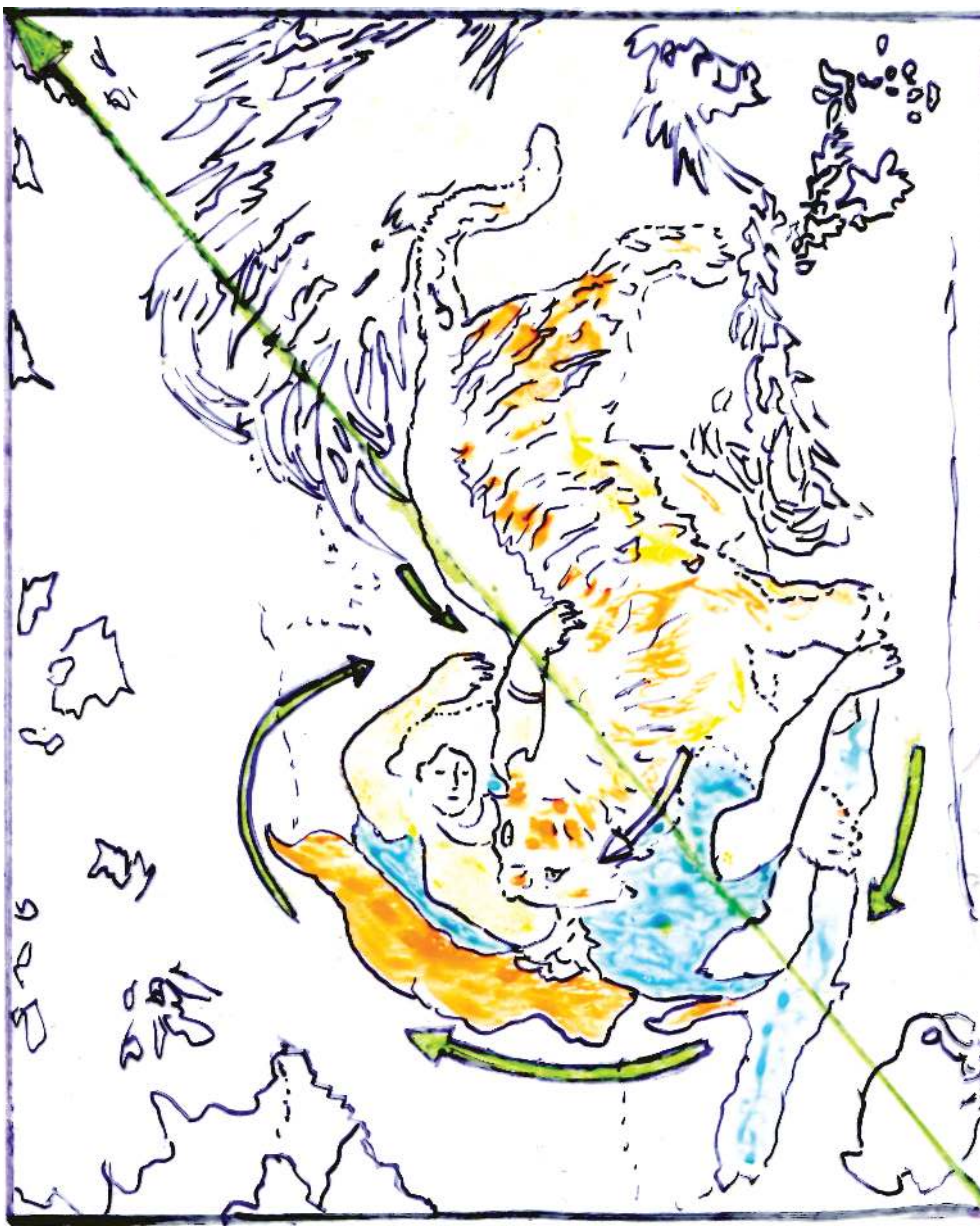
Сходной смыслопорождающей функцией наделялось непрерывное последование мазков и штрихов в работах Редона, с тем отличием, что оно воплощало не столько духовную энергию живописца, эманацию его творческого сознания, сколько созидательную интенцию самого художественного материала, который почитался Редоном за партнера и соавтора, наделенного собственным духом и волей. Мастер дал понять в письме своему другу и биографу Андре Меллерию, что художественный образ никогда не приходит к нему как цель на прекомпозиционном этапе, а, напротив, формируется по мере нанесения мазков или штрихов (в зависимости от материала) на основу, — и художнику самому трудно предвидеть, какими причудливыми формами и структурами завершится создание работы [13, 187].

В данном случае «твердость», волевая упругость мазков, которой добивался когда-то Делакруа, необходима для того, чтобы каждый из них мог, скажем так, «по своему усмотрению» повернуть становление смысловой

³³ Вопреки распространенному мнению, Ван Гог вовсе не был так уж очарован поэтикой локальных цветов и замкнутых контуром плоских цветовых пятен; он размышлял о тонкой разработке тональных нюансов, о методах взаимодействия и взаимоперетекания соседствующих цветов. «Слова “ne pas peindre le ton local” [“не писать локальным цветом”] имеют широкое значение и предоставляют художнику свободу в поисках красок, которые составляют одно целое и связаны друг с другом», — замечал Винсент [3, 258].



Ил. 1 а. Э. Делакруа «Юная женщина, атакуемая тигром». 1856, х., м., 51×61,3 см, Государственная галерея, Штутгарт.



Мл. 16



Ил. 2 а. Э. Делакруа. «Охота на львов». 1855, х., м., 56,5×73,5 см, Национальный музей, Стокгольм.



Мн. 26

структуры художественного целого в иное русло; а «текучесть», соответственно, выступает гарантом *непрерывности* сотворения образа, высшей связанности и цельности развертывания самого художественного времени, цельности, в пределе доступной только музыке. Впрочем, Делакруа асимптотически приблизился к чаемому идеалу: еще Бодлер констатировал, что тона в работах мэтра «увязаны друг с другом» и обладают «одинаковой плотностью» [2, 81], а Сезанн, восхищаясь «Алжирскими женщинами», заметил: «И все так связано. Тона входят один в другой, как нити шелка в ткани. Все соткано, сработано вместе» (цит. по: [6, 278]).

Собственно, Сезанн говорит о высшем единстве композиционного пространства, которое постепенно формируется путем организации односторонних мазков в первичные смысловые целостности, обладающие структурным единством и подобные музыкальным мотивам, фразам, темам. Это в первую очередь — локальные цветовые области, а также цветовые массы, проникнутые изнутри *движением* полутонов и валёров; сам Делакруа именовал такие массы «*вращающимися*» («*masses tournantes*»), полагая, что именно ими нужно «моделировать» внутреннюю структуру картины (запись от 29 апреля 1854 года [8, 24–25; 21, 760]). Такое постепенное становление цветовой гармонии полотна Бодлер называет *мелодией* колорита [2, 67–69], причем мелодия в его интерпретации есть не столько аналог пространственной линии, сколько идеальный эквивалент чистого *дления* и *становления*. Недаром поэт уподобляет развертывание цветов на холсте, их модуляцию *постепенно* сменяющим друг друга краскам заката.

Но после того как становление мелодии завершено, она мысленно охватывается сознанием постфактум в виде целостности, в виде смыслового единства. Столь специфическая интерпретация мелодии — в качестве символа свернутого в единовременность дления и развития — позволяет установить наиболее естественное онтологическое соответствие музыки и живописи; ведь живопись способна реально воплотить лишь одно-единственное мгновение³⁴.

Логично поэтому, что Бодлер говорит о мелодии колорита не только как о последовательной компоновке цветов, но и как о моментально охватываемом взглядом колористическом единстве всей композиции. Такой аспект мелодии поэт характеризует как «единство в красках, общий цвет» [2, 69]; см. также: [там же, 152, 258; 20, 95, 274]: речь идет о доминирующем тоне полотна³⁵. Заметим, кстати, что Делакруа рекомендовал начинать работу над картиной именно с нахождения общего тона, а уже потом, выбирая те или

³⁴ Другое дело, что мгновение это может проживаться и проживается реципиентом континуально — то есть оно соответствует множеству мгновений зрительского времени.

³⁵ «Хороший способ проверить, обладает ли картина мелодией, прост: нужно взглянуть на нее с такого расстояния, чтобы нельзя было разобрать ни сюжета, ни линий. Если мелодия присутствует в картине, значит, она имеет уже и смысл и запечатлевается в вашей памяти» [2, 69]. Мелодия колорита в интерпретации Бодлера не зависит от сюжета; ее сущность, как и подобает феномену, родственному феноменам музыкальным, свободна от мимесиса.

иные оттенки в зависимости от него, приводить к единому колористическому знаменателю все цвета (записи от 23 февраля 1852 года [7, 307; 21, 583] и от 15 октября 1854 года [8, 97; 21, 854])³⁶.

Подобную цветовую «атмосферу» Бодлер именует «магической» («une atmosphère magique» [2, 262; 20, 279]). Слово это далеко не случайно; Делакруа был одним из первых живописцев, кто пришел к выводу, что «цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают. Он действует, если можно так выразиться, на наше подсознательное» (запись от 6 июня 1851 года; [7, 293])³⁷. Будучи уверен в своем первенстве относительно разработки данной проблематики, Ван Гог тоже говорил о «суггестивном цвете» [3, 400]; но, даже не зная о мыслях Делакруа на этот счет, он и тут рассматривал его искусство в качестве идеала, причем настаивал на том, что «цвет сам по себе что-то выражает» [там же, 258; выделено Ван Гогом].

Редон же полагал, что исключительно Делакруа смог достичь «духовного цвета» («*touche à la couleur morale*» [23, 176]), который обладает собственным, скажем так, семантическим излучением³⁸. Функция «духовного цвета» двояка: с одной стороны, он транслирует скрытую от обыденного взора внутреннюю сущность изображенных на картине персонажей; с другой же — его смысловая аура не исчерпывается подобной трансляцией. Ведь каждый цвет, будучи бесчисленное число раз актуализован в мировой живописи, постепенно приобретает целый спектр смысловых оттенков. Более того: взаимодействие разных цветов рождает целостный художественный смысл, который шире, чем просто сумма локальных смыслов, имманентных конкретным цветам. Ярким примером смысловой амбивалентности «духовного цвета» Делакруа в трактовке Редона предстает уже упоминавшийся луврский плафон с Аполлоном, повергающим Пифона, и богами — свидетелями происходящего. Цвета, связанные с каждым из богов, призваны раскрывать их характеры, душевные качества и род занятий: так, с Венерой сопряжен нежно-голубой («*bleu tendre*»); красное одеяние Меркурия представляет его как покровителя торговли, подчеркивает идею

³⁶ Характерным примером поиска доминирующего тона на подготовительном этапе работы может послужить эскиз для картины «Охота на львов» (1854, х., м., 86×115 см, Музей д'Орсэ, Париж): все цвета в данном случае «смещены» в сторону золотистобурого тона.

³⁷ «La couleur a une force beaucoup plus mystérieuse et peut-être plus puissante; elle agit pour ainsi dire à notre insu» [21, 564].

³⁸ По мысли Жана Вьяла, Редон считал колористические эксперименты Делакруа своеобразным заветом мастера будущим поколениям. Среди важнейших источников искусства самого Редона исследователь отмечает «магию Рембрандта, духовность Дюрера, цвет Делакруа» («*magie de Rembrandt, esprit de Dürer, couleur de Delacroix*») [26, 172], тем самым ставя в один ряд вполне «материальную», осязаемую категорию цвета — и категории почти философские. Но то, что Редон наделял цвет особой духовной силой, действительно делает логичным возведение этого выразительного средства в ранг проводника метафизического смысла.

довольства и богатства; Церера солнечная («*ensoleillée*»), а Марс «ужасного фиолетового цвета» («*un violet terrible*»), и шлем его, как эмблема войны, едко-алый («*un rouge amer*») [ibid., 175]. Однако ансамбль всех этих цветов, приведенных к гармоничному единству, призван воплощать нечто большее, а именно значение происходящей сцены: поражение змея и сияние торжества Аполлона. Поэтому Делакруа потребовался, например, не просто «ужасный фиолетовый» и серый, а «больные цвета», репрезентирующие «идею смерти» («*ces tons malades qui donnent l'idée de la mort*» [ibid., 176]), не просто алый, синий и золотой, а тона, выражающие «триумф света над мраком» («*le triomphe de la lumière sur les ténèbres*» [ibid., 175]). Если приглядеться, можно увидеть, что все применяемые Делакруа цвета содержат лиловатые валёры и тяготеют в сторону пурпурно-малинового, выполняющего функцию амбивалентной смысловой доминанты произведения. Ведь этот цвет, в зависимости от контекста, в мировой живописи был наделен двояким смыслом: в некоторых случаях он воплощал идею смерти³⁹, в других — идею триумфа⁴⁰, а иногда — единение обеих идей⁴¹.

Выбор доминирующего тона полотна, а затем и участвующих в его формировании локальных цветов становится в искусстве Делакруа и его почитателей осознанным способом воздействия на зрителя. По мысли Бодлера, «бывают тона радостные и игривые, игривые и грустные, богатые и радостные, богатые и грустные, банальные и самобытные». И если «колорит Веронезе» «спокоен и радостен», то «у Делакруа он часто меланхоличен» [2, 69].

Ясно, что определенная семантика колорита возникает не только из взаимопротекания цветов, но и из их противоборства и контраста (иначе не получилось бы тонового напряжения, ощущаемого почти в каждом полотне Делакруа). Противопоставление — позволяя себе музыкальные метафоры — диссонирующих тонов и сопоставление тонов консонирующих суть не что иное, как подобие полифонических соединений в музыке. Бодлер, характеризуя искусство цвета у Делакруа, не преминул сказать о *контрапункте* [там же, 68]. В сущности, «полифонические соединения» образуются цветовыми рифмами, переключками цветов (их можно уподобить сходным темам-мотто в имитациях) — всем тем, что сам Делакруа называет «определенным расположением цветов, игрой света и тени» [9, 222], «слаженностью» различных тонов (см. запись от 19 сентября 1847 года [7, 174; 21, 395]).

Проиллюстрировать мысли Делакруа помогает анализ колористической структуры его полотен (см. ил. 1 и 2 на с. 169–172). При рассматривании

³⁹ Например, как в рубенсовском «Избиении младенцев» (1611, х., м., 142×182 см, Художественная галерея Онтарио, Торонто).

⁴⁰ Скажем, в «Наполеоне на императорском троне» кисти Ж.-О.-Д. Энгра (1806, х., м., 259×162 см, Музей Армии, Париж).

⁴¹ В творчестве самого Делакруа можно найти подобный пример: «Смерть Сарда-напада» (1827, х., м., 392×496 см, Лувр, Париж).

первого полотна — «Юная женщина, атакуемая тигром»⁴² — взгляд, следующий по доминирующей зрительной диагонали (из левого нижнего в правый верхний угол), встречает препятствие в виде яростно сталкивающихся динамичных тел. Их движение (круговое, по часовой стрелке) подчеркивается колористической диспозицией: алый цвет, светлее и ярче синего, заставляет его отступить на второй план и властно притягивает глаз. Во втором случае («Охота на львов»⁴³) переключки больших цветковых масс (охристо-золотистых, алых, синих) формируют почти симметричную, устойчивую тональную композицию.

Внимательно изучая копии с картин и эскизов Делакруа, выполненные Редоном, можно увидеть, как художник стремился в некоторых случаях воссоздать общий тон оригинала (в копиях с «охот»), а в некоторых (например, в копии с луврского плафона, изображающего битву Аполлона с Пифоном) — продумать чередование и взаимодействие контрастирующих цветковых масс. С помощью подобного же контрапункта цветов, развивая метод Делакруа, Ван Гог пытался создавать контрапункт смысловой. «Я постоянно надеюсь совершить в этой области открытие, например, выразить чувства двух влюбленных сочетанием двух дополнительных цветов, их смешением и противопоставлением, таинственной вибрацией родственных тонов. Или выразить зародившуюся в мозгу мысль сиянием светлого тона на темном фоне. Или выразить надежду мерцанием звезды, пыл души — блеском заходящего солнца» [3, 391], — говорил Винсент. А по поводу знаменитого «Ночного кафе на площади Ламартин в Арле»⁴⁴ замечал: «В этой картине я пытался выразить неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом. <...> Всюду столкновение и контраст наиболее далеких друг от друга красного и зеленого; в фигурах бродяг, заснувших в пустой, печальной комнате, — фиолетового и синего» [там же, 391; курсив мой. — Е. Р.].

Причем контрапункт не только контрастирующих тонов как таковых, но и стоящих за ними смысловых интенций достигается Ван Гогом посредством присвоения каждому цвету индивидуального значения. Еще Эмиль Бернар, друг Винсента, свидетельствовал, что желтый воспринимался им как цвет жизни, красоты и любви (см.: [1, 166, а также 171–172]⁴⁵). Известно, что синий в вангоговской интерпретации предстал цветом бесконечности, красный являлся тоном крови и страдания, зеленый — тоном смерти

⁴² 1856, х., м., 51×61,3 см, Государственная галерея, Штутгарт.

⁴³ 1855, х., м., 56,5×73,5 см, Национальный музей, Стокгольм.

⁴⁴ 1888, х., м., 70×89 см, Художественная галерея Йельского Университета, Нью-Хейвен, США.

⁴⁵ В подтверждение слов Бернара Д. Азио приводит в пример второй портрет Агостины Сегатори, хозяйки итальянского кафе-ресторана «Тамбурин», выполненный на ярко-желтом фоне. По мнению Азио, выбор этого цвета недвусмысленно свидетельствует о чувствах Винсента к своей модели. Также исследователь связывает выбор желтого с душевным спокойствием, уверенностью художника в своих силах (см. о последнем парижском автопортрете: [там же, 172]) и даже предлагает специальный термин: «желтый мажор» [там же, 187].

и дурманящего, наркотического ада самых мрачных душевных переживаний (см. сходные характеристики: [там же, 181])⁴⁶.

При столь изощренном семантическом контрапункте контрастирующие цвета не просто взаимно отбрасывают рефлекс, но влияют друг на друга своим смысловым излучением, образуя семантические целостности⁴⁷. Поэтому сочетание лимонно-золотого с синим будет обладать иным значением, чем желтый и индиго по отдельности. Примером такого *прироста смысла* могут послужить версии вангоговских копий по «Пьете» Делакруа, в которых соотношение контрастирующих цветов, образующих небо и пылающие закатные облака, иное, чем в оригинале, и иное, чем, скажем, контрапункт всепоглощающе-синего и тревожного желтого в знаменитом полотне «Вороны над пшеничным полем»⁴⁸. В «Пьете» Ван Гогу, по-видимому, не давал покоя светло-лимонный тон, характерный, по мысли Винсента, для образа Христа в трактовке Делакруа (см.: [3, 542, 549])⁴⁹. Поэтому он искал особый оттенок небесно-голубого, с жемчужно-серыми валёрами, но в то же время глубокий, близкий к персидскому индиго, способный оттенить лимонность заката и создать ощущение мягкой, печальной гармонии тонов, увиденной словно бы сквозь легкую дымку. Смысл же «полифонического соединения» в «Воронах» чуть ли не прямо противоположен: ультрамарин грозового неба переходит в иссиня-черные сполохи, а желтое поле — в охристо-бурые взвихрения почвы; общий эффект «изнемогающих», грязноватых цветов рождает чувство напряженной усталости, бессилия и беспросветности.

Возникновение нового смыслового сочетания из комбинации единичных смыслов разных цветов вполне логично назвать, вновь апеллируя к Бодлеру, красочным *аккордом* (см.: [2, 152; 20, 95]), слагающимся из отдельных нот. Примечательно, что сам Ван Гог часто упоминал о *ноте* желтого, ноте алого и т. д. (см.: [3, 123, 269, 366, 386, 422, 522, 536, 549, 572, 582]). Сходные эксперименты по комбинациям отдельных цветов ставит Редон, размышляя на страницах дневника о разработке закона дополнительных тонов, которую вел Делакруа, и сравнивая примеры подобной разработки с игрой на

⁴⁶ Правда, что касается смыслового ореола любимых вангоговских цветов, то он не столь однозначен в плане модальности и психоэмоциональной нагрузки. Так, Д. Азио, в попытке охарактеризовать палитру художника, примешивает к ее трактовке, основанной на анализе писем Винсента и высказываний его друзей, психоаналитический подход и отсюда заключает, что желтый был для Ван Гога цветом не только (а может быть, и не столько) радости и любви, но и цветом ускользящего счастья. См., например: [там же, 6, 7, 27, 59, 135, 175, 179].

⁴⁷ Смысл которых, разумеется, превышает простой суммы смыслов образующих их компонентов.

⁴⁸ 1890, х., м., 50,5×103 см, Музей Ван Гога, Амстердам.

⁴⁹ Образцом тут предстает для Винсента эскиз Делакруа к полотну «Христос на Генисаретском озере» (1854, х., м., 59,7×73,3 см, Художественная галерея Уолтер, Балтимор), хранящийся в Музее искусств Нельсон Эткинс, Канзас-Сити.

«совершенной клавиатуре», допускающей сочетания самых разных оттенков звучания [23, 156].

Наконец, восхождение смысловой энергии всех элементов колористической структуры полотна к наиболее полному единению и *гармонии* есть «музыка картины» [9, 222], пользуясь метафорой Делакруа, или — актуализуя выражения Ван Гога и Редона — «симфония цвета» [3, 271; 23, 176]. Оба мастера использовали именно слово «симфония», когда речь заходила о гармонии красок, которой добился великий романтик. Думается, что это слово следует в данном случае понимать отчасти в его изначальном значении, как «со-звучание» разных цветов, линий и мазков, их совместное энергично-смысловое «творчество». Неспроста Винсент понимал под такой симфонией нечто «завершенное», «сделанное», «мужественное», «простое» и «бесконечно глубокое, как сама природа», притом «*потрясающе точно рассчитанное*» [3, 218; выделено самим Ван Гогом]. И в своих работах он стремился, по его словам, сотворить колористическую симфонию, аналогичную симфониям Делакруа, залогом гармоничности которой выступало бы смысловое звучание какого-либо оригинального цвета (Ван Гог упоминает симфонию желтого, симфонию желтого и синего и т. п. (см.: [там же, 257, 287]). Что касается Редона, то в его трактовке симфония цвета у Делакруа — это «мощное» («*puissante*»), энергетически «сильное» («*forte*») и при этом тончайшее поэзное соединение тонов [23, 176]. Причем себя Редон именовал «художником-симфонистом» («*peintre symphonique*»; цит. по: [26, 178]), вероятно, ощущая себя последователем Делакруа.

Итак, под чаемой симфонией цвета кроется слаженная, наполненная самодовлеющим и притом интенциональным смыслом художественная целостность, гармонично структурированная и упорядоченная внутри себя; или, говоря проще, — композиционная гармония, достигаемая с помощью семантической и конкретно-тоновой согласованности различных цветов.

Музыкальность изобразительного искусства, достигаемая великим романтиком и вдохновленными им мастерами следующего поколения, не случайна: все эти художники, так или иначе, имели представление о законах музыкальной композиции. Делакруа и Редон владели скрипкой и фортепиано⁵⁰, а Ван Гог, хотя и имел, по собственному признанию, неудачный опыт обучения музыке (см.: [3, 400]), говорил, что понимает музыкантов лучше,

⁵⁰ По свидетельствам самого Редона, с детства его жизнь проходила в музыкальной атмосфере. Когда будущий художник был совсем маленьким, его брат уже играл на фортепиано, и, как вспоминал позже Одилон, он еще в колыбели слышал произведения Баха и Бетховена. Позже, будучи подростком, Редон заинтересовался сочинениями Берлиоза, Шумана и Шопена; ряд его суждений об этих авторах отличается тонкостью и оригинальностью (см.: [23, 141–143]). Он посещал концерты Шарля Ламурё и Жюля Паделу. По мысли Ж. Вьяла, Редона, по-видимому, привлекала и одна из ключевых для романтической и символистской эстетики идея синтеза искусств, прежде всего — единения музыки, поэзии и живописи. Как и Делакруа, в своих письмах и дневниковых заметках Редон любил применять музыкальные термины. См. об этом: [26, 178].

чем художников [там же, 382]. Делакруа, чьим другом был Шопен⁵¹, часто после бесед с ним задумывался о сущностных соответствиях (*correspondances*, вспоминая Бодлера) музыки и живописи, выводя их общие онтологические свойства⁵². Так, по мнению мастера оба эти искусства, в отличие от литературы, выше конкретного мышления⁵³, в силу специфической «неясности», «неопределенности», «беспредельности» («*vague*») художественного смысла (запись от 26 января 1824 года [21, 118])⁵⁴.

Возможно, эта принципиальная невербализуемость сокровенного смысла, имманентная обоим искусствам, позволяла впоследствии Редону и Ван Гогу не только ощущать родство музыки и живописи (Ван Гог, например, постулировал связь между цветовыми импровизациями и музыкой Вагнера [3, 401]) — но и сопоставлять невыразимость художественного смысла с потаенностью смысла самой экзистенции, самой жизни. Видимо, поэтому столь естественно звучат слова Ван Гога об «упоительной» симфонии одного чудесного дня, «длившейся от рассвета до сумерек» [там же, 207], о «чистой гармонии» и «музыке» собственной души [там же, 110] или высказывание Редона о том, что «творчество художника — это песнь о его жизни» и что, «помимо печальных черно-белых нот, в ней должны звучать хотя бы отдельные красочные нотки радости» (цит. по: [17, 20]).

⁵¹ Ставший своего рода «каноническим» образ Шопена, запечатленный Делакруа (1838, х., м., 46×38 см, Лувр, Париж), хранит отпечаток особого трагизма творческой судьбы музыканта — трагизма, который хорошо ощущался художником. Судя по дневниковым записям Делакруа, он относился к Шопену с теплотой и грустной нежностью, заранее предвидя недолгие годы, отпущенные его другу. См. высказывания о Шопене от 7 апреля 1849 года и посмертную характеристику его стиля от 13 февраля 1850 года: [7, 200, 232–233].

⁵² Многие мысли Делакруа о Моцарте и Бетховене, о принципах развития в музыке, о логике музыкальной композиции, тут и там разбросанные по страницам Дневника, со всей очевидностью не самостоятельны: они представляют собой либо пересказ, либо творческую интерпретацию сказанного Шопеном. Например, известна беседа Делакруа с композитором о логике в музыке (наивысшим воплощением таковой логики Шопен считает фугу), о естественности развития мелодии у Моцарта (запись от 7 апреля 1849 года, см.: [7, 199–200]). Уже после смерти Шопена Делакруа записывает любопытные рассуждения о резмерных повторах у Бетховена (запись от 26 октября 1853 года, см.: [там же, 402]) и о мотивном развитии (запись от 26 марта 1854 года, см.: [8, 9–10]).

⁵³ Дословно: «выше мысли» («*au-dessus de la pensée*»).

⁵⁴ Редон именовал музыку «искусством грезы» («*art du rêve*»), которое уводит нас «в зыбкий мир неопределенного» («*le monde ambigu de l'indéterminé*») (цит. по: [26, 178]).

Использованная литература

1. *Азио Д.* Ван Гог / пер. с франц., предисл., коммент. В. Зайцева, вступ. ст. Н. Семеновской. М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 2012, 303, [1] с. (Жизнь замечательных людей, вып. 1346).
2. *Бодлер Ш.* Об искусстве / сост. Ю. Н. Стефанова, А. Д. Чегодаева; вступ. статья В. В. Левика; пер. прозы Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман под ред. Ю. Н. Стефанова; пер. стихов В. В. Левика; коммент. Ю. Н. Стефанова, послесл. В. А. Мильчиной. М.: Искусство, 1986. 421 с.
3. *Ван Гог В.* Письма / пер. П. В. Мелковой; общ. ред., сост., вступ. статья и примеч. Ю. И. Кузнецова. Л.–М.: Искусство, 1966. 604 с.
4. *Вентури Л.* Делакруа // Вентури Л. Художники Нового времени / пер. с итал. Л. М. Бродской; под ред. и с предисл. А. Владимирского. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. С. 54–67.
5. *Вентури Л.* От Мане до Лотрека / пер. с итал. Ц. И. Кин. СПб.: Азбука-классика, 2007. 352 с. (Художник и знаток).
6. *Гаске Ж.* Сезанн (фрагмент из книги) // Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / пер. с франц., сост., вступ. статья, примеч. Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1972. С. 270–281.
7. *Делакруа Э.* Дневник: в 2 т. / пер. с франц. Т. М. Пахомовой, ред. и предисл. М. В. Алпатова. Т. I. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 451 с.
8. *Делакруа Э.* Дневник: в 2 т. / пер. с франц. Т. М. Пахомовой, ред. и предисл. М. В. Алпатова. Т. II. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 441 с.
9. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. О знаменитых художниках / пер. с франц., вступ. статья и комментарий В. Прокофьева. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. 282 с.
10. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н. Н. Тихонова. СПб.: Азбука-классика, 2004. 304 с. (Художник и знаток).
11. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
12. *Кузнецов Ю. И.* Человек среди людей (эпистолярное наследие Ван Гога) // Ван Гог В. Письма / пер. П. В. Мелковой; общ. ред., сост., вступ. статья и примеч. Ю. И. Кузнецова. Л.–М.: Искусство, 1966. С. 7–20.
13. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под общей ред. А. А. Губера и др. / Том V, Кн. 1: Искусство конца XIX — начала XX века / под. ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1968. 448 с.
14. *Мёрфи Р.* Мир Сезанна. 1839–1906 / пер. с англ. М. Шейнкера. М.: Терра—Книжный клуб, 1998. 192 с. (Библиотека искусства).
15. *Рапелли П., Паллавизини А.* (сост.). Ван Гог / пер. с ит. А. Г. Кавтаскина. М.: Омега, 2010. 160 с. (Гении искусства).
16. *Смирнова В. Г.* Творчество Мориса Дени. Эволюция от символизма к классицизму: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2003. 275 с.

17. Художественная галерея: Полное собрание работ всемирно известных художников: еженедельный журнал / ред. А. Панфилов. № 103 (Редон). 31 с.
18. *Яснерс К.* Стринберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина / пер. с нем. Г. Б. Ноткина. СПб.: Академический проект, 1999. 238 с.
19. *Aurier A.* Vincent van Gogh // *Mercure de France*. 1890. January. P. 24–29.
20. *Baudelaire Ch.* Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art / présentation par Michel Draguet. P.: GF Flammarion, 1998. 343 p.
21. *Delacroix Eug.* Journal. 2 vols. / nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. P.: José Corti, 2009. 2519 p.
22. Odilon Redon. Prince du Rêve. 1840–1916 / sous la direction de Rodolphe Rapetti, catalogue de l'exposition: Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 23 mars — 20 juin 2011; Montpellier, musée Fabre, 7 juillet — 16 octobre 2011. P.: Rmn Grand Palais, 2011. 464 p.
23. *Redon O.* À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris: Librairie José Corti, 2000. 189 p.
24. *Rewald J.* Post-impressionism. From Van Gogh to Gauguin. Museum of Modern Art, 1962. 619 p.
25. *Strauss A.* Présentation // Redon O. Nouvelles et contes fantastiques / présentation des texts et choix des illustrations par Alexandra Strauss. P.: Rmn Grand Palais, 2011. P. 5–11.
26. *Viaila J.* Odilon Redon. Sa vie, son œuvre. P.: Édition Internationale; Courbevoie; PocheCouleur, 2011. 192 p.