

Он учил, что все вещи и все, что мы видим – людей, здания, корабли, – мы видим в соотношении с мировым пространством, и мало того, мы видим двуглазо, и больше того, мы видим, находясь в движении. Мы движемся, когда смотрим на мир. Так происходит в жизни. Зачем же нам превращать свой сложный, взволнованный человеческий комплексный аппарат восприятия в одноглазую фотофиксацию? Мир воспринимается нами во времени, это время надо втащить на холст. Тогда он будет подобен жизни, он будет говорить о жизни и сообщит зрителю взволнованность художника и смысл этой взволнованности, и зритель переживает, таким образом, две жизни – свою и художника в каком-то участке его творческой взволнованности. Для этого нужно было изменить методы нанесения образного комплекса на холст. Прежде всего, *отказаться от академической «итальянской» перспективы одноглазого смотрения с единой неподвижной точки и освоить метод сферического смотрения и принципы сферической перспективы. Картинная плоскость, перпендикулярная лучу зрения, изменяет свое положение в зависимости от направленности этого луча зрения.*

Трудность состоит в переносе и сопряжении элементов виденного в движении и в сфере на плоский холст. Но всякая трудность должна быть преодолена.

ТРЕХЦВЕТИЕ И СФЕРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

А. Самохвалов

Сферическая перспектива (я предполагаю в примечаниях изложить основные ее принципы), связывается в системе Петрова-Водкина с трехцветием, собственно, со спектральным учетом цветового материала.

Кузьма Сергеевич говорил, что в жизни солнце сообщает природе свет, состоящий из семи элементов, и для того, чтобы картина была живописью нужно, чтобы сумма цветового содержания содержала все семь элементов спектра.

Семь – это красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый (голубой – это особенность солнечного спектра). Сокращенно этот цветовой объем делится на три цвета таким обра-

зом: первый – красный (и близкие красному – оранжевый, с одной стороны, и фиолетовый – с другой), второй – желтый (и близкие к желтому – оранжевый, с одной стороны и зеленый – с другой) и третий – синий (синий и близкие к нему – зеленый, с одной стороны, и фиолетовый – с другой). Таким образом эта – трехцветка, т. е. синий, красный и желтый – есть основа живописного состояния. Это не означает, что предметы должны быть окрашены – одни в синий, другие – в красный и третьи – в желтый.

Живопись предполагает участие этих трех элементарных цветов живописной концепции в качестве подосновы. Картина может быть написана вся в серых тонах, но эти тона строятся на подоснове трехцветия.

Любой серый может быть тепловатым в результате присутствия в нем некоторого количества красного цвета, или коричневым в результате присутствия желтого, или синеватым в результате присутствия в составе его некоторого количества синего. В любую общую гамму может быть введен некий компонент максимальной спектральной силы – например, ярко-красный на сером или сероватом фоне, но количество этого сероватого – в любых цветовых оттенках должно уравновесить элемент композиции максимальной цветовой силы. Таким образом, трехцветка должна пониматься не как ограничение, а как руководящее указание к живописному состоянию, даже в том случае, если картина задумывается в том или другом тоне. Формулы цветового содержания в этом случае строятся таким образом:

синий красный желтый синий С (К + Ж + С).

Здесь к трехцветию прилагается коэффициент синего, от величины этого коэффициента зависит степень общей тональности произведения – более или менее сильной синей или чуть синеватой. Я лично был озабочен приведением в порядок высказываний К. С., и собственным домыслом старался это сделать. Как я слышал, в архивах Академии художеств хранится написанная мной на бланках какого-то учреждения работа о трехцветии. Здесь я хочу сказать о том, что мною выработана система цветовой гаммы в ее максимальном выражении от белого до черного, – т. е. вся «клавиатура» цвета. Композитор Танеев в какой-то мере работал над вопросом о соотношении цвета и звука – не даром гамма в музыке состоит также из семи звуков,

до, ре, ми, фа, соль, ля, си. Цветовая гамма из семи цветов, красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. Но, как мне кажется, соответствие или близость построения музыкальности и живописности дальше идет в живописи по пути, свойственному специфически живописи, так же как в музыке по пути, специфически свойственному музыке, тем более, что в одном случае – в плоскости, а в другом – во времени.

Мне удалось составить в схеме формулу спектрального цветового содержания, абсолютно исчерпывающую его объем.

Возьмем круг спектра максимальной силы, построенный так, что цвет по мере приближения к центру ослабевает и в точке Н становится нейтрально-серого бесцветного цвета светосилы, равной максимальной цветовой напряженности в точке М.

Представим себе, что этот круг мы поднимаем вверх в положение М1, причем по мере подъема цветосила спектра, ослабевая, набирает в точке М1 максимальную светосилу. Таким образом, спектр по всему кругу, высветляясь в положении М1 Н1, имеет максимально чистую белую окраску бесцветия, обозначенную б. ц. То же самое происходит, если мы будем опускать этот круг в положение М2, причем по мере опускания спектр, ослабевая, теряет светосилу и в положении М2 Н2 Ч имеет абсолютно черную окраску. Ось этой системы, обозначенная Н1 Н Н2, имея в точке Н нейтральную по цветосиле и по светосиле окраску, по мере приближения к точке Н1, теряя постепенно нейтральную серую окраску в точке Н1, становится абсолютно черной. Эта система содержит абсолютно всю цветовую «клатвиатуру», если так можно выразиться.

Если рассмотреть спектральный круг, очень близкий к самому верхнему чисто белому кругу, то этот М3 Н3 б. ц. должен содержать лишь слабые следы спектра. По мере приближения его к исходному положению, то есть М Н ц, набирается цвет. При приближении к положению М2 Н2 Ч спектр, утрачивая свою светосилу, приближается к черному. В положении, близком к конечному, содержит также слабые следы спектральности и поэтому площадь спектра и вверх в высветленной части, и вниз, в близости к черному кругу, может быть несколько сокращена в известной последовательности. Таким образом, образуется сфера или точнее спектросфера.

Эта система содержит абсолютно все возможные изменения всех цветов спектра. Движение по поверхности меридиальной содержит изменения максимального цвета вверх до полного бесцветия в белом полюсе и вниз к черному, изменения цвета до абсолютного отсутствия цветосвета в черном полюсе. Ось $H_1 H_2$ содержит изменение цвета от абсолютного белого в полюсе H_1 , через центр H нейтрально-серого цвета до черного в черном полюсе H_2 . Движение от оси к меридиальным поверхностям, сохраняя светосилу своей высоты, по мере приближения к поверхности, набирают цвет от нейтрального на оси до спектрального на меридиане. Эта система позволяет уяснить содержание того или иного цвета внутри спектросферы. Направленность к интенсификации цвета и к размерам оцвеченной плоскости обычно обратно пропорциональна близости к оси и центру. Чем ближе к оси или к центру, тем менее интенсивен цвет и тем большая площадь нужна для равновесия с интенсивными спектральными элементами.

Спектр, расположившийся по кругу МЦ, строится по принципу равной светосилы. Однако максимальная выраженность цвета совпадает с уровнем равной светосилы, желтый цвет максимально выражен в положении большей светосилы, чем, например, синий цвет. Поэтому круг равной цветосилы расположится под углом к оси в сторону белого полюса, в части белого полюса, в части желтого и близких к желтому цвету и, наоборот, в сторону черного полюса, в части синего цвета и близких к нему.

Я познакомил с этой теорией К. С. Он нашел ее очень интересной, но, будучи занят множеством навалившихся на него дел, забыл о ней, а я не стремился напоминать.

Конечно, этим не ограничивались мои познания, полученные в мастерской К. С. Петрова-Водкина. Мне еще придется сказать об этом в дальнейшем.

Творческой концепции К. С. Петрова-Водкина свойственно еще одно явление, уже порядка пространственного. В период своей педагогической деятельности К. С. не сделал законченного изложения этой пространственной системы, но в постоянных указаниях на практике и в своих произведениях он с достаточной ясностью установил эту систему сферической перспективы.

То обстоятельство, что сферическая перспектива не получила у К. С. законченного изложения, дало повод ряду искусствоведов угадывать нечто мистическое или даже нечто метафизическое в этой системе каких-то якобы таинственных сфер. Это напоминает те трудности, которые преодолеvalo в жизни понимание сферичности и вращения земли в годы Галилея. Нужно прямо сказать, что ни о какой метафизике и мистике не может быть и речи. Для понимания, сферической перспективы достаточно рассмотреть уже утвердившиеся факторы перспективы итальянской или академической, фризовой и плафонной.

Итальянская или академическая перспектива имеет в виду одноглазое смотрение, а мы смотрим всегда двумя глазами, поставленными на некотором расстоянии друг от друга, расстоянии, позволяющем нам видеть предметы пространственно стереографически, затем она предполагает неподвижного зрителя, а мы, рассматривая мир, все время движемся. Это заставляло К. С. искать иное смотрение.

Классическая практика выдвинула и утвердила во многих классических произведениях плафонную перспективу, где горизонт предполагается уже ниже рамы, точка схода находится в зените, и в нее сходятся вертикальные линии, а также перспективу фризovou, где горизонт близко к нижней части рамы или на раме. Эти две системы уже стали привычными и не вызывают сомнений. Но ведь в них уже принято, что художник имеет горизонт не на высоте уровня своих глаз, а гораздо ниже, так как художник смотрит выше и верх. При этом луч зрения, исходящий из глаза художника, поднимается и опускается в зависимости от предмета, который рассматривает художник, и к тому же поворачивается вправо и влево, тогда как обычная итальянская перспектива предполагает вертикальную картинную плоскость. Горизонт предполагается на уровне глаз художника. Лучи зрения пересекают картинную плоскость под углом более или менее острым, и лишь в одной точке он пересекает ее под прямым углом. В сферической перспективе взгляд художника является радиусом из центра, то есть глаза, и «картинная плоскость» встречает этот взгляд-луч, как перпендикуляр к ней. Следовательно, картинная плоскость не имеет того характера как в итальянской перспективе – в идеале она сферична – лучи зрения – радиусы этой сферы, и основная трудность состоит в том, чтобы перенести эту сферу на плоскость

картины, которая всегда плоская. Но, очевидно, дело не в геометрической протокольности, а в совмещении жизненных впечатлений осознания пространственных явлений видения в соответственно воздействующую на зрителя композицию факторов видения.

Есть и еще одно явление, которое учитывалось всегда Кузьмой Сергеевичем – это двуглазое, т. е. стереографическое видение. Это заставляет художника с напряженным вниманием относиться к объемным факторам, – при изображении их на плоскости картины.

Кроме того, двуглазие выдвигает еще одно обстоятельство смотрения – это индивидуальный горизонт. Горизонт объективный в случае наклоненной головы художника или его динамического состояния может оказаться наклоненным в изображении. Он будет горизонтальным в изображении, если линия, соединяющая оба глаза, будет совпадать с горизонтом отсюда вытекает осевое построение композиции, так свойственное и так выраженное творчестве К. С. Петрова-Водкина.

ИЗ ЗАПИСЕЙ

А. Порет

Я училась в Академии художеств у К. С. Петрова-Водкина. В дипломной мастерской работали Чупятов, Бенита Эссен, Лаппо-Данилевский и Петр Соколов.

Объективный метод

Учили нас в Академии художеств в Ленинграде таким образом.

По понедельникам: проф. Савинов.

Во вторник: профессор Браз.

Среда: Петров-Водкин.

Четверг: Карев.

Пятница: Николай Радлов.

Суббота: Савинский.

Воскресенье – отдых.

Один и тот же рисунок приходилось переделывать и стирать резинкой до дыр, так как указания, сделанные накануне, осмеивались или презрительно отвергались.