

По случаю опубликования этой книги через интернет

Поводом для написания этой книги служило то, что из-за ситуации в Японии, где почти не обращают внимания на русскую реалистическую живопись, у меня возник вопрос: «Почему же сложилась такая ситуация, ведь эта живопись столь великолепная?» Это потому, что я работал в Москве для занимающейся международной логистикой японской фирмы в течение четырех лет с 1989 года. Тогда благодаря странному стечению обстоятельств огромное место заняли оценка живописи и ее коллекционирование как одно из моих немногочисленных увлечений, или, точнее, я полностью увлекся этим занятием, благодаря которому я ежедневно получал неизмеримое удовольствие и утешение от магической силы этой живописи, так что по такому же опыту мне было вполне естественно, что я имел такой же вопрос.

Увидев отсутствие каких-нибудь изменений во вышеуказанной ситуации в Японии на протяжении 3-4 лет, я стал думать, что я должен сделать что-нибудь полезное, даже хоть бы немножко, чтобы изменить такую ситуацию к лучшему, потому что с точки зрения весьма высокого художественного уровня современной русской реалистической живописи, разумеется, кто-нибудь, как можно раньше, должен сделать что-то по настоящему для распространения ее, но все же в действительности такой человек, стремящийся совершить подобное дело, если бывает, очень редким по числу. Иначе говоря, это означает, что чье-нибудь такое дело, возможно, надо ждать еще надолго впустую. Поэтому я склонился к мысли, что я сам по себе попробую делать кое-что, больше не возлагая надежду на другого. Я долго думал по-разному о том, что я смог делать тогда на самом деле и методом исключения пришел к выводу, что только осталось для меня написать книгу, базирующейся на своем опыте по данной живописи.

Меня направили второй раз в командировку в Москву в апреле 1998 года. Это случилось через полгода после того, как я начал писать книгу, и до тех пор я дописывал приблизительно 70 процентов черновой рукописи, так что написание книги было окончено во время второго пребывания там. При завершении работы над книгой, естественно я подумал в первую очередь о издании книги после возвращения на родину из командировки, но в то же время, обратив внимание на величайший эффект распространения информации по интернет, просматриваемому людьми всего мира, я имел план опубликовать через интернет данную книгу на английском и русском языках, которые я знаю, чтобы специалисты по искусству, любители живописи и т. д. прочитали ее, и для этого я решил начинать подготовку к открытию базовой страницы интернет когда-нибудь в ближайшее время после того, как я совершу работу над изданием этой книги в Японии.

Что касается издания этой книги в Японии, то я кое-как смог выпустить ее в свет в мае 2005 года, в результате которого книга нашла свой отклик, хотя скромный. Много раз я получал похвальные отзывы читателей и к тому же книга, хоть на немногочисленных местах, сохранилась, скажем, в библиотеках

университетов, или институтов, учащих специально искусству, а также в публичных библиотеках, что покрывает в некоторой степени всю страну Японии, так что таким образом сохранена возможность, чтобы люди, специально занимающиеся исследованием по искусству, изучающие неустанно мастерство живописи и любители живописи использовали эту книгу как источник знаний о современной русской реалистической живописи. Однако под нынешней ситуацией долгосрочной депрессии издательских кругов, в которой говорят, что даже чуть дорогие книги, в частности литературы по искусству не хорошо продаются, недостаточный спрос на эту книгу не позволил издательству выпускать ее дополнительно, так что на данный момент, кажется, эффект ее издания будет довольно ограниченным вопреки моим ожиданиям.

Вот почему в этот раз, на подготовительном этапе прежде чем открыть хом-страницы в сети интернет согласно первоначальному плану, я решил опубликовать на веб-сайте эту книгу на трех языках – не только в английском и русском переводах, но и в японском подлиннике.

До тех пор я перечитывал несколько десятков раз переведенный на русский язык текст этой книги, а по ходу этой перечитки, если находил в тексте японского оригинала какую-нибудь ошибку, неподходящее выражение или то, что мне не так нравилось, то я каждый раз исправлял их по мере необходимости, и отражал такие изменения в русском переводе. И к тому же, при решении опубликования ее на трех языках, для повышения качества книги, я решил снова сочинить именно эту статью, помещаемую в самом начале этой книги, а также еще добавить полезную информацию, появившуюся по-новому после ее издания в Японии. Изменение было не так большое, как выражается словами «исправленное издание», но я смело использовал этот оборот в смысле, что содержание первоначального оригинала немножко изменилось.

Кстати, после возвращения на родину из первой командировки, увидев японскую ситуацию, которая почти все равно тому, что совсем не обращают внимания на русскую реалистическую живопись, я просто подумал без глубокого мышления, что дело в том, что в Японии нет условий, позволяющих публике постоянно оценивать превосходные оригиналы русской живописи в музеях. Но познакомившись с тенденцией сбыта картин в Японии по случаю издания этой книги, я стал понимать, что не только это является причиной, но и в Японии, по-видимому, в общем питают небольшой интерес к реалистическому стилю живописи. Иначе говоря, я стал думать, что то, что русская живопись не так привлекает к себе внимания происходит не только оттого, что здесь широко не изветны выдающиеся произведения этой живописи, но и, как предшествующая вышесказанному проблема, более селъезной причиной для этого еще служит то, что эта живопись пишется стилем реализма.

В Японии много художников, в том числе непрофессиональные живописцы, пишет реалистическим стилем, и говоря по опыту, что я оценивал на выставках открытого приема или другого характера, входящие в число хороших картин произведения есть в своем роде. Однако с точки зрения спроса,

достойная цена не установлена даже для произведений считаемых ведущими фигурами современных художников по этому стилю. Не приходится сравнивать эту цену с исключительно высокой стоимостью, по которой картины популярных художников по японскому стилю живописи или авангардному искусству продаются, потому, что совершенно очевидно, что низкое состояние этого спроса символизирует непопулярность реалистической живописи.

Однако, если снова думать, оглядываясь назад, низкий спрос на этот стиль продолжается уже слишком долго и этого я совсем не заметил, потому что до времени, когда я стал особенно интересоваться живописью или даже после этого ситуация в Японии была такой же, какой лишь импрессионизм и постимпрессионизм и т. д. попадали в центр внимания и я не обратил внимания на обратную сторону этого явления, что реалистическая живопись была оставлена вне круга внимания.

Итак, для того, чтобы приобрести правильные познания, я, с целью выяснить эту причину, внимательно перечитал историю западного искусства, сосредоточивая внимание на реалистическом стиле. И еще подумывая с разных сторон самостоятельно, я подтвердил по-своему установившийся факт, что некоторые факторы, оказывающие отрицательное влияние на популярность этой живописи, такие, как случайность, нечаянная ошибка вроде неправильно застегнувшихся пугавиц, или недоразумение и предубеждение, которые складывались в ходе истории искусства относительно судьбы реалистического стиля, связывались друг с другом, и таким образом ситуация, где реалистическая живопись не оценивается так, как следует, продлится дольше века до сего времени. Тут речь идет о истории западного искусства, так что это является тенденцией не только в Японии, но и в Европе, США и других странах мира. Так как почти все происходило не из-за выны реалистического стиля, нам следует провести коррекцию орбиты с точки зрения справедливой оценки художников этого стиля.

Говорят, что в настоящее время переоценка реалистической живописи проходит хоть мало-помалу, но все-таки еще прочно остается тенденция пренебрежения к реалистической живописи, которая сформировалась в период расцвета авангардной живописи, и она даже сейчас работает как одна из причин непопулярности этой живописи. Это положение надо устранить для того, чтобы ускорить ход переоценки как можно раньше. К счастью, к этому психическому фактору возможно применять лечебные меры путем рассеяния недоразумения, так что, пользуясь этим случаем, хотелось бы указать на то, где находятся главные причины столь длительного состояния низкой популярности стиля реализма, а также выяснить данные причины подробно.

Предметом речи является реалистический стиль живописи, так что, хотя многим известно, пожалуй, лучше повторить краткое содержание этого стиля в истории искусства.

Реалистический стиль живописи, место возникновения которого было во Франции, выступил на настоящую сцену истории вместе с Февральской революцией 1848 года и запечатлел в истории свой след, что он расцветал

по-своему во время Второго республиканского государственного строя и следующей за ним Второй монархии и пришел к исходу вместе с распадом Парижской коммуны в 1871 году.

Это именно Гюстав Курбе (1819-77 г.г.) – очень знаменитый мастер французской реалистической живописи, который шел по этому следу совершенно точно. Или иначе говоря, по-видимому, еще были несколько художников, которых можно назвать мастером по стилю реализма, но с точки зрения монументального вличия и важности его произведений в истории западного искусства не было так отличающегося этим планом художника, как он. Поэтому след его творческой деятельности сам по себе стал историей по движению французской реалистической живописи.

Курбе родился и вырос в Орнане, провинциальном городке восточной части Франции. Что касается живописи, то он не получил официального образования по живописи, хоть учился ей под руководством учителя. Все же он пришел в Париж для обучения живописи, когда ему было 20 лет. В Лувре он исключительно занимался копированием произведений таких великих мастеров, как Веронезе (1528-88 г.г.) венецианской школы, Рембрандт (1606-69 г.г.), Веласкес (1599-1660 г.г.) и другие. Когда ему было лет 25, он уже усвоил выразительность, позволяющую зрителю напоминать о профессиональном художнике высокого класса

Курбе писал в стиле романтизма в самом начале деятельности как художник, и добился не так большого успеха по приемному отношению салона к его заявленным работам. Однако, после того, как временная власть левого крыла была установлена в результате возникновения Февральской революции в 1848 году, он начал писать реалистическую живопись, которая кладет простонародную жизнь в основу произведения, как будто бы он ждал вполне подготовленным. В салоне, открытом в следующем году после Февральской революции, написанная им в первый очередь работа «После обеда в Орнане» (1848-49 г.г.) завоевала второй приз, и выставив в следующем салоне через два года всего 7 работ, в том числе являющиеся главными произведениями раннего периода «Дробильщики камня» (1849-50 г.г.) и «Похороны в Орнане» (1849-50 г.г.), Курбе сразу стал известным художником, когда выставка подходила к концу.

Стиль реализма является живописью, возникшей от антипации к романтизму, который кладет необычные, редкие предметы в основу произведения, так что одна из его отличительных черт в том, что повседневную жизнь вокруг художника пишут как тему работы. Поэтому такие произведения, где была написана одна сцена ежедневной жизни на большом холсте, размер которого тогда еще был обычаем предоставлять лишь для бога или короля, были приняты с испугом, вызвавшим большую сенсацию, которое красноречиво рассказывает, что реалистический стиль был живописью авангарда, возникшего на шаг раньше времени.

Отнесшаяся доброжелательно к Курбе власть окончила свою короткую жизнь из-за путча Луи-Наполеоном тогда, когда ей было всего четыре года

десять месяцев, и следующее за ней правительство Второй монархии, которое бросило в тюрьму Прудона, мыслителя социализма за клевету на Луи-Наполеона, считало Курбе нежелательным человеком, потому что он не только имел дружеское отношение с Прудоном, но и находился под его идейным влиянием, а Курбе также ненавидел эту власть. Такое, чреватое разладом отношение между ними длилось восемнадцать лет до времени, когда Вторая монархия распалась. Однако, Курбе, который утвердил свой стиль, усвоив себе традиционный прием письма по человеческому образу, продолжал расширять способ самостоятельной жизни путем живописи, и приблизительно во время, когда выставленная в салоне 1866 года работа «Женщина с попугаем» (1866 г.) приобрела большую репутацию, он был уже пользующимся всеобщим признанием мастером, поддержанным покупателями, в том числе капиталисты и богатые аристократы.

Однако, Курбе окончил свою 58-летнюю жизнь в швейцарском месте эмиграции. Он был художником, идущим одним по своему пути, и притом, вовлекаясь в политику, он упорно боролся без всякой поддержки. Вероятно, поэтому он не сформировал кружка имеющих единую цель художников и не был так старательным в воспитании преемников, так что у него не было такого непосредственного наследника, как заботливо воспитанный им ученик, а также импрессионисты, почитающие Курбе как своего учителя, с целью более последовательно держаться стиля реализма положили себе правилом то, что они создают живопись на дворе путем прямого описания с натуры, бросив традицию, согласно которой художники до тех пор писали в студии, что неизбежно завело импрессионизм к направлению на то, что объект изображен таким, каким главное внимание обращается на свет. Говоря по результату, этот способ описания превратил импрессионизм в ушедшую от реализма живопись несмотря на стремления у импрессионистов. К тому же, следующие за импрессионизмом разные школы, такие, как постимпрессионизм и фовизм, приняли и развили течение школ, выражающих живопись ухода от реализма. Таким образом стиль реализма шел в резкий упадок в являющейся местом возникновения Франции.

Но с другой стороны, реалистический стиль живописи распространялся через произведения Курбе в Германию, Нидерланды и Бельгию, а еще в Восточную Европу, Россию и Северную Америку, среди которых в частности в России необыкновенное развитие получила эта живопись, которая, даже еще развиваясь, переживает до сих пор.

Между прочим, поклонников импрессионизма, постимпрессионизма и следующих за ними других направлений, по-моему, очень много. Скорее даже можно считать, что они составляют подавляющим большинством из любителей живописи в Японии, Европе и Америке, и других странах в глобальном масштабе. Но я сейчас собираюсь развивать свою мысль по этой статье, в которой смело пытаюсь опровергать заклепанные как общепринятое мнение некоторые предметы, связанные с направлениями западной живописи нового времени. Поэтому, возможно, многие любители данной живописи, в том числе

специалисты, в частности страстные любители импрессионизма, будут встречаться местами с моими изложениями, которые возбуждают у них возражение или смущение.

Однако, мне хотелось бы объяснить, чтобы избежать недоразумение. По правде говоря, я также любителем западной живописи нового времени. С тех пор, когда стал интересоваться живописью во время командировки в Москву, по воскресеньям я ходил в музеи и смотрел не только русские картины, но и западную живопись. Как вы знаете, что касается западной живописи нового времени, то у музеев в России много шедевров, написанных во время раньше, чем Октябрьская революция. Причина, почему я неоднократно смотрел такие шедевры, постоянно выставляемые в Пушкинском музее и Эрмитаже, лежит именно в том, что меня сильно привлекла магическая сила этих произведений, по опыту которого я сам знаю совершенно хорошо о высоком художественном уровне данной живописи. Но с другой стороны, кроме западной живописи нового времени, одновременно настоящим образом я оценивал русскую живопись и увлекся ей полностью, благодаря которому я стал питать сильную мысль, что не только новая русская живопись, в том числе стиль реализма, но и развитая на основе этой традиции современная реалистическая живопись находятся на высоком художественном уровне, ничуть не уступающем тому же уровню западной живописи нового времени.

К сожалению, что касается современной русской реалистической живописи, которая получила свое необыкновенное развитие во время, когда страна была в состоянии, так сказать, закрытой страны после Октябрьской революции и еще в период долго продлившейся холодной войны после Второй мировой войны, она даже сейчас почти неизвестна людям в западных странах несмотря на ее высокий художественный уровень.

Причина того, что я считаю это состояние большим ущербом для любителей живописи всего мира, исходит от моего опыта в России, где благоустроенная обстановка по осмотру живописи позволила мне рассматривать много выдающихся работ не только стиля реализма, но и западной постреалистической живописи подробно в тот же самый период. Благодаря этому естественно я усвоил метод оценивать работы обоих диаметрально противоположенных по характеру писем живописи, сравнивая одну особенность с другой, обращая внимание не только на различия, но и на общие моменты. Когда смотрел оба письма живописи, сравнивая друг с другом, я не только понял различия характерной черты между ними так ясно, как смотрел их на ладони, но и стал видеть их общие пункты, вследствие чего я смог более глубоко понимать шедевры обоих стилей живописи. Этот сравнительный взгляд по живописи будет изложен подробно во второй половине этой статьи, а еще так же показан в тексте этой книги местами в соответствии с необходимостью. Если у меня там же не было бы возможности смотреть оба стиля живописи одновременно, то я отнюдь не достигнул бы такого взгляда. Следовательно, судя по этому опыту, я думаю, что узнать подробно высоко развитую живопись стиля реализма совсем не будет помехой

для любителей западной живописи нового времени, а, наоборот, весьма полезно.

По этой причине, хотя я сейчас высказываю дальше свое мнение в этой статье, содержание которой, возможно, склонится довольно к вызывающему изложению, это отнюдь не из-за намерения испортить оценку, или же популярность импрессионизма и т. д., но как я изложил в начальной части этой статьи, это чисто для того, чтобы объективно выяснить путем доказательства с помощью примера, что продающаяся до сих пор тенденция пренебрежения к реалистической живописи исходит от недоразумения. Вызывающий тон неизбежно произойдет именно из этого замысла, поэтому заранее прошу понимание.

Ну, теперь давайте вернемся к основной теме и посмотрим, как непопулярность стиля реализма была сформирована в мире искусства во Франции.

То, что сейчас изложу в основном является статьей о популярности и непопулярности, так что сначала хотел бы снова подтвердить отношение популярности живописи к художественному уровню. Говоря с общего взгляда, обычная положения в том, что художник высокого художественного уровня пользуется популярностью. Однако, хотя это бывает в некоторой степени исключительно, высокий художественный уровень не всегда сопровождается популярностью. Такие случаи действительно бывали в истории. Разумеется, популярность обусловлена спросом, но все же спрос зависит от таких факторов, как требования времени, повторная поддержка или резкая критика критиками и другие. Иначе говоря, это значит, что обладающий высоким художественным уровнем художник, даже если он терпит состояние совсем несправедливого отзыва, добьется признания достойной оценки скачкообразно в зависимости от изменения внешнего фактора, а еще возможно, что совершенно обратное явление возникнет. Все же если у него необходимый фактор – выдающаяся художественная оригинальность, то он вернется в бывшее состояние рано или поздно по случаю изменения внешнего фактора. Однако, в отличие от этого, в случае посредственного художника, даже если он был известным при его жизни по причине политического влияния и т. п., он все равно обречен на забывание вместе с потерей внешнего фактора и его популярность не воскрешена навсегда.

Кстати, обычно говорят, что новая живопись началась с импрессионизма. Кто продолжал покупать эту новую живопись, тот был растущей буржуазией.

Говоря по поводу популярности, именно новая живопись как импрессионизм и т. д. представляет собой необыкновенный пример, что спрос был доведен до высшего положения неслыханным в истории искусства внешним фактором. По-моему, общим пониманием для многих из людей, прочитавших историю западного искусства нового времени, является то, что импрессионизм заменил тогдашнюю руководящую группировку – неоклассицизм оттого, что «он был новаторской и эпохальной живописью». С одной стороны, это понимание правильно, но, с другой – если пересмотреть это явление в истории искусства о том, что «импрессионизм скачкообразно выскочил в руководящие силы», как общепринятый исторический факт, то

скрытая на заднем плане тенденция стремления покупателей рассказывает о более объективной истине.

Растущая буржуазия, введшая Первый республиканский государственный строй после успешного совершения Великой французской революции, поддержала вступление на престол Наполеона, кто устранил беспорядок после революции, добившись результата в гражданской войне с контрреволюционными войсками и в войне со союзниками антифранцузской коалиции. Однако, эта монархия должна была продолжать войну со союзниками, что в конце концов вело Наполеона I к поражению похода на Москву, в связи с которым он был вынужден отречься от престола, и вновь была реставрирована монархия династии Бурбонов согласно идее, предположившей намерение союзников антифранцузской коалиции. Когда эта монархия еще раз воскреснула через сто дней после повторное завоевание власти Наполеоном I, то под этой монархией растущая буржуазия воевала с членами королевской семьи и аристократией за гегемонию и наконец ей удалось завоевать действительную власть общества Июльской революцией в 1830 году.

Растущая буржуазия, покупающая живопись в салоне для того, чтобы украшать стены своего особняка, в течение долгого периода приобретала историческую живопись, следуя примеру богатых аристократов. Однако, для того, чтобы понять содержание повествования или аллегии, выраженного в произведении исторической живописи, было необходимо обладать в некоторой степени высокой образованностью и знаниями, но в отличие от аристократии такая историческая живопись была недоступна буржуазии, так что на самом деле она искала более понятную, хорошо знакомую по содержанию живопись. Когда выставленные в салоне работы Курбе пользовались репутацией, тот, кто покупал такие работы, как портрет, обнаженная натура, жанровая живопись или пейзаж, в основном был растущей буржуазией, потому что они были ей по душе.

Однако, что касается живописи импрессионистов, написавших пейзаж, жанровую живопись и портрет, то буржуазия, кто был представителем осмотрительного и здравомыслящего общества растущих граждан, не пыталась тронуть их работы до тех пор, пока такие произведения непременно отказывались салоном при каждой заявке на участие и подвергались осуждению в обществе каждый раз, когда выставка импрессионистов состоялась для протеста. Все же в семидесятых годах XIX века оценка импрессионистов наконец была повышена, так что растущая буржуазия начала покупать их работы, перестав покупать непонятную ей, историческую живопись неоклассицизма.

Поэтому если смотреть с точки зрения тенденции по вкусу покупателей на явление, что импрессионисты заменили тогдашнюю руководящую группировку, то, конечно, причина эта заключается в прелести этой живописи, но несмотря на это, брала верх над этим именно такая сторона, что эта живопись была понятная и по вкусу руководящей общественностью нового времени растущей буржуазии, в результате которого новая живопись, в том числе импрессионизм и т. д. вскоре полностью стала удовлетворять спрос, но, с

другой стороны, говоря о причине упадка живописи неоклассицизма, это частью из-за того, что она не смог идти по течению времени. Однако, что касается художественного уровня, то это не всегда в том, что она была хуже импрессионизма, хотя она находилась по пути упадка после ее расцвета, в частности после смерти Энгра(1780-1867 г.г.), но это просто показывает, что коренное изменение в слое покупателей живописи само собой возникло от аристократии в растущую буржуазию по поводу перемены эпохи, что в общем стало прямой причиной застоя сбыта их работ. С одной стороны, в результате влияния внешним фактором по требованиям времени, импрессионизм шел по тенденции времени, а, с другой, неоклассицизм – наоборот, поэтому это означает, что относительно популярности судьба каждая была решена счастьем или несчастьем таким совершенно противоположным образом.

Как этот исторический факт показывает, передвижение спроса на живопись от неоклассицизма к новой живописи, такой, как импрессионизм и т. д., произошло именно большим историческим поворотом, что позицию господствующего класса страны заняла растущая буржуазия вместо короля и аристократии, а тогда почему же реалистическая живопись, которая понравилась ей и поэтому должна была следовать бы за тенденцией времени, шла в упадок, и никогда не восстановилась во Франции, которая местом рождения этого стиля живописи и к тому же центром искусства в мире? Хотелось бы немножко подробно рассматривать этот вопрос.

То, что Курбе уже ушел из жизни, не воспитав преемников, а еще то, что уважающие его как своего учителя импрессионисты ушли от реализма на полпути несмотря на их стремления к реалистической живописи – все эти произошли просто от случайности или из-за нечаянной ошибки вроде неправильно застегнувшихся пугавиц по характеру, которые все же были тяжелыми ударами для реалистической живописи. Во Франции стиль реализма попался в ликвидацию рода, если так можно сказать, потеряв передового художника. Потом следовали один за другим только отрицающие реализм школы и перед этим большим волнением времени даже не было возможности, чтобы побудить молодого, талантливого, но еще неопытного художника смело заняться стилем реализма. Причина упадка реалистической живописи на самом деле была такой.

Однако, в таком случае, если вы спрашиваете, «Неужели не писались реалистические работы после периода импрессионизма во Франции?», то все было не всегда так. Это, должно быть, единственным и исключительным примером как художник превосходного рода, но, немного позже, в 1924 году, потом признанная одним из наилучших художников в России русская художница З. Е. Серебрякова (1884-1964 г.г.) переселилась в Париж из Ленинграда (нынешнего Санкт-Петербурга).

Поэтому сначала хотелось бы представить вам ее биографию в России, но если объяснить произведение живописи лишь словами без показания той же работы, трудно понимать ее прелесть. Однако, поиск по интернет словами «Зинаида Серебрякова» позволяет вам смотреть на изображения всех ее

произведений, которые сейчас собираюсь представить вам. Разрешение изображений не так хорошо, но все же это будет полезным.

Едва только Серебрякова выступала в мире художников в 1910 году, привлекая к себе внимание своей работой «За туалетом. Автопортрет» (1908-09 г.г.), как этот портрет, написавший изображенную в зеркале туалета верхнюю часть своего тела в солнечной комнате, пользовался большой репутацией. Носив белье без рукавов до плеча, и обнажив правое плечо, она стоит боком немножко направо за туалетом, чуть повернув лицо напротив зеркала. Держа расческу правой рукой, и забирая пучок волос левой рукой перед правым плечом, она смотрит на свое лицо в зеркале. Это выражение, что позволяет нам чувствовать открытую силу даже в стабильности, красноречиво свидетельствует о том, что Серебрякова является первоклассной художницей, усвоившей традиционный реалистический прием письма и удовлетворенное настроение молодой женщины лукавого, веселого нрава можно увидеть не только от ее светлых, красивых глаз, всматривающихся в зеркало, но и от выражения чуть улыбающегося лица.

Это произведение было экспонировано на выставке «Союза русских художников» известного как коллектив импрессионистов, но в следующем году она вступила в «Мир искусства» и после этого до самого ее переселения в Париж она стала постоянным экспонентом на выставке «Мира искусства». То, что она стала членом школы «Мир искусства», может быть, было результатом влияния ее дяди А. Н. Бенуа (1870-1960 г.г.), который младший брат ее матери и знаменитый художник, руководящий этой группировкой, а также историк искусства и критик, но все же эта причина, прежде всего, исходила непосредственно из того, что она сама воплотила в собственных работах характеризующую школу «Мир искусства» живопись по искусству ради искусства, которая выражает оторванный от действительности мир на основе своего опыта или эмоции художника. Просторная природа в Нескучном (ныне село Нескучное, Харьковская области, Украина), которое было маленьким поместьем ее матери, где она родилась и каждое лето проводила с детства, продолжала очаровывать ее и стал источником ее творческой силы. То, что она писала ограничилось такими работами, как окружающий Нескучное пейзаж, крестьянские девушки на фоне такого пейзажа, еще автопортрет и портрет своей семьи, родственников и друзей. От таких произведениях, пропитанных спокойной, счастливой жизнью, никакое обострение накануне революции или хаос после революции отнюдь не чувствуется.

Действительно я много раз оценивал произведения Серебряковы в Третьяковской галерее, в Российском музее и т. д., и еще раз подробно смотрел их в ее альбоме. Говоря с этого впечатления, с самого начала, когда она выступала в мире художников, она уже была дошедшим до совершенства мастером кисти несмотря на то, что ей было всего лишь двадцать пять лет. Что касается ее пейзажей первого периода, хотя небольшие по размеру, они на столь высоком уровне, что мы даже невольно воскликнем со словами : «Как прикрасно!» Если брать такие работы, как «Нескучное. Пахота» (1908 г.),

«Табун лошадей» (1908-09 г.г.), «Озимь» (1910 г.), и т. д., любая из них широкая по композиции, тяжеловесная, но все же разнообразная, в светлой расцветке которой чувствуется свойственная ей, симпатичная гармония, а в образе двигающихся людей, домашних животных или других на самом деле точно выражается ощущение, что они реально двигаются. Эта отличительная черта применяется в том же виде к портрету. Однако, прежде всего то, что довело Серебрякову до первоклассной художницы, было у нее незаурядным приемом письма, выражающим образ человека согласно традиционному стилю реализма.

«Купальщица» (1911 г.) – портрет купальщицы, которая, кажется, делает передышку после купания. Художница написала свою сестру в качестве этой натурщицы и выразила художественную красоту обнаженной женщины. Поставив правую ногу с коленом наверх на поросшем травой берегу реки и погрузив левую ногу до колена в воду, она спиной к заросли сидит на смятой и закрученной, большой ткани белого цвета в почти обнаженном образе, спрятав часть тела. Отведенная вправо наискось верхняя часть ее тела поддержана правой рукой, а левая рука через правое бедро протягивается к правой руке. Обе руки у нее соединяются в одну держащую в руках часть большой ткани. Таким образом она обращает свое лицо налево. У нее красивые яркие глаза, видящие что-нибудь через левое плечо, питают веселое, великодушное чувство. К тому же, для того, чтобы привлечь к ней внимание, такую смелую позу освещает свет с правой стороны холста.

Зритель, который впервые увидел эту работу, наверное, чуть растерялся от плодородной фигуры, но в то же время снова получил глубокое впечатление от незаурядной силы ее изображения.

В этом произведении, так же как во многих других портретах Серебряковой, объект изображения выгладит тяжеловесным и стабильным, но все же одновременно в нем чувствуется динамичность. Это исходит от написанной крупно по холсту нестабильной позы, но к тому же в этом большую роль играет самобытный стиль художницы, выражение которого дает такое впечатление, что охваченные человеческими глазами объемность и тяжеловесность были изображены с многосторонней точки зрения. Значит, этот портрет был написан так, как будто разные точки зрения, смотрящие не только прямо на фронт, но и снизу наверх или сверху вниз или от стороны налево и направо, объединились так искусно до предела того, что объект не выгладит неестественным. Поэтому ноги выражены больше сравнительно с другой частью тела, словно они выглядят большими, когда вы, сидя в ванне, сверху видите преломленные водой свои ноги. Следовательно, это, с одной стороны, формирует пирамиду, дающую зрителю ощущение стабильности и тяжеловесности, а, с другой, в выражении лица, рук и других частей тела чувствуется движение. Поза эта, хоть неподвижная, в общем дает динамическое впечатление.

Это динамическое ощущение еще усиливается в работах, изобразивших группу людей. «Беление холста» (1917 г.) является произведением большого холста размером 141.8 x 173.6 см, написавшим сцену, в которой четверо

молодых крестьянок, нося с собой отбеленный холст обеими руками или на плече, собрались в кругу на одном месте в поле и начали вешать его на шест или расширять на земле для сушения. Эта динамическая, отличающаяся друг от друга поза каждой из них, одежду и головной платок которой художница специально наносила с учетом цветового баланса другими цветами, была схвачена в основном с точки зрения снизу вверх и выглядит могучей и тяжеловесной, как будто они крепко ставят ноги на земле и возвышаются к небу. Обладающее сбалансированной целостью и напряженностью в общем, это изображение крестьянок дает такое ощущение, как будто они двигаются динамично.

Многие из художников школы «Мир искусства», объявивших антиреализм, хоть каждый по-своему, выразили постреалистические образы в своих произведениях оригинальными, своеобразными и выдающимися стилями, по сравнению с которыми Серебрякова сама по себе отстояла свой антиреализм именно реалистическим приемом письма и в течение больше пятнадцати лет до разлуки с родиной, когда ей было тридцать девять лет, продолжала выпускать в свет много шедевров, имеющих оригинальность, которую лишь она смогла создавать. Я думаю, что она резко отличаются симпатичностью полученной от ее работ даже в школе «Мир искусства», где собрались много превосходных художников.

В таком случае, если говорить, почему она переехала в Париж, то в самом начале она уехала туда ненадолго. В 1905 году она вышла замуж и родила четверо детей. Однако, муж неожиданно умер от эпидемии в 1919 году, так что она сама по себе должна была воспитывать детей. Тогдашняя Россия из-за беспорядка после революции находилась в таком же обостренном состоянии, что никто даже не думал о покупке картин. Поэтому она выбрала трагический путь уезжать на заработки для того, чтобы совмещать работу над живописью с воспитанием детей, оставив детей у своей матери.

Однако, вопреки ее ожиданиям картины почти не продавались. Ее главная цель регулярно высылать средства к содержанию четырех детей задерживалась в бедности, за преодоление которого она же упорно боролась без всякой поддержки. Она никак не могла вырабатывать достаточные средства для детей лишь в Париже, так что со следующего года после приезда она почти каждый год выезжала в один город из Англии, Италии, Бельгии по Европе или Марокко, и останавливалась там в определенный срок в поисках заказов живописи и писала портреты и пейзажи. С 1928 года приблизительно раз в два года она устраивала персональную выставку в основном в Париже. Однако, что касается персональной выставки, частота ее чрезмерно уменьшилась после выставки 1932 года. Она всего только два раза была сделана в Париже в 1938 и 1954 годах, хотя несомненно, что на это большое влияние оказала также Вторая мировая война. В конце двадцатых годов она призвала младших двоих детей по одному для того, чтобы жить вместе, но в конце концов она не смогла призывать остальных детей. Она сама не вернулась на родину и окончила 82-летнюю свою жизнь в Париже.

Серебрякова упорно отстаивала свой стиль письма, совсем не подлаживаясь к тенденции времени по анти-реализму, постоянно переменяющемуся от пол-конкретной живописи к абстрактному искусству, но похоже, что ее творческая деятельность после приезда в Париж в общем была очень тяжелой и полной разочарованием для нее, которое можно узнать еще от того, что в самой преддверии большой ретроспективной выставки, посвященной ее работам, в том числе произведения после ее разлуки с родиной, и состоявшейся как первая попытка в Москве в 1965 году, она писала родным из Парижа о своей душевной тревоге за эту выставку, так: «Не представляю себе, что из моих вещей может привлечь внимание публики СССР? Так как, конечно, – сужу по здешней прессе и вкусам, – в моем искусстве нет ведь никакой оригинальности ни в сюжетах, ни в манере рисования и прочем... ».

Однако, эта большая ретроспективная выставка добилась большого успеха, будто рассеяла ее беспокойство. Что касается работ, написанных Серебряковой на месте переезда в течение больше половины своей жизни, многие из них ушли неизвестно куда и общий вид для них еще не ясен, а для выставки были собраны работы, которые остались у Серебряковой или ее родных или взяли на время у владельцев (В изданном в 1988 году альбоме под мной помещены всего 44 работ после ее приезда в Париж, но так как у этого альбома подзаголовки по названию «выбранные работы», кажется, что действительно выставленное число таких работ на выставке было чуть больше.) Это значит, что советские люди впервые видели на выставке работы, написанные ею после разлуки с родиной. Несмотря на то, что яркое цветовое сияние периода ее расцвета в общем отступило, они в них же признали не только несомненный почерк (отпечатки цветового узора) Серебряковой, но и ее своеобразное выражение форм, имеющее чувство стабильности и динамики, которое глубоко пустило его корни в традиционный стиль реализма.

Судя по причине, что она должна была приехать в Париж, я думаю, что почти с пустого положения ей надо было начинать работу. Она оставила в России свою славную биографию вместе с ее великолепными работами, о котором никто не знал в Париже. Там она была неизвестной художницей, так что несмотря на то, что она была художницей, писающей реалистическим стилем живопись антиреализма, написанные ею портреты и пейзажи не были приняты такими. Должно быть, они просто выглядели живописью обыкновенного реализма. Каждый раз, когда она устраивала персональную выставку, критики подвергали ее резкой критике, но я думаю, что это было бы неизбежным, как очевидно из примера импрессионистов, которым салон всегда отказывал в выставлении их работ, полученных ныне такую высокую оценку, и каждый раз, когда импрессионисты, собрав отказанные салоном работы и другие, самостоятельно проводили свою выставку для протеста, постоянно они подвергались насмешкам.

Однако, в том, что импрессионисты беспощадно критиковались, было объективная причина, что судя по традиционному реалистическому приему, неправильно же были написаны и форма, и окраска, но несмотря на это, резкая

критика в конце концов была опрокинута и живопись импрессионизма стали получать справедливую оценку именно благодаря высоко оценившим ее критикам и т. п., которые неоднократно поддерживали ее такой защитой, как стиль импрессионизма столько новаторской и весьма эпохальной живописью. Это являлось результатом того, что социальное самоочищение произошло, если так можно выразиться. В случае Серебряковы, говоря с точки зрения художественной оценки, работы, написанные ею в течение ее деятельности больше, чем 40 лет в Париже, по своей сущности следовало бы считать похвальными в надлежащем порядке и в них не было ничего вроде недостатка, но все же Серебрякова постоянно критиковалась сурово и даже функция такого социального самоочищения не работала. Я думаю, что это служит доказательством, полностью показывающим, что теория такая, как прочная мифология, считающая постреалистическую и нереалистическую живопись абсолютным, была сформирована в период, когда импрессионизм и следующие за ним постреалистические школы пользовались всеобщей популярностью.

Еще, если добавить связанную с этим информацию, то, говорят, «авторитаризм» и «принцип недопущения чужих элементов» в авангардистском движении по абстрактной живописи стал слишком чрезмерными в 1960-ых годах, что означает последние годы жизни Серебряковы. Под такой ситуацией, в 1971 году историк искусства Альбер Боиме издал книгу «Академия и французская живопись девятнадцатого века», поддержавшую живопись неоклассицизма, которая была уничтожена как «негодная живопись». В связи с этим, после 1970-ых годов стиль неоклассицизма стал переоцениваться потихоньку преимущественно в Европе, вместе с продвижением которого благоприятные условия переоценки стали появляться хоть мало-помалу так же в сфере стилей реалистической живописи, в том числе стиль реализма. Это радостным явлением для живописи реализма.

Вышеуказанное представляет собой основное содержание о том, как сложилась непопулярность живописи реализма, которое я собрал с точки моего зрения по-своему, перечитав историю искусства в связи со стилем реализма.

Итак, в этот раз, для того, чтобы устранить причину непопулярности реалистической живописи как можно больше, я обращусь к источникам, даже сейчас порождающим причину ее и выясню, как через эту среду возникает недоразумение или предубеждение против живописи реализма. Но все-таки главная сторона, причиняющая стилю реализма непопулярность ни в коем случае представляет собой обычные люди, в том числе покупатели картин, реагирующие на эти источники. Однако же это взаимное отношение такое: говоря с каждой точки зрения, любую из двух сторон в особенности не следует считать серьезным виновником недоразумения или предубеждения, а скорее это можно сравнить с результатом выпускаемым именно несчастным сочетанием обеих сторон.

Во всяком случае, носящий в душе недоразумение или предубеждение человек также сможет исправить себя, если он искренне поймет, что взгляд

такой был полностью неправильным представлением без никакого обоснования. Хотя, конечно, это будет сделано на основе индивидуального человека, но все-таки если эта книга будет широко прочитана в сети интернет, то исправление недоразумения или предубеждения на личном основе скачкообразно расширится, поэтому надеюсь, что такое личное исправление превратится в большой коллективный масштаб, здесь лишь покажу, что пренебрежительное отношение к реализму исходит именно от недоразумения или предубеждения, путем которого я хотел бы заключить эту статью.

Есть проблемы две. Первая в том, что, говоря с натуры комментариев, руководство по истории нового искусства после импрессионизма само по себе становится в основном комментариями, защищающими новое искусство, поэтому невозможно отрицать, что в тоне комментариев заметно появляется тенденция к восхвалению данной живописи. Возможно, есть руководство, у которого такая тенденция не так заметно, но перечитав осознанно историю искусства в этот раз, я стал думать, что такой тон изложения в значительной степени становится источником недоразумения против стиля реализма и т. п.

Такой тип комментариев также, хотя немножко, принимает метод, объясняющий данную живопись сравнительно с диаметрально противоположной живописью, однако такой способ изложения не всегда выдвигается на первый план. К тому же, что касается явления, что «импрессионизм скачкообразно выскочил в руководящие силы», то отношение этого явления к его причине, кажется, не объясняется так ясно и комментарии об этой причине были только написаны так: «Он был столько новаторским, и эпохальным искусством живописи». Эти слова, возможно, позволяют читателю даже принимать так, как будто говорили, что импрессионизм несравненно превзошел неоклассицизм – тогдашние руководящие силы, а про исторического факта касательно тенденции спроса на живопись того времени, хоть это было изложено с другой целью косвенно, но все же нет лаконичного и ясного упоминания, которое вело бы к исправлению одностороннего понимания у читателей. К тому же, такой эпизод, как рассказ о русской художнице Серебряковой, вовсе отсутствует в истории нового искусства. Но все же так как история европейской живописи представляет собой именно историю, содержание это по натуре определено в некоторой степени историческим зрением историка по искусству, так что даже если произошедшие в прошлом неопровержимые факты, которые должны быть частью этой истории в зависимости от точки зрения историка, не были изложены в общем руководстве по той же истории, это не обязательно сможет считаться упущением.

В таком случае, что следует делать читателю, у которого склонность легко впадать в чреватое недоразумением понимание, приняв на веру все то, что написано в книге, для того, чтобы он не развил мысль пренебрегать реалистической живописью от недоразумения? Действительной мерой для этого будет то, что мы сначала обнаружим существенную черту новой живописи и потом покажем эту основную черту сравнительно с особенностью диаметрально противопоставленной реалистической живописи.

Что касается такой отличительной черты нового искусства, как раз у меня мнение об этом, которое я всегда имею в виду, так что хотелось бы коротко изложить это к вашему сведению.

Я думаю, что если говорить о самой основной особенности нового искусства, то это в том, что новое искусство является живописью «ухода от реализма», противостоящей по характеру реалистической живописи до того времени. Причина, почему это самой основной особенностью, лежит в том, что «уход от реализма», освободив живопись от органичения закона по приему письма реалистического стиля, приобрел средство новаторского выражения, которым же новое искусство смогло пробивать себе дорогу.

Это будет ясно, если иметь в виду следующее. Как говорится, «уход от реализма» и «выравнивание перспективы» характеризуют новое искусство. Однако, это «выравнивание перспективы» само по себе является способом, который не согласуется со стилем реализма, пишущим трехмерный мир таким, каким мы видим реально, но все же благодаря формам «ухода от реализма» оно впервые смогло уничтожить неестественность своего приема и достигло убедительности.

Между прочим, тогда, почему же разные школы нового искусства, несмотря на то, что их течения живописи отличаются друг от друга, имеют общие особенности – «уход от реализма» и «выравнивание перспективы»? Это потому, что именно эти особенности являются достоверным доказательством явно показывающим, что любая школа из них так же представляет собой живопись, эффективно выдвигающую общую гармонию цветов на первый план и таким образом очаровывающую зрителей именно этим цветовым балансом.

Если изложить основную общность и разницу между новым искусством и реалистической живописью до того времени с учетом вышеуказанного, то это будет следующим. И новое искусство, и реалистическая живопись имеют общую особенность по такому отношению к тому, что цветовой баланс играет решительную роль для создания хорошей работы и также по поводу того, что превосходно написанная форма, привлекающая к себе внимание зрителей как главный составной элемент цветового баланса, еще повысит ее художественный уровень, за исключением части абстрактной живописи, не имеющей никакого элемента формы, но все же способ выражения форм и цветового баланса отличается друг от друга. У нового искусства формы выражаются приемом «ухода от реализма» и для того, чтобы эффективно выдвинуть цветовой баланс на передний план, внешний облик картины становится выровненным, а что касается реалистической живописи, то формы пишутся реально согласно действительности и внешний вид холста показывает глубину по причине воспроизведения трехмерного мира точно так, как выгладит наш свет. В остальном, что касается живописи «ухода от реализма», способ выражения отличается друг от друга из-за разницы течения каждой школы несмотря на то, что определенных стилей нет, а если говорить о реалистической живописи, то и объект и способ выражения становятся различными в зависимости от стилей. Однако, все же если схватить существенную особенность живописи «ухода от

реализма» по сопоставлению со стилем реализма и т. п., то это будет вышеуказанной классификацией, и больше или меньше этого не требуется. При этом, совсем нет смысла обсудить, какой прием живописи более превосходный, «уход от реализма» или стиль реализма и т. п., потому, что это зависит от каждого художника, а не от приема письма, то есть не от средства выражения. Нам следует сложить это в своем сердце.

Кстати, я думаю, что говоря об этих формах, одно из великих открытий, оставленных постреалистической живописью для потомков, в том, что формы «ухода от реализма» вызывают симпатию к зрению. То, что эта симпатия появляется до крайности, по-моему, японскими комиксами, которые даже младшие школьники читают с увлечением. Во что бы то ни стало, если смотреть работы художника, как, например, Матисс или Модильяни, мы сразу же понимаем, какую необычную симпатию вызывают образы «ухода от реализма».

Все-таки, в этом же современная русская реалистическая живопись также ни в коем случае не уступает ей. Образы, охваченные глазами художника, были воспроизведены полностью так реально, что они сильно претягивают к себе внимание зрителя. При осмотре картины часто бывает такой случай, как вы замечаете, например, выражение той же самой особенности на верхушки леса, которую когда-то вы видели, и невольно восхищаетесь им: «Ах! Именно здесь воспроизведен настоящий пейзаж!». Если вы смотрите на вершины деревьев в настоящей природе, вряд ли вы восхититесь им, вспомнив такие вещи, так что я представляю себе, что это, может быть, только в искусстве живописи.

Во что бы то ни стало, смысл схватить самую существенную особенность новой живописи по сравнению с противоположенной живописью заключается в четком определении основной разницы между обоими приемами письма, а это одновременно указывает на то, что относительное превосходство в оценке живописи никогда не определится разницей ее стилей или приемов письма, поэтому я уверен, что если вы закрепите это в память как один из важных принципов оценки живописи, то это знание будет непременно вам полезен.

Вторая проблема в том, что широко распространенное, но недостаточное знание по реалистическому стилю живописи, что его прием письма является «описанием объекта точно таким, каким он выглядит действительно», вызывает у человека ассоциацию с фотографией из-за сходности. Эта ассоциация, как я объясню ниже, оказывает на его психологию влияние, ведущее его к пренебрежению к той же живописи, из-за этого и в настоящий момент она становится одним из факторов непопулярности реалистической живописи. Я думаю, что этот вопрос пока не выбран серьезно как тема для исследования, так как это почти не влияет на эстетическую оценку живописи, но все-таки нельзя игнорировать эту проблему, поскольку популярность художников в значительной степени зависит от спроса.

Когда со стилем реализма у него ассоциируется фотография или

фотоаппарат (фотография сразу же связывается с фотоаппаратом в воображении человека, так что в дальнейшем ради удобства я употребляю слово фотоаппарата как синоним фотографии), тогда у него легко возникнет ассоциация обратного направления. Таким образом обе стороны станут соединяться по ассоциации друг с другом. Но, в таком случае, какая проблема появится в этом? Дело в том, что такая ассоциация позволяет ему ставить в его голове реалистическую живопись наряду с фотоаппаратом, которым любой человек может фотографировать очень легко и аккуратно, если только сфокусировать объект и спустить затвор. Иначе говоря, хотя из фотографии можно получиться искусство в зависимости от того, как снимать, все же если она является фотографией, снятой легко обыкновенным человеком обыкновенным методом снимка, то всем очевидно, что считать так полученную фотографию художественным совсем невозможно. Поэтому, когда реалистическая живопись, которая принадлежит к совершенно иному миру, была поставлена ассоциацией наряду с такой фотографией, то, к моей неимоверности, легко получится бессознательное недоразумение, считающее реалистическую живопись не так отличной от такой фотографии. Раз это недоразумение получится, то это через некоторое время неизбежно превратится в предубеждение, пренебрегающее реалистической живописью, крепко связавшись не только с тенденцией в Японии, еще восхваляющей только постреалистическую живопись, но и с вышеуказанным тоном изложения по комментариям к новой живописи.

Уже во время, когда Серебрякова переехала в Париж, фотоаппарат был знакомой вещью в повседневной жизни для граждан растущего класса, так что если применить психологический механизм у современного человека для формирования недоразумения, которое вызвано ассоциацией с фотоаппаратом, к психологии у человека того времени, это вполне допустимо.

У меня в душе осталось сомнение, что сформированное таким образом в душе обычного человека и покупателя картин недоразумение, в результате его действия на их психологию, принимало активное участие в формировании общественного мнения того времени, считающего новую живопись «ухода от реализма» абсолютной. Поэтому в первую очередь мне хотелось бы еще раз вернуться к вышеизложенному явлению, что слишком долго, а именно до конца ее жизни, продлилась непопулярность живописи Серебряковой, и коротко проверить причину этому с точки зрения покупателя живописи.

В то время – это было эпохой, когда только постреалистическую живопись восхваляли – работы Серебряковы сурово критиковались критиками каждый раз, когда она устраивала свою персональную выставку, поэтому можно сказать, что даже было естественно, что почти никто не купил ее работы, совершенно отличающихся от постреалистической живописи, но все же с другой стороны, еще есть естественное чувство человека, значит, это же желание купить картину высокого художественного уровня, если купить ее на самом деле. Поэтому я не сомневаюсь, что среди покупателей был человек, имеющий такое желание больше других. Весь результат альтернативы о том,

что купить или не купить некоторую работу, связан лишь с тем же самым покупателем, так что несмотря на то, что критик резко критиковал этого художника, он не думает только об этом. К тому же, так как оценка работ Серебряковы все равно повысится рано или поздно по причине ее высокого художественного уровня, собственно говоря, то, что он не рисковал купить ее работу, обязательно возбудит в нем большое раскаяние. Если иметь в виду то, что ее персональная выставка устраивалась преимущественно в Париже всего восемь раз в течение двадцати восьми лет, обычно он старался бы покупать ее работу следующий раз, заметив свою ошибку пропускать случай покупки ее. Поэтому мастер такого же уровня, как Серебрякова, должен был бы стать пользоваться популярностью когда-нибудь надлежащим образом, хотя потребовалось бы много времени среди неблагоприятного положения. Все-таки в действительности растущая буржуазия, купившая раньше реалистическую живопись Курбе, которая ей была понятной и понравилась, продолжала отказываться от покупки работ Серебряковы до конца несмотря на то, что ее реалистическая живопись была так же понятной и, должно быть, ей была бы по вкусу и к тому же, была так же на высоком художественном уровне, что и работы Курбе.

В таком, непримиримом, последовательном отношении мы легко увидим сильную антипатию против реалистической живописи, но если причина этой антипатии, лишившей покупателей последней возможности купить ее произведения, полностью не объясняется только неоднократной, резкой критикой критиками, то это в значительной степени результатом того, что механизм предубеждения, вызванного вышеуказавшей ассоциацией с фотоаппаратом, действовал на покупателей. Я думаю, что это было точно обратной стороной явления того, что тот же самый механизм предубеждения поддержал золотой период новой живописи и еще укрепил их пристрастное отношение к новой живописи, оказав воздействие на психологию покупателей, сделавших вклад в формировании ее популярности.

Уделив страницы, я обращал излишнее внимание на рассуждение о данном вопросе, хоть это прошлым предметом, потому, что я хотел бы показать пример, что психологический механизм по ассоциации с фотоаппаратом, который любому человеку кажется совсем невинным на первый взгляд, оказывает в зависимости от ситуации вредное влияние на популярность живописи реализма и т. п. Так как это касается психологии человека, достоверного доказательства нет. Все же судя по нижеуказанной ситуации, я думаю, что это рассуждение достаточно безошибочным.

Это потому, что даже сейчас вредная цепь вызванной ассоциацией с фотоаппаратом психологии против реалистической живописи работает более или менее эффективно.

Типичный пример для этого, наверное, будет мнение, что «совсем ничтожным такое искусство, как реалистическая живопись, которая точно копирует действительность.» Невозможно, что все без исключения считают так по одинаковой причине, но составляющая множество причина кажется такой: в

основе этого мышления кроется ассоциация с фотоаппаратом, снимающим действительность очень просто, и еще к тому же, если они неоднократно испытывали случаи, что сильного впечатления они никогда не получили от работ, не очень отличающихся от фотографий, которые всем нетрудно снимать, то естественно этот опыт дал им ощущение, что это ничтожное искусство, так что я полагаю, что каждый из них так высказывает свое недовольство этой живописью. Такое мнение, хоть лет двадцать тому назад, я действительно прочитал на литературной странице или в другой колонке газеты, и я помню, что мнение это по содержанию было подобным.

Ключевое слово, приведшее меня к предположению, является словом «ничтожным» по данному высказыванию. Если рассуждать о том, почему копирующая реальность живопись станет ничтожным искусством, то вы поймете, что в этом мнении есть логический скачок, потому что если не иметь в виду то, что там скрывается пренебрегающая реалистической живописью мысль, это высказывание не будет справедливой речью. К тому же, что касается опыта, что он никогда не испытывал сильного впечатления от реалистических работ, говоря с точки зрения общего человеческого чувства, этот опыт с высокой возможностью подкрепил данное мнение, но, в сущность, это дело совсем не связано с ничтожностью искусства, а это полностью следует считать таким, каким показывается трудность успешного воспроизведения стилем реализма.

Говорю по собственному опыту в Москве, там тоже бывала такая картина, дающая почти подобное фотографии впечатление. Фигуры безупречными даже в такой степени, напоминающих о фотографии, но несмотря на искусно написанную картину в самом деле, от ней веет таким ощущением, как будто чего-то не хватает. Думаю, что вопреки ожиданиям произведших такое впечатление картин было много, хотя степень такого ощущения была по-разному. На такую работу восприимчивость у меня не реализирует, так что сколько ни смотрю ее, я никак не понимаю, что это хорошая работа, а между тем, едва лишь я встречу работу высокого художественного уровня, как понимаю, что она хороша.

Если говорить, как объяснить эту большую разницу, то это именно зависит от того, что тесно связанный с формом и композицией цветовой баланс хорошим. Этот цветовой баланс является общим итогом форм изображаемых объектов и их расположения, а именно композиции, так что если в одном из двух данных факторов недостаток, то неизбежно цветовой баланс разрушится.

Похожая на фотографию работа, хотя нарисованные фигуры безупречны, показывает, что в окрашенных формах или в композиции кроется какой-то дефект, нарушающий цветовой баланс. Сколько ни художник понимает, что цветовой баланс же играет решающую роль в создании хорошей картины, кажется, это знание вовсе не поможет ему в разрешении вопроса. Даже если он сможет научиться усиленной тренировкой как наброску, так и композиции, весьма трудным лишь усвоение цветовой чувствительности. У меня сложилось впечатление, что это тесно связано с прирожденным талантом и то, что число хороших работ ограничено, можно объяснить тем, что такой талант редко

бывает.

Если их недовольство было высказано из-за того, что они никогда не встретились именно с такой хорошей работой, то это сразу же исчезнет, когда они будут смотреть в самом деле именно на работы высокого художественного уровня.

Однако, я думаю, что это неудовольствие во многих случаях происходит от недоразумения, вызванного ассоциацией с фотоаппаратом. Тогда прежде всего требуется снятие того же недоразумения. То, что это исходит от недоразумения, вы сможете понимать, например, от реакции человека на неожиданно сделанный ему следующий вопрос: «Представьте себе ситуацию, что какой-то профессиональный художник реалистического стиля живописи создал, скажем, пейзаж горной реки непосредственным писанием с натуры, а затем тот же самый природный пейзаж сняли фотоаппаратом с одинаковой стороны по тому же плану, чтобы фотография выглядела похожей на картину, то какая разница в выражении между той же реалистической живописью и фотографией?» – если вы обращаетесь к кому-нибудь вокруг вас с таким вопросом, то почти все не смогут отвечать на это правильно, потому что они даже не думали об этом раньше. Тогда в тот же час, если вы попросите неудачно ответившего человека, чтобы он дал альтернативный ответ на вопрос: «Есть же мнение, что копирующий действительность реалистический стиль живописи ничтожным как искусство. А как вы думаете, да или нет?», то многие даже после колебания будут отвечать «да (значит, ничтожно)». Это потому, что реалистическая живопись, которая поставлена наряду с фотоаппаратом в его голове путем ассоциации, подменена фотографией сразу же во время ответа.

Это являет собой наводящий вопрос, который специально был придуман с учетом ситуации, где ассоциация с фотоаппаратом вызывает недоразумение. Полученный результат можно считать доказательством, что психологический механизм, вызывающий недоразумение, очень легко складывается в голове обыкновенного человека через посредство ассоциации, которое, даже если случай выговаривать это бывает редко, намекает на то, что вышеуказанное мнение отнюдь не меньшинством.

Однако, как очевидно, что специалист по искусству совершенно свободный от вышеизложенного недоразумения, даже если данная ассоциация возникает, вполне возможно уклониться от того, что живопись будет поставлена наряду с фотоаппаратом в голове лишь тогда, когда человек осознает, что «копирующий» мир реалистической живописи принадлежит к категории, совершенно отличающейся от «снимающего» мира фотоаппарата.

Разница между фотографией и живописью, что мне приходит сразу в голову, будет следующим: фотография показывает гладкое, однородное изображение, точно таким, каким оно отражается в зеркале, так как фотоаппарат в основном при помощи зеркала запечатлевает на пленку изображение. Если сравнить это с реалистической живописью, хотя вопрос о разнице воспроизведения цветов я буду обсуждать потом в другом разрезе, то в первую очередь хотел бы отметить, что меня преследует ощущение, словно чего-то не

хватает в выражении объемности, глубины, и тяжеловесности и еще поэтому изображение на одном кадре, охваченном мгновение движущего предмета, кажется, немножко недостаточным для того, чтобы выразить динамичность полностью. По сравнению с этим, зрение художника – кругозор, познаваемый мозгом человека через сетчатку. Он четко видит трехмерный мир и смотрит, как движется человек или машина и т. д., к которым фотоаппарат не так способен. Такие характерные черты точно же выражаются в превосходных работах. К тому же, даже если художники пишут тот же самый объект с одинакового точки зрения, то композиция, фокус или главный пункт по живописи покажет тонкое отличие и еще разница художников в зависимости от их оригинальности и способности явно обнаружится и в форме, мазках, оттенках цвета, и в цветовом балансе. Так что если художник меняется, то нет одной и той же картины.

Еще кажется, что есть люди, кто все же будет меньшинством, думающие на основе мнения, что совсем ничтожно такое искусство, как реалистическая живопись, так: «Имеется даже образец искусства в природе, а вряд ли живопись, верно копирующую такую натуру, можно считать достаточно оригинальной?»

Я думаю, что это же довольно порядочное мнение. Размеется, необыкновенное мастерство безусловно необходимое для того, чтобы совершить копирование природы почти полностью таким, каким она выглядит. Считается ли это искусством, требующим созидательную силу, или подражанием по мастерству опытного ремесленника? Может быть, разделятся мнения по этому вопросу.

Однако, если бы только подражать природе, то живопись никак не могла бы соперничать с природой даже лишь с точки зрения великого масштаба настоящей природы, и в отношении «копирования действительности» она считалась бы почти одинаковой, что и фотография. Все-таки, как есть выражение – «живописный вид», живопись в каком-то смысле превосходит природу в «красоте».

В общем это выражение употребляется в смысле «красоты, оторбанной от действительности», а для стиля реализма, основа которого же является описанием согласно облику действительности, это имеет особенно другой смысл. Если говорить, какой причиной можно объяснить это, то с точки зрения живописного искусства, почти в любом случае, возбуждающий симпатию цветовой баланс не получится от верного подражания натуре. Иначе говоря, от этого не выйдет хорошая картина. Поэтому художники до предела того, чтобы не выглядеть неестественным, искусно регулируют целое расположение цветов такими приемами, как едва незаметное изменение композиции по природе, нанесение подходящих разных цветов на одежду специально вписанного человека, или добавление спрятанного цвета. Как вы понимаете от того, что тот цветовой баланс является важнейшим фактором, решающим, что хорошая картина получится или нет, оригинальность живописного искусства находится именно в том плане, где совсем нет элемента подражания натуре. К тому же, когда успешно получится цветовой баланс после того, как два фактора форм и композиции сцепятся как следует, то в этот раз формы «по мастерству опытного

ремесленника» станут оживляться. Так приобретшая цветовой баланс работа не только вызовет радующую взор симпатию, но и формы сами по себе, пропорционально со способностью художника по выражению форм, проявят оригинальность, сильно привлекая к себе взгляд зрителей, по причине которого считаемые мастером художники классифицированы рейтингами. Именно поэтому если смотреть пейзаж такого высокого уровня с некоторого расстояния, то тут же одна сцена великой природы великолепно воспроизведена, как будто она была вырезана из природы в том же виде.

До сих пор я подробно объяснил вторую проблему, причиняющую реалистической живописи вред непопулярности. То есть, ассоциация фотоаппарата с данной живописью у некоторого человека вызывает его мысль о том, что этот стиль реализма не так отличается от фотографии, которую любой человек легко получает через фотосъемку фотоаппаратом, а именно эта несознательная мысль приводит его к пренебрежению реалистической живописью. Однако, эта мысль без сомнения базируется на недоразумении, для ясного понимания которого на всякий случай я в заключение хотел бы коротко изложить существенную особенность данной живописи, отличающейся от фотографии.

На самом деле эта живопись похожа на фотографию в плане копирования действительности, но все же при этом живопись, которая же характеризуется воспроизведением мира, охваченного зрением художника, в основном отличается от фотоаппарата, снимающего реальность с помощью зеркала. Воспроизводить именно эту разницу на холсте очень важным и необходимым элементом для реалистической живописи. Кроме того, художник не только отображает охваченную своим зрением действительность, но и создает чудесную, цветовую гармонию, чуть тронув облик реальности, тонко изменив целое расположение цветов. Это даже можно считать важнейшей и существенной основой среди факторов, доведших живопись до изобразительного искусства, и именно в этом плане реалистическая живопись окончательно отличается от фотографии.

Многим из знаний, которые были изложены в этой статье, я научился прямо у выдающихся работ современной русской реалистической живописи, обмениваясь сообщением с ними в ходе оценки. Часть таких картин, хотя работ всего лишь тридцать девять, помещена в этой книге. Я искренно желаю, чтобы вы насладились очарованием реалистической живописи, снова убеждаясь в ее прелести.

Март 2015 года

Норио Исии