

жене — Дарье Акимовой

Максим Кантор

ЧЕРТОПОЛОХ

ФИЛОСОФИЯ ЖИВОПИСИ



**Издательство АСТ
Москва**

УДК 75.01(4)
ББК 85.143(3)
К19

Оформление обложки Льва Каплана

Кантор, Максим.
К19 Чертополох. Философия живописи / Максим Кантор. — Москва: Издательство АСТ, 2016. — 480 с.

ISBN 978-5-17-095985-3

Тридцать эссе о путях и закономерностях развития искусства посвящены основным фигурам и эпизодам истории европейской живописи. Фундаментальный труд писателя и художника Максима Кантора отвечает на ключевые вопросы о сущности европейского гуманизма.

**УДК 75.01(4)
ББК 85.143(3)**

Вступление

1

В этой книге я стараюсь определить европейское искусство через понимание феномена масляной живописи.

Живопись масляными красками — явление исключительно европейской культуры. Связано это явление с духовным опытом Возрождения, с секуляризацией общества, которое сохранило христианские постулаты в императивах светской философии. Живопись масляными красками рассказывает о том, как религиозные концепции делались предметом индивидуальной веры и даже трансформировались в светские убеждения агностиков, не теряя изначального пафоса. Живопись — это род деятельности, связывающий светское и сакральное, свободное и каноническое.

Живопись масляными красками на холстах стала для ренессансной Европы, а затем для Европы эпохи Абсолютизма и Просвещения — способом самовыражения свободной личности; живопись — это территория личной свободы.

Процесс освобождения индивида, раскрепощения сознания — в истории масляной живописи виден с буквальной достоверностью. Этот процесс можно проследить.

Возникла техника масляной живописи в герцогстве Бургундском, в пятнадцатом веке; само герцогство Бургундское является средоточием европейской традиции, находится на пересечении культурных полей. Важно то, что Бургундия аккумулировала культуры стран христианского круга; фламандец ван Эйк и немец Иероним Босх вместе представляют бургундскую школу — ее рассвет и ее закат. Уместно добавить, что спустя столетия голландец Ван Гог, выбравший местом жительства французский город Арль — оказался в центре бургундской культуры: Нижняя и Верхняя Бургундия до XIV века именовались Арелатским королевством. Эти детали биографий не случайны — их пересечения и наслоения и дают тот эффект, который дает масляная живопись: благодаря усложнениям цвета, наслоениям и лессировкам возникает невиданная субстанция.

Бургундская школа органично вплавлена и в итальянское Кватроченто, и в школы Средиземноморья — арагонскую и португальскую. Возникновение масляной живописи совпадает по времени с оживлением территории Средиземноморья — с браком Фердинанда II Кастильского и Изабеллы Арагонской, слиянием арагонской и кастильской династий, с падением

Константинополя и острым осознанием Западного мира как обособленной субстанции. Возникновение масляной живописи в Бургундии немедленно нашло ответ и в итальянских государствах, и в кастильских, и в арагонских городах, и в городах Южной Германии.

Формировалась традиция европейской масляной живописи под влиянием южнонемецкой и рейнской школ, итальянского Кватроченто, в густой среде бургундской культуры, которую называли Северным Ренессансом. Возник социальный тип живописца, и похожий, и одновременно непохожий на иконописца или миниатюриста. Этого особенного человека мы видим на автопортретах XV века; подобной личности Европа не знала. Художник XV века — абсолютно и совершенно свободен, при том, что он не вельможа и не богач; таким не был ремесленник, монах или хронист; еще менее — придворный. Независимость — это непредставимая роскошь для средневекового мастера, связанного гильдией или строительством собора; свобода оборачивается, впрочем, неустройством бытовым — независимый мастер скитается от двора ко двору, от города к городу: он несет с собой уникальное умение — а не участие в общем деле; он — индивидуалист. Многие художники выдерживают груз независимого существования — европейский мир еще не приспособлен для обособившейся личности; а таковая уже появилась. Ее пароль: масляная живопись. Язык живописи интернационален в большей степени, нежели *lingua franca*, этот язык связал города Средиземноморья, германские земли, фламандские и французские города. Художник становится странником. Гольбейн переезжает из Германии в Англию; Леонардо из Италии во Францию — художники кочуют по всей христианской Европе.

К тому времени, как возник этот — небывалый — тип человека, сформировалась зависимость европейской культуры от изображения. Европа глядела на себя через картину.

Европа позднего Средневековья и Возрождения узнавала себя через изображение в большей степени, нежели через слово. Подавляющее большинство не умело читать — смотреть могли все. Строительство соборов, охватившее столетия, аккумулировало все ремесла; изображения (витражи, скульптуры, картины, фрески) формировали сознание людей. Хроники Средневековья — это своего рода пиктографическое письмо, в котором изображение несет едва ли не больше информации, нежели сопровождающий его текст. Хроники Жана Фруассара трудно (и не нужно) воспринимать помимо миниатюр, украшающих каждую страницу; а что касается соборной живописи, то таковая рассказывала о текстах Писания не менее проповеди, если не более. К тому времени, когда картина обособила себя от Собора, она уже несла в себе культурный код Европы; культура Европы стала картино-центричной.

Леонардо однажды написал про преимущества, коими располагает живописец по сравнению с прочими ремесленниками. Он утверждал, что при-

чина в гордой молчаливости живописи. Иными словами это передал Поль Валери, когда после беседы с Дега заметил: «Художники во время работы молчат и копят слова — берегитесь разговоров с художниками, им есть что сказать». И Леонардо, и вслед за ним Сезанн, называвший свой метод «размышления с кистью в руке», отчетливо сознавали основную миссию живописца: конструирование мира.

Книжная миниатюра, фреска и иконопись соборов соединили усилия, чтобы произвести этот удивительный сплав — свободную светскую речь, одновременно являющуюся молитвой. Исследуя феномен масляной живописи, говоришь о судьбе всей европейской традиции: масляная живопись стала точкой схода усилий многих поколений.

Внутри стран европейской христианской культуры живопись распределена неравномерно — столь же избирательно, как, например, виноделие или философия.

Существовала живопись в Европе не особенно долго; живопись была не всегда и не всегда будет в этом мире; уже сейчас живопись — явление редкое. Очевидно, что если сегодня масляная живопись еще и существует, то пик развития остался в прошлом.

2

Настоящая книга не есть история искусств; это даже не история одного вида человеческой деятельности — просто рассуждения о смысле отдельных картин. Вот, есть такие странные вещи — закрашенные краской холсты, в них содержится сгусток человеческой истории. О красочной субстанции, использованной для описания определенного фрагмента европейской истории — интересно рассуждать. Я уверен, что понимание важнейших европейских произведений способствует пониманию того, что представляет собой Европа. Коль скоро масляная живопись есть высшая форма индивидуалистического искусства, то исследования истории масляной живописи следует проводить через сугубо индивидуальные примеры — биографий, и даже более того — отдельных картин мастеров.

Поскольку в моем понимании занятие живописью является инвариантом занятия философией, то существенным стало понять высказывание, содержащееся в картине, а не ограничить восприятие эмоцией, полученной от созерцания картины. Я полагаю, что абсолютно любое произведение изобразительного искусства можно адекватно описать словом. Коль скоро художник тщится выразить смысл бытия, а смысл ищет себя в разных ипостасях, то представляется необходимостью выразить созданное живописцем через слово.

Очевидно, что далеко не все картины содержат философское высказывание о мире, как не все сотрудники институтов философии являются философами. Те картины, которые не казались полноценным философским

и автономно-личным высказыванием, но представлялись свидетельством принадлежности к школе и кружку — такие картины я не рассматривал.

Менее всего я собирался писать историю школ и стилей. Эта книга — сборник индивидуальных высказываний. Выбирая героев повествования, я руководствовался двумя принципами: дидактикой произведения и его историцизмом.

Образцом — до определенной степени — служили «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. Показать исторический процесс через биографию героя — соблазнительно. Однако метод Плутарха имеет особенности: в жизнеописаниях критерий моральности героя — отсутствует. Плутарх не опускался до жизнеописаний злодеев (в отличие от Светония), но требовательность по отношению к персонажу была невысока. Он не писал о Нероне, но его внимания удостоился Гальба.

Социокультурная эволюция осуществляется многими усилиями, в том числе и не-моральными. Типология искусств допускает равноправное существование и декоративного, и монументального, и индивидуалистического искусства; последнее, то есть индивидуальное, и выражает масляная живопись — но не только масляной живописью характеризуется пластическая культура страны. Параллельно этой книге можно было бы написать историю монументального искусства Европы. Мы не вправе ожидать от монументального и декоративного творчества соблюдения моральных постулатов; эти виды искусства — манипулятивны. Однако в случае живописи вопрос морали занимает первое место: живописец может изображать расстрел, как это делали сотни мастеров, писавших казнь святого Себастьяна — но отношение к убийству основано на нравственных идеалах художника. Аморального искусства живописи быть не может — в то время как монументальная продукция, памятники, плакаты и т. п. — могут выполнять пропагандистские (часто аморальные) функции. Эти необходимые ограничения формировали список героев книги. Невозможно рассмотреть фигуру Вламинка, коллаборациониста, совершившего вояж в гитлеровскую Германию и написавшего статью об антинациональном характере творчества Пикассо в годы оккупации — в качестве героя гуманистического искусства.

Что касается нравственной составляющей искусства, я придерживаюсь взглядов Плутарха, полагавшего, что между людьми и богами находятся два класса существ — герои и гении. Добродетельные души людей постепенно возвышаются, становясь сперва героями, а затем гениями, иногда достигают и божественного достоинства, как это случилось, полагаю, с Микеланджело и Ван Гогом. Вне нравственного служения искусство делается декоративным; таковое в настоящей работе не рассматривается.

Для Плутарха грань между мифом, преданием и самим событием — практически стерта, мифологическое восприятие действительности наследует современная культура; но даже если картина написана на мифологический сюжет, она предельно конкретна и исторична. Масляная картина,

существовавшая внутри феномена христианской культуры, следует христианскому принципу восхождения от абстрактного к конкретному — являя историю и предание в единой судьбе, в конкретной жертве.

В рассуждениях о картинах я исходил из того принципа, что высказывание одного человека обязано быть понято другим, причем каждым. Нет, полагаю я, условного метаязыка, нет шифра искусства, недоступного профану. Любой, в том числе непосвященный, имеет право и возможность понимать язык живописи — ровно на том основании, на каком всякий человек может и должен понять другого.

Живопись — это всегда проблема другого, к которому обращается художник. Живопись — это всегда диалог одного с одним.

Идеальным ориентиром всегда были «Диалоги» Платона, предельно внимательно разбирающие всякое категориальное утверждение, не оставляющие приблизительного в понимании явления. В частности, важны те диалоги, что посвящены определениям искусства и снововки — как, например, «Горгий», или категории прекрасного, как, например, «Пир»; также мне близка мысль, высказанная в «Тимее», о том, что мастер проникает в самую сущность прекрасного через непосредственный трудовой процесс. Разумеется, это происходит лишь в случае осознанной деятельности художника. Поэтому мне представляется важным разбор ремесленной части работы; я, собственно, не делю процесс живописи на «техническое ремесло» и «высокое вдохновение». Уже на этапе грунтовки картина начинает жить как высказывание. И процесс изготовления картины — манера мазка, характер линии, жизнь мастерской — исключительно важен. Искусство живописи способно во плоти представить нам единство двух начал: инстинктивно-мистического и логически-осознанного, которые лежат в основе творчества.

Ницше упрекал Сократа и его последователя Платона в том, что их способ созидания подавляет инстинктивно-мистическое начало — логикой. В живописи, однако, место мистической интуиции определено ясно, на это место логика не покушается — ремесленная сторона работы: грунтовка холста, приготовление палитры, движение кисти — относятся к области мистического озарения. Никто и никак не в силах определить, почему у живописца возникает потребность в широком мазке, в ударе мастихина. Это решает интуиция художника, и если изучать собственно процесс создания поверхности живописного полотна, то этот процесс во многом интуитивен; но ремесло живописца мертво без общего замысла, без сформулированной концепции мироздания, без упорядоченного сознания. И сама картина, та картина, которая существует в парадигме ренессансного христианского гуманизма, являет нам — в опровержение Ницше — симбиоз мистического и логического начал. Более того, вне этого синтеза искусство масляной живописи просто не существует.

Диалоги Платона (хотя Ницше и сетовал, что Платон уничтожил свои трагические поэмы, став учеником Сократа, подавив в себе мистическое

начало) как раз являют нам пример того, как логика рассуждения обретает страсть, переходя в категорию человеческой судьбы; и диалоги греческого философа стали великими драматическими произведениями, произведениями трагического искусства.

3

Жанр диалога (в случае моей книги, внутреннего диалога) еще и потому значим для меня, что большинство из написанных страниц представляет собой запись разговоров с отцом, Карлом Кантором.

Внутренний голос — связанный не с интуицией, но сугубо с логическим рассуждением, — который постоянно слышал Сократ, и оправдал структуру диалогичности сочинений Платона. Жанр драматического произведения потому подходит для философа, что тот постоянно разговаривает сам с собой. Могу сказать и я, что мои беседы с отцом не прекращались ни на один день. Внутренний голос в этом случае принадлежит не интуиции, но нравственному началу, которое не спонтанно, но сугубо рационально. Отец объяснил мне связь изображения с общей историей. Картина становится таковой, лишь будучи сформулированной мыслью, а следовательно, понять картину можно опосредованно; подчас та или иная мысль раскрывается не только через картину, но через литературу и через политику: так, Бальзак помогает нам понять бургундскую живопись, а Рабле — школу Фонтенбло.

Ясность мысли — на этом настаивал отец — требует выразить мысль простыми словами. Туманность формулировки — следствие нечеткости мысли. В сущности, искусство живописи призывает к тому, чтобы мысль сделать максимально видимой, зримой, то есть внятной.

Анализируя картины, я прибежал к историческим параллелям — важно поместить художника и его произведение в исторический контекст. Важно понять, как мысль художника была противопоставлена (или комплементарна) мысли политика и социального строителя. Всякая картина принадлежит культуре и эпохе; говорить о картине «Весна» Боттичелли вне анализа неоплатонизма и философии Марсилио Фичино было бы опрометчиво.

Прибегая к историко-культурному контексту, было важно удержаться от того, чтобы следовать какой-либо схеме.

В этой работе я часто привожу, как пример анализа, различные суждения философов: сукно культуры ткется из многих толкований явления. Но так называемых «ссылок на авторитетное суждение» я избегал. Суждение, основанное на том, что так утверждает некий «авторитетный» человек, облеченный признанием современников — является (полагаю я) суетным. Мысль имеет ценность лишь в том случае, если она придумана и додумана самостоятельно. Разумеется, полезно знать соображения предшественников; но это продуктивно в том случае, если собственная концепция уже сформулирована. Попытка выстроить концепцию на основании чужих суж-

дений — бесперспективна. И менее всего почтенна, на мой взгляд, служба тому или иному кружку, сформированному соображениями моды. По лени, или же из чувства самосохранения, я не следил за развитием современной искусствоведческой мысли, в надежде, что явление крупного историка искусства (буде такой возникнет), подводящего философский итог брожению моды, однажды станет самоочевидным.

В выборе картин и художников я руководствовался личными пристрастиями. Расположив имена художников в той последовательности, в какой, считаю я, совершался путь масляной живописи, я хотел сделать наглядным путь развития духа, становление исторического самосознания Европы.

Это упорное становление европейской свободной воли я назвал словом «Чертополох», вынесенным в название книги.

Рождение трагедии из духа живописи

1

Масляная живопись родилась в готических соборах — возникла из игры теней, неведомой романским храмам. Волшебная тьма клубилась под нервюрными сводами, из этой тьмы выплыла масляная картина. Сложность переплетения аркбутанов, многоярусная структура, рвущаяся в небо, дала глазу столько вариантов полутонов и тайны, что возникновение детализированного, полного нюансов искусства стало неизбежным. Именно это сложное в нюансировке — и одновременно директивное по сути высказывание и характеризует строй масляной живописи, отличая картину маслом от темперной иконы романского храма. Природа готики есть многоступенчатая рефлексия смыслов, противоречивость самоидентификации, путь бесконечного восхождения. Такова и природа масляной живописи, в самой ремесленной ее части.

Краска перестала быть кроющей, цвет перестал быть локальным, нюансировка чувств достигла такой изощренности, что суждение из декларативного стало философским. Живописец, пишущий в конце XV века масляными красками, уже автономный философ, усложняющий высказывание ежеминутно.

Волшебная тьма под куполом собора — среда, конденсирующая в себе невидимые глазом скульптуры и фрески, витражи и конструкции — эта среда сама по себе, как субстанция веры, является характеристикой собора — нас охватывает волнение от присутствия великого, хотя мы еще не рассмотрели, что именно нас окружает. Так и материя живописи, которая усложнилась бесконечно, важна сама по себе: текучий цвет, который принимает формы и ускользает от определений — это субстанция мысли.

В картине Рембрандта важны не только выражения лиц блудного сына и его отца; важно (может быть, самое важное) в картине то, как слепой отец усталой рукой трогает плечо сына. Это прикосновение можно передать словом, но в живописи трепет касания сочетается с выражением слепого лица, с густой темнотой, которая заполнила комнату, с лучом света, упавшим на истоптанную пятку блудного сына. Именно связь явлений составляет содержание рассказа. Даже не так; не связь явлений — такое бывает в романе, — но одновременность явлений. Еще точнее: взаимопроникновение явлений. Цвет, которым написано одеяние старика, перетекает в рубище его блудного сына, густея, становится бурой мглой. Это субстанция, которая

уже не вполне цвет, но среда, производящая сразу все — и предметы и расстояния между ними. Живопись наглядно демонстрирует нам такое представление об истории, в котором все происходит одновременно и каждый миг влит в вечность.

Выявление героя из истории — вот что показывает нам готический собор, когда нежданно глазу открывается спрятанная в нише скульптура, когда мы обнаруживаем в капелле спрятанное сокровище — картину Мемлинга или Тинторетто; сопоставление личного, персонального и великой среды — это именно то, что Сезанн тщился передать выражением «мое маленькое ощущение». Пространство между бутылками, изображенными Сезанном, важнее, нежели сами предметы. Воздух, обволакивающий Джоконду, объясняет характер самой Джоконды.

Как определить тьму Рембрандта, красочное месиво Ван Гога, кирпичную кладку мазков Сезанна, сухость черт героев Мантеньи, спиралью скрученные тела Эль Греко, напряжение, исходящее от полотен Гойи? Разве эти вещи связаны с категорией прекрасного?

Перечисленное — и есть содержание картин мастеров, это не побочный эффект, но то, ради чего картины написаны. Густая среда, напряжение и сухость черт, эти явления не могут проходить по разряду «прекрасного». Элементы, свойства, особенности бытия — прекрасны не сами по себе, но становятся прекрасными в нашем сознании, соотносящем эти свойства с нравственным началом. Тьма не может быть красива — а три четверти картин Рембрандта просто погружены во мрак; но прекрасно преодоление тьмы, которое совершает герой Рембрандта. Невозможно сказать, красиво ли напряжение; но без отчаянного напряжения всего существа нет сопротивления злу. Сухость черт — всего-навсего особенность анатомии, но вкупе с высказыванием всей картины, важно, что идея исходит от худого, а не от толстого человека.

Смысл живописи именно в сопротивлении небытию несмотря ни на что. Как Гойя передает напряжение, как Рембрандт создает свою золотую тьму — неизвестно; нет метода описания гармоничного процесса создания напряжения — это невозможно, закон гармонии здесь ни при чем. Художником подобные вещи осознаются лишь в процессе воплощения. Иными словами, идея работы возникает не до того, как картина нарисована, а как бы одновременно, в связи с самим процессом письма. Да, художник делает наброски — но они встроены в общий процесс, а совсем не являются руководством к созданию картины. Если бы художник мог сформулировать свою картину до написания, то и рисовать бы не стоило. В том и особенность живописи, что конечный результат есть сумма многих слагаемых, часть которых неизвестна. Показателен метод Леонардо, который буквально достраивает свою картину из проекта, растущего прямо на глазах у зрителя; мы словно наблюдаем возникновение образа из густой среды сфумато; образ выплывает из тумана.

Определяя красочную стихию живописи, испытываешь искушение — назвать ее дионисийской, спонтанной. Описывая яркую красочную поверхность, критики часто прибегают к выражению «стихийный восторг перед бытием». Особенно часто эти слова произносят перед лицом полотен Ван Гога, фовистов или импрессионистов. Живописец, создающий карнацию полотна, то есть сплав красок, живое подвижное тело картины, — руководствуется ли он разумом? Рука опытного живописца движется как бы по своей собственной воле, и часто разум не успевает осознать то, что глаз счел истинным; хорошо зная свою палитру (Делакруа, например, палитру воспринимал как действующее лицо процесса живописи), живописец фактически передоверяет руке все то, что, стоя в отдалении от холста, он мог бы выразить словами. Не разум — в этот момент художником движет воля, порыв; подсознательное знание — такое тоже возможно. Сравнение этого живописного всплеска со спонтанным дионисийским началом в музыке — оправданно. В некий момент стихийное начало живописи переходит под контроль замысла: художник знает, как придать произведению заверченный вид.

Уместно вспомнить спор Боттичелли с Леонардо. Боттичелли пренебрежительно заметил, что создание пейзажа не требует мастерства, достаточно пропитать краской губку и швырнуть губку в стену — в потеках краски на стене всякий увидит пейзаж, сообразно личным пристрастиям. Леонардо, комментируя слова Боттичелли, сказал, что для того чтобы придать смысл узорам, которые появятся в случайном пятне, — надо владеть мастерством: спонтанное пятно нуждается в шлифовке формы.

Говоря о великих художниках, мы исключаем соображения приема: мастерство — это не прием. Замысел содержался в красочной стихии, умная рука его находит. И соблазнительно определить процесс ницшеанской парой «дионисийское — аполлоновское».

Трагедией, по Ницше, является столкновение аполлоновского с дионисийским, разумного с хаотичным, или, если угодно, идеи индивида — с толпой. Именно в иерархичности сюжета, в преодолении хаоса и в сопряжении с хаосом Ницше усматривал трагедийность бытия.

Ницше был имморалистом и эгоистом, он презирал толпу и почитал иерархию — об этом писал сам и часто. (См. «Воля к власти», № 374: «Для художников карикатурой является «добропорядочный» человек и bourgeois, для набожных — безбожный, для аристократов — человек из народа. Среди имморалистов эту роль играет моралист; для меня, например, карикатурой является Платон».) Однако, отрицая мораль и стадо, Ницше не вовсе отрицал мораль и не до конца отрицал стадное начало. Мораль он ненавидел за то, что та придана субъекту извне, а не рождена им самим, а следовательно, ограничивает природную волю. Стадо же — это «ненависть средних к исключительным», инстинкт стада на стороне уравнивателей, коим Ницше считал Христа. И уравнительную мораль, и стадность Ницше готов был оставить, и даже соглашался на присутствие в истории морали — но лишь для

существ низшего уровня, для стада, как организационный принцип. Новая аристократия духа должна, по его мысли, стоять над управляемым моралью стадом и над моралью — и находится в чертогах счастья. Целью развития Ницше полагал именно счастье (а не благо, как, скажем, Платон, который был для него карикатурой). Исходя из этой конструкции, трагедией для Ницше было становление индивидуальности высшего порядка, не отвергающей хаос и стадность, но как бы становящейся на плечи этого хаоса, возглавляющей стадо. Эта, достаточно популярная в XX веке, да и сейчас, посылка, в корне противоположна идее ренессансной живописи.

Соединение аполлоновского рассудочного и дионисийского необузданного, явленное в музыкальной гармонии, Ницше называл основой трагедии. Так не следует ли сходным образом отнестись к живописной субстанции?

Сказать так затруднительно потому, что глаз не может отделить дионисийское от аполлоновского — глаз восторгается сразу конечным продуктом; образ неделим. Наш взгляд на мир и непосредственен, и искушен в то же самое время: мы знаем, что олива — зеленого цвета, а небо Неаполя — голубое; но мы не знаем заранее, как зелень сочетается с голубизной. На этом, всякий раз обновляемом знании, импрессионисты построили свою эстетику, феномен перво-открывания мира единым взглядом есть вообще одно из чудес существования. Взгляд вбирает в наше сознание улыбку Богоматери; пространство, распахнутое Брейгелем; щедрый мазок Ван Гога. Мы отличаем на взгляд хорошее от дурного, хотя затруднились бы объяснить почему.

То, что ищет живописец на палитре, есть не что иное, как связующая прочие элементы материя, ускользающая субстанция — философ бы сказал: логика, теософ бы сказал: Бог.

Такого инструмента, как палитра, ни иконопись, ни декоративно-орнаментальное, ни монументальное искусство просто не знают. Для вышперечисленных видов творчества — палитра пригодиться не может: смешивать цвета не требуется. Палитра, хотя это и покажется странным, есть инструмент для химических опытов. Живописец смешивает земли и минералы, из которых, в основном, и состоят краски. Палитра существует затем, чтобы в результате этой работы, как следствие опытов и сравнений, получить еще неизвестный цвет, никогда прежде не виданный. Так действовал алхимик, смешивая разные элементы, представленные в мироздании, чтобы получить философский камень. Творческий метод Сезанна или Рембрандта — это буквальная алхимия. Иными словами, живопись — наиболее чувственное, материальное, телесное из искусств — основана на сугубо рассудочном, рациональном начале. Мы имеем дело с тем уровнем рационального знания (ср. аполлоновское начало, как его определил бы Ницше), которое само создает свои стихии — отнюдь не вступает во взаимодействие с внешним дионисийским началом, но производит дионисийское само. Дионисийское и аполлоновское — живописец смешивает сразу же — на палитре.