

мир гармонии, в котором нет никаких соприкосновений со словом. Этого впечатления уже никак нельзя перевести в слова. Так же, как нельзя перевести в слова музыку.

До последнего времени европейское искусство не понимало различия и самостоятельного значения рисунка, светотени и красок. Художники наперевес писали масляные картины. И эти холсты, заключив их в неуклюжие рамки, ставили в складочные амбары, называемые музеями.

Картина масляными красками гармонировала с церквами стиля Возрождения. Она была уместна во дворцах XVII и XVIII века. Традиционная золотая рама — это кусочек церковных орнаментов Ренессанса, кусочек стены, на которой когда-то висела картина.

Но нам девать масляную картину решительно некуда. Она режет глаза в современном доме своим анахронизмом. Она слишком тяжела и громоздка для временного места на стене.

Музеи же совсем не делают искусство доступным для всех, вовсе не создают «art pour tous»,* о котором проповедуют французские социалисты. Они создают искусство «ни для кого», искусство фабрики, искусство безличное, как стихи, напечатанные в журнале, как музыка в ярко освещенном зале концерта.

Наши дни совершенно не созданы для масляных картин. Они, конечно, должны остаться, но должны найти, создать для себя подходящую обстановку. Теперь же настало время для развития всех других родов живописи. Им принадлежит ближайшее будущее.

Искусство интимно. Искусство — это обращение художника к другому человеку. Тайна художественного наслаждения всегда совершается только между двух людей. У живописи нет ораторских средств. Она говорит только шепотом.

Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей с публичным зданием или составлять частную собственность. Стать собственностью каждого, но не собственностью всех — вот задача для современного искусства.

Европейское искусство или станет всенародным и необходимым для каждого, или его не будет.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

I. ИТОГИ ИМПРЕССИОНИЗМА

В жизни каждого пионера бывает момент, когда он, проломавший просеки и проложивший новые дороги, становится сам тяжелым завалом на пути идущих поколений и молодые безжалостно говорят ему: «Прочь с дороги!»

И он остается позади, как каменный столб на перепутьи прошлого.

* искусства для всех (франц.).

Клод Моне теперь в полном расцвете сил. Его «Серия Лондона», выставленная на той же Rue Lepelletier,¹ где в 1877 году первый мятеж импрессионистов был встречен свистками и хохотом² всего Парижа, приносит ему заслуженные венки и восторги.

Они идут от критиков и от уверовавшей публики. Но художники, использовавшие каждый шаг, каждый взмах кисти старого бойца, пошли по иной дороге. Для них он только мастер, но уже не апостол. И мастер, против диктатуры которого часто приходится бороться. Импрессионизм кончился. Он вошел в плоть и в кровь современной живописи. Мы его впитали глазами. Он стал нашим инстинктом. Он стал той ступенью, которую мы безжалостно попираем обеими ногами.

На выставке Моне невольно подводятся итоги импрессионизма.

Клод Моне в самых своих приемах является его воплощением. Собирание впечатлений — психологических документов видения — он обставил научной систематичностью. Он создал метод импрессионизма. Метод не теоретический, а конкретный, осязательный, проповедуемый каждой его картиной.

Он пишет свои картины всегда сериями. Он берет какой-нибудь один вид, один остав рисунка и изображает его в разных освещениях, в разные часы дня. В его рисунке нет выбора.

Серия Лондона — это вид Темзы с двух сторон: вид на Вестминстерское Аббатство и вид на мост,³ пересекающий реку наискось картины. Эти два остава повторяются десятки раз в серии.

Так он делал всегда. Он подходил к природе не как художник, в душе которого острой трещиной поет одно запавшее в душу впечатление, ставшее частью его самого, а как ученый, которому нужно изучить одно явление со всех сторон, исчерпать его. И он исчерпывает все возможные комбинации света и дополнительных тонов под различными углами освещения и прозрачности воздуха на одном и том же оставе рисунка, который он берет в его простейшем виде, как основу, с совершенно случайной точки зрения.

А так как именно рисунок говорит языком слова, понятным большой публике, то отсюда и тот успех, которым пользуются те серии, которые, случайно, дают отправную точку опоры своим рисунком: Серия Руанского собора,⁴ Серия Лондона. В этом сказывается не невежество публики, а совершенно законная потребность конкретностей и осязательностей, выявленных в картине рисунком.

И когда готика Руанского собора случайно, вне воли художника, дала конкретное содержание его радужным молитвам, он сразу вырос и стал понятен для нехудожников.

Одна гармония красок сама по себе слишком абстрактна и не связана с извечными представлениями глаза.

Развитие французской живописи XIX века шло необычайно логично благодаря ее полной отрешенности от жизни и от обстановки. Развитие живописи совершилось в безвоздушном пространстве. Во всем наблюдалась неуклонная последовательность смены противоположных течений: Делакруа и Энгр, академики и барбизонцы, Бугро, Лорансье и импрессио-

нисты, Rose-Croix против импрессионистов,⁵ неоимпрессионисты⁶ и «Десять»;⁷ искусство росло не органически, а разумно переходило от силлогизма к силлогизму.

Влияния жизни были сокращены до минимума. Правительственные субсидии растлевали только академистов. Молодые художники всегда так же логично становились революционерами и выращивали свои таланты в здоровой атмосфере холодных мастерских и хронического голода. На завоевание Парижа выходили не в одиночку, а плотными группами, имеющими вид школ, так что критикам и историкам не приходилось их придумывать от себя впоследствии. Работали горячо и страстно над какой-нибудь одной стороной искусства, не слишком разбегаясь по сторонам, не слишком широко захватывая. Вырабатывали себе каждый определенный и характерный почерк, так что их нельзя было смешать друг с другом, хотя они тесно соприкасались в своих целях и приемах. И, наконец, ни один гений, непосредственно выросший из земли, не встал в их поколении и не перепутал логической схемы их развития.

Для будущих историков эта эпоха французской живописи станет классическим примером последовательной смены художественных течений, такой же назидательной и все исчерпывающей, как идеальные картины для географии, где с одной стороны извергается вулкан, с другой блестит радуга, на море происходит кораблекрушение, стоит маяк, здесь пролив, там залив, а дальше полуостров.

Но эта отрешенность от жизни и сдержанная сила дала им возможность произвести полный переворот во всех приемах видения и изображения.

Одновременно с выставкой Клода Моне вышла книга Роберта Сизерана «Les questions esthétiques contemporaines», где в числе прочих статей, печатавшихся раньше в разных журналах, находится статья «Итоги импрессионизма».

Намечая путь, которым импрессионисты дошли до своей красочности, Сизеран говорит: «Так как натурализм отрицал композицию, выбор, символ, самую стилизацию, так как приходилось изображать вещи безобразные сами по себе, линии монотонные и претенциозные, то как было смягчить нелепый вид тривиальных декораций? Единственной лазейкой, которой можно было бы убежать от безобразной действительности, — оставались краски». Но и пейзаж прошлого не был так ярок, как пейзаж теперешний. «Чем больше культура завладевает уголком земли, тем больше она его окрашивает». Здесь Сизеран совпадает с Метерлинком в его статье о цветах, вышедших из моды.¹⁰

«Импрессионизм разрешил задачу изображения безобразных форм и чудовищ современной промышленности очень просто. Изображая лучи, отражаемые чудовищами цивилизации, он скрыл самые чудовища.

Уже Тёрнер в своей „Западной железной дороге“ нашел возможность ввести в искусство формы современной индустрии. Импрессионисты следовали его примеру. В „Gare St. Lazare“ Клода Моне и в „Pont de l'Europe“ не видно ни одной линии. Ни одна часть машины не представлена в своем виде. Все один цвет. Импрессионисты писали не предметы, а только отраженные ими лучи».¹¹

Открытие импрессионистов Сизеран формулирует так: «Природа гораздо более цвет, чем линия. Самые тени — это цвета». «Они делали тени ни черными, ни серыми, ни желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам и потому часто фиолетовыми».¹²

Фиолетовый цвет в тенях при своем первом появлении произвел ошеломляющее впечатление. Теперь в пейзаже он стал такой же традицией, как старый коричневый соус и тени из битюма.

Краски были реакцией против подавляющей силы академического рисунка, который от видимого оставил только безупречно логический остов геометрического расположения вещей в пространстве.

Но эта реакция уничтожила целый мир живописи. В сказке Андерсена Оле-Лук-Ойе взял мальчика с постели, вставил его ногами в картину, и мальчик убежал внутрь пейзажа. Это символ старого пейзажа. Это же есть и в пейзажах барбизонцев. Чувствуется, что художник ходил по этой земле, касался ее ногами, ощущал ее своим осязанием, а не только зрением.

Этого не могло быть у импрессионистов, которые, выехавши из города на этюды с утренним поездом, видели окрестности Парижа, залитые солнечным светом, и торопились не опоздать к вечернему поезду.¹³ В их пейзажах не чувствуется, что они когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаз, но не через осязание. Такие пейзажи мог писать только узник из окна темницы. И они были узниками города. Сквозь коричневый пейзаж старого мастера можно выйти из комнаты. Это дверь. Пейзаж импрессионистов несравненно более похож на настоящую природу. Но войти в него нельзя. Между ним и зрителем прозрачное и непроницаемое стекло, об которое мечта бьется, как ласточка, попавшая в комнату.

Импрессионисты уничтожили всю привычную логику рисунка, ту координацию зрения, которая позволяет нам двигаться в трехмерном пространстве. Они довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорожденного ребенка. Они одним росчерком * вычеркнули весь критический опыт глаза, который миллионы лет учился определять пространство по внешним перспективным признакам и располагать вещи планами в стройном порядке. Они превратили весь мир в миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих лучи солнца в наш глаз.

Сизеран жестокими словами заключает свою характеристику импрессионистов:

«Когда современным любителям надоест видеть у себя в салонах эти куриозитеты палитры, то импрессионисты все-таки не будут забыты в подвалах, подобно плохой живописи. Они займут почетное место в мастерских художников рядом с шеврелевскими кругами дополнительных цветов. Там эти произведения будут на своем месте, окажут свои услуги. Импрессионизм это не живопись — это открытие».¹⁴

* В оригинале: почерком (Ред.).

Импрессионизм не временное течение, а вечная основа искусства. Это психологический момент в творчестве каждого художника.

Искусство всегда носит характер волевой, но не преднамеренный. Намерение, цель всегда представляют ту внешнюю чешую художественного произведения, которая быстро отпадает при его претворении в чужих душах.

Волевое никогда не преднамерено — оно подсознательно.

Творчество — это умение управлять своим подсознательным. Управлять так, чтобы оно не выявлялось в сознании до его воплощения в художественное произведение.

Реализм — это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. Наблюдение, документ — натурализм — это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами.

Импрессионисты в живописи, натуралисты в литературе думали, что простая систематизация этих документов может создать произведение искусства. В этом ошибка импрессионизма.

Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть забыт.

Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение — это не потеря, а окончательное усвоение.

И только тогда документ может принести пользу и прийти в момент творчества уже из бессознательного.

Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом. Надо научиться реальностями обогащать свое бессознательное.

II. АНГЛАДА

Импрессионисты перенесли всю силу красочности с поверхностей, освещенных солнцем, в тень. Они поняли непрозрачности солнечного света и прозрачность теней. Они поняли, что солнечный свет выедает цвета там, где он падает, и что силу тонов можно найти только в тенях.

Но, работая по окраинам города, они не заметили, что внутри города создались новые условия освещений и цвета. Перемена происходила на их глазах, но в этой области они были слепы. Это были вечерние светы в каменистых недрах улиц.

Факел, светильник, свеча, лампа были слишком слабыми источниками света: они создали в европейце понятие светотени, но глаз не был изощрен для различения цветов в их оранжевом полумраке. Но к концу прошлого века вечерние светы города стали разгораться все ярче и ярче. Красноватые красные * рожки, жемчужно-золотистые ауэровы горелки, ледяная

* Так в оригинале (Ред.).

синева электричества создали фантастические светы новых солнц, незвездомых художникам былых эпох.

Из сказок, создаваемых светом, художников прежде всего стали привлекать закаты. Импрессионисты мало разрабатывали вечерние эффекты неба. Они анализировали металлическую логичность полуденного света и просвечивание предметов сквозь полупрозрачные пелены туманов.

Городская ночь, пронизанная лучистыми иглами расплавленных камней, ждала своего завоевателя. Англада первый водрузил свое разноцветное знамя в этой области.

У него была необузданная страсть к яркому.

Фигуры, освещенные южным солнцем, не удовлетворяли его.

Он стал запираться в белых испанских комнатах, опуская зеленые жалюзи на окна, из которых брызгами прорывались лучи солнца, для того чтобы в полумраке наблюдать глубину тонов и ритмичную пену складок на платьях гитан, распускающихся сразу миллионами кружев, как махровые цветы. Он создавал бронзовых женщин, женщин-кентавров со звериными пальцами, египетскими глазами, в чешуе самосветящихся, тяжелых шелков, окруженных желтыми рыбными лицами черных людей, бьющих в такт длинными ладонями.

Но и это было тускло по сравнению с дождливой парижской ночью. Он полюбил те часы, когда низкое небо только кое-где в пролетах крыш мерцает аметистовым призраком, когда багровые и рыжие пыльные светы стягиваются в низкий потолок, а асфальтовые тротуары становятся прозрачными, когда под ногами разверзается зеркальная пропасть, в которой каждая точка огня повторяется длинной иглистой линией, когда темные, волнистые силуэты женщин с подобранными платьями в острых стрельчатых башмачках висят над пронизанной хрустальными нитями бездной, опираясь только на острия своих же опрокинутых отражений, он полюбил эту парадоксальную прозрачность земли и кремнистого неба — ночное чудо великого города.

Он полюбил золотистые залы публичных балов, где фигуры танцующих повторяются зеркальным паркетом, где огни развесаны ожерельями, гирляндами, гроздьями, он полюбил облачные глыбы женских платьев, тяжелых и воздушных, и общий извив танца, быстрым иероглифом проходящий по толпе, и одинокую пару, повторенную вниз головой в пространстве.

Он полюбил млечные диадемы загородных садов и зелень освещенных каштанов, которые становятся светлее неба, и, наконец, те сказочные существа с перламутровыми глазами, вправленными в тонко нарисованные маски, напоминающие стилизацию человеческого лица, с безумием страусовых перьев на голове, маски, сквозь которые лишь иногда сквозит маленькая гримаска жестокости и смертельного отчаяния, существа, которые зарождаются и живут в многоцветных лучах огнедышащего города в течение лишь одной ночи.

Он увидел этот мир и первый поймал его на конец своей кисти.