

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

ОСЕННИЙ САЛОН

Каждый раз, когда погружаешься в эти залы, затканные мозаикой разноцветных холстов, кажется, что смотришь на мир сквозь тысячегранный глаз мухи. Перед каждой картиной на мгновенье берешь глаза художника и видишь мир сквозь цветные стекла его колорита. У муhi тысячегранность впечатления соединяется в один образ, но слабый человеческий мозг не приучен вековым опытом поколений к таким синтезам, и потому от картинных выставок остается жуткое ощущение, точно тысячи глаз выросли по всему телу, подобно чудовищной накожной болезни, и каждый из них посыпает свой луч в воспаленный мозг.

14 октября 1904 года Молодые взяли штурмом «Большой дворец».¹ «Осенний салон»... Это было триумфальное шествие, крестный ход со всеми старыми иконами и святыми хоругвями нового искусства.² На поднятых знаменах было написано: Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар, Тулуз-Лотрек, Пювис де-Шеваннь, Карриер, Россо... Эти имена дрожали как языки св. Духа над головами апостолов. Только немногие из этих имен произносились раньше в этих залах: самые старые и самые ценные были вынесены в первый раз на эту арену из стеклянных катакомб Монмартра и Монпарнаса.

Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар — ни разу не были приняты ни в один салон за всю свою жизнь. Каждому из них теперь уже под семьдесят. Это редкие примеры жизни одиноких артистов, ни разу не опороченных популярностью. Наиболее одиноким из них все-таки остается Одилон Рэдон. Он и теперь прошел почти незамеченным со своей почетной залой, в которой были собраны вещи всех эпох его жизни. Ему была принесена только дань маленькой группой учеников, выросших под сенью его слова, но на него не скоро обернется случайный прохожий.³

Зато час Сезанна и Ренуара пробил.

Сезанн в настоящее время является художником, имеющим наиболее сильное влияние на молодежь. Этот упорный подвижник работы, с его мучительным и тяжелым усилием всей жизни, сдвинул-таки всю необозримую машину французского искусства.

Как люди XVIII века искали себе идеала «естественного человека», «абстрактного дикаря», так художественная молодежь начала XX века, потерявшая голову от смены теорий и направлений, нашла свой конкретный идеал «естественного художника» в Сезанне, отбросившем путем невероятных усилий все «клише»,⁴ какими только пользовалась живопись в линии и в краске. «Клод Лантье» оказался признанным, когда ему минуло 66 лет,⁵ на него даже создалась мода.

Ренуар избег этой печальной участи стать таблицами наглядного образования. Он взглянул с этих новых стен таким далеким, точно художник давно умерший,⁶ точно эти стены были стенами Лувра. Он покорил

свою славу не так, как это делают художники живущие, такая слава ложится ореолом только вокруг головы антиков, открытых из-под земли.

Вообще весь осенний Салон был грустным торжеством воздаяния запоздалых воинских почестей. Отдельные залы носили характер посмертных выставок, хотя их авторы были еще живы.

Зала умершего Тулуз-Лотрека, несколько десятков скульптур Рocco — до сих пор неизвестного публике предшественника и соперника Родена,* зала Трубецкого,⁷ зала Руо ** — ученика Гюстава Моро, необычного и фантастического, в своих иссиня-черных картинах,⁸ — зала Вюйара и Боннара, которые выставили серии своих картин и литографий с самых ранних периодов...

Из них только Вюйар и Боннар могут с полным правом называться «молодыми». Все остальные — это уже поколения прошлые.

Вне «стариков» и этой небольшой группы «десяти», к которой принадлежат Вюйар и Боннар, Осенний салон не представлял интереса. Его устроители совершили громадное и прекрасное усилие, дав такие великолепные отдельные выставки мастеров старого поколения; но сами они не создали ничего, что могло бы отличить их лицо от лица других салонов.

Все было принесено в жертву им — и тщательное размещение их полотен, и просторные залы верхнего этажа. Все же «свои» были развесаны без системы, в беспорядке, в тесноте, в нижнем этаже. Этой же участи подверглись и некоторые из художников, которые свободно могли составить центр Салона, если бы они были хорошо повешены. К таким относится Слевинский.

СЛЕВИНСКИЙ

Среди современной живописи, перешедшей сквозь конец XIX века, когда она стала искусством таким обремененным, таким сложным, так органически и неразделимо слившимся с отсветами и перепевами других искусств, когда все художники стали немного литераторами, философами, изобретателями, учеными, проповедниками, чувство необыкновенного успокоения охватывает, когда встречаешь истинного живописца, просто живописца без всякой посторонней примеси, который говорит громко естественным языком палитры и которому даже нечего сказать другого, кроме линий и красок.

Слевинский один из этих немногих, может, даже единственный по абсолютной чистоте своей живописи.

Он по духу принадлежит к тем старым мастерам, которые не выходили из пределов своей мастерской, не изобретали живописных комбинаций и красок, но с которыми самые простые и обыденные предметы, привыкшие жить под их взглядом, начинали говорить проникновенным языком.

* В оригинале: Рэдона. Исправлено по смыслу (Ред.).

** В оригинале: Руэ (Ред.).

Вещи мертвые — это мерило духа художника.

Из широких линий пейзажа, из силуэта дерева, из человеческого лица, из переливов света каждый пьет как из неиссякаемого родника. Но не каждый может ударом жезла высечь воду из скалы, ударом кисти заставить говорить вещи мертвые и немые от природы.

Что могут сказать два яблока, луковица, бретонская чашка, желтый томик французского романа, гипсовая маска, полочка с книгами? ⁹ А на *natures mortes* Слевинского каждый из этих предметов говорит голосом глубоким и таинственным, музыкальным, как сумеречная песня, надывающим, как тоска по родине. У него есть дар заставить звучать грустной жалобой каждую вещь, к которой он прикасается.

Кажется, точно он в сумерки задумчивый ходит по темной мастерской и изредка с нежностью касается концами пальцев вещей, окружающих его, и каждая вещь отвечает ему слабым певучим звоном.

Тайна этого дара лежит в его тонах, темных и ярких, густых и глубоких, тонах сумерек, когда дневной свет уже не заслоняет истинного цвета вещей, а ночь не успела сделать их силуэты расплывчатыми. Его любимые тона — темно-лиловые и темно-синие — тона, захватывающие мистические и загадочные области духа.

Произведения Слевинского распадаются на три отдела: вещи мертвые, люди и море.

В портретах и *ни* Слевинский достигает того мастерства, которое можно назвать абсолютным рисунком.

Европейская портретная живопись, развращенная светотенью за XVI, XVII и XVIII века, потеряла способность давать понятие о формах тела без выпуклости, без обмана глаза. Она привыкла безнаказанно уходить в область скульптуры и давать «лепку» лица вместо его силуэта.

Портреты Слевинского по простоте и монументальности линий можно сопоставить с портретами французской школы XIV и XV века. У него нет ничего, что напоминало бы идеал современного портрета — восковую голову, отделяющуюся от полотна. Конструкцию головы, выпуклости тела он выражает исключительно одними линиями силуэта, что возможно только при совершенстве рисунка. Все его лица написаны плоско, и ни одно из них не дает впечатления плоскости. Количество линий ограничено только самым необходимым и характерным. Ничего случайного, ничего, что бы молчало или повторяло уже сказанное.

Его портрет человека в желтой шляпе на синем фоне ¹⁰ — один из лучших портретов этих лет. Он совсем темный и в то же время горит красками. В нем нет ни одной точки, которая была бы лишена цвета, была бы черна той чернотой, в которой глаз не различает краски. Эти черноты всегда являются обличителями колоритного бессилия. Нет чернот, происходящих от смешения красок, потому что нет такой черноты, которую нельзя было бы сделать яркой, прозрачной и воздушной, сопоставив ее с другим, дополняющим ее тоном. Те, кто страдает от чернот, обличают только свое неумение найти им равнозначные.

¶ В этой области Слевинский непогрешим. Он пишет свои портреты четырьмя, пятью тонами, не больше, и располагает их широкими плоско-

стями, так что они свободно и властно выделяют один другой. И эти четыре-пять тонов всегда единственно возможные, единственно типичные для лица и данной обстановки. И во всех портретах разлита та спокойная сумеречная грусть, которая никогда не покидает произведений Слевинского.

Его «*Nu*» — девушка, расчесывающая золотисто-красные волосы,¹¹ сидя на зеленоватом покрывале кровати, может служить примером для художников, ослепших на рисовании бездушных академий. Ее тело желтовато-матовое наклонено одним лебединым извивом, совершенно простым в своем общем движении. Лицо ее полузакрыто красными волосами, а из маленького зеркала, лежащего на коленях, смотрят один глаз и часть щеки. Рука, поддерживающая волосы, приподнята, продолжая ту же лебединую линию тела.

Моря Слевинского тоже простые и грустные.

У него нет романтического моря, декламирующегося с широкими жестами всеми гекзаметрами и ямбами своих волн. Оно бурно без трагедии и величественно без пафоса. Это угрюмое бретонское море с его разорванными скалами, чернеющими над гребнями пен. Но только в сумеречных бурных морях Слевинский сказывается вполне, всем своим лицом, как в изображении вещей мертвых и в портретах.

Во французской живописи Слевинский стоит рядом с Гогеном. Но Гоген — перуанец, великолепный варвар латинской расы, швыряющий драгоценные камни пригоршнями с неподражаемой смелостью и щедростью, никогда не умел их заключить в такие таинственные оправы Мечты и Меланхолии, свойственные только польскому духу.

МОРИС ДЕНИ

Что поражает прежде всего на этой небольшой выставке, наполняющей две залы «Galerie Druet», это то, что она совершенно не похожа на обычные выставки этюдов, привозимых из путешествий.

Обыкновенные выставки этюдов — это быстро пойманные впечатления, поразившие глаз, материал, собранный для дальнейшей переработки, листки из записной книжки, испещренные краткими и выразительными гиероглифами, впечатления географические, синематограф из окна вагона.

Впечатления Мориса Дени совершенно не похожи на это. Он делал свое путешествие сквозь время, а не сквозь пространство.

В настоящее время расцветает новый род исторической живописи, совершенно не похожий на старую историческую живопись, изображавшую «несчастные случаи в истории», которая старалась проникнуть в прошлое с помощью натурщиков, одетых в старинные костюмы, и бутафорских аксессуаров исторических музеев, историческая живопись, которую можно отнести к разряду *natures mortes*.

Новая историческая живопись старается проникнуть в душу прошлой эпохи сквозь глаза видевших ее. Эти глаза-двери сохранились в картинах

старых мастеров, и европейцы, пожелавшие вспомнить себя за четыреста лет назад, снова пошли к ним.

Боровшиеся с академизмом вернулись к его же первоисточникам, но взяли из них совершенно иное. Академисты искали в живописи прошлого канонов для изображения современности, молодые же ищут в ней реальностей прошлых эпох. Прошлое никогда не остается неизменным. Оно меняется вместе с нами и всегда идет рядом с нами в настоящем. Именно это прошлое, живое в каждый настоящий момент, и нашел Морис Дени. Рама картины — это настоящая дверь, настоящее окно; но оно открывается не для всякого. Нужно иметь ключ понимания в своем сердце, и надо знать таинственный «сезам».

«Comprendre — est le reflet de créer».* Если картине четыреста лет, то сквозь нее можно выйти в другую эпоху. Заразившись глазами старого художника, увидеть видение настоящего сквозь дымку времени.

Морис Дени ушел в Италию примитивов, в золотистую Италию Фра Анджелико, Пьеро де ла Франческо, в святые долины Ассизи и Сиэны, в холмистые области старых монастырей, как слоновая кость пожелтевших от времени городков, ютящихся по вершинам холмов, в тихие области Умбрии и Тосканы, к старым полотнам Флоренции.

Морис Дени не стремится реставрировать жизнь прошлого. Он чаще любит смотреть на современность глазами Беато Анджелико. У него нет скучной сериозности, он любит играть своим искусством, что есть признак большого художника.

Он любит взглянуть на современную обстановку, на современное лицо глазами другой эпохи и в то же время подчеркнуть черты современности реальными деталями. В современном лице он ищет лица прошлого и пишет портреты современных женщин с фонами примитивов и в их тонах. Но тона эти он дает в дымке своего собственного колорита, как поэт, переводя с другого языка, одевает чужую мысль в звуны собственного ритма.

Тона Мориса Дени очень светлые, очень прозрачные, точно южные сумерки, пронизанные еще кое-где розовыми поцелуями дня. Он любит делать фигуры светлее и холоднее их фона, что придает им призрачность и прозрачность. Его фигуры девичьи, волнистые и текущие, без резких очертаний, гармоничные в своих плавных линиях и изгибах, в своих широких одеждах, которые кажутся крыльями.

ГРОБНИЦА ПОЭТА

I

В Париже образовался комитет для постановки памятника в честь всех поэтов, погибших на войне. Памятник будет называться «Le tombeau du Poète».* Автор его — Жозе де Шармуа...

* Понимать — это соучаствовать в творчестве (франц.).

** Гробница поэта (франц.).