

Максимилиан Александрович Волошин

**Лики творчества. Из книги
2 (сборник)**



Максимилиан Волошин

**Лики творчества. Из
книги 2 (сборник)**

«Public Domain»

1912

Волошин М. А.

Лики творчества. Из книги 2 (сборник) / М. А. Волошин —
«Public Domain», 1912

«Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона. Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа не возможна...»

© Волошин М. А., 1912

© Public Domain, 1912

Содержание

Франция	5
Скелет живописи	5
Письмо из Парижа	11
I. Итоги импрессионизма	11
II. Англада	14
Конец ознакомительного фрагмента.	15

Максимилиан Волошин

Лики творчества. Из книги 2 (сборник)

Франция

Скелет живописи

I

Живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений.

Точное выяснение этого положения очень важно.

Это отделяет мышление художника-живописца от обычных приемов мышления остальных людей.

Между восприятием и воплощением у художника нет обычного промежуточного звена – слова.

Поэтому художнику так трудно быть литератором, поэтому мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова. А если это бывает возможно, то доказывает только, что в данном произведении есть элементы, чуждые живописи и поддающиеся слову: т. е. рассказ, литературность.

Мы – не художники – видим вокруг себя только свои призраки и-свои мысли. Мы видим только то, что мы знаем. Задача художника из всего этого видимого мира, украшенного тяжелыми гроздьями нашей фантазии, наших знаний, наших воспоминаний, выделить его реальную зрительную основу, найти те корни, на которых распускаются эти цветы.

Наш глаз дает нам непосредственное впечатление только о двух измерениях – мы все видим на плоскости. Но к этому основному впечатлению присоединяется, и совершенно затемняет его, *понимание* трехмерного пространства, основанное на предварительном опыте осязания. Стереоскопичность парного глаза делает наше зрение отчасти продолжением осязания – осязанием на расстоянии. Но без предварительного опыта осязания мы бы никогда не могли прийти до сознания, что наши зрительные впечатления находятся вне нас.

Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона. Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа не возможна.

В этом – и только в этом заключается весь учебный подготовительный курс художника.

Упражнения руки при этом не играют почти никакой роли. Рука слишком тонкий инструмент, точно повинующийся самым мелким указаниям воли. Точность работы, требуемой от руки в живописи, ничтожна в сравнении с той точностью, которая необходима для хирурга, для шлифовщика стекол, для пианиста.

Художники – глаза человечества.

Они идут впереди толпы людей по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями, и тщательно ощупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них. В этом назначение художников.

Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели в картинах. Поэтому новая картина, передающая природу с новой точки зрения, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потом вновь открытые видимости сами переходят в число миражей человечества.

Сущность художественного наслаждения заключается в том, что зритель, находя неизвестные, но привычные ему корни видимостей, сам одевает их обычными цветами иллюзий и этим приобщается к творчеству. Поэтому незаконченность художественного произведения является необходимым условием наслаждения. Произведение, обремененное подробностями, всегда дает впечатление насилия, совершаемого над душой человека.

II

В европейской живописи последних веков вся сила выразительности человеческой фигуры была сосредоточена в лице и в руках. По лицу и по рукам мы составляем представление обо всем человеке. Все остальное тело служит для нас только связью между этими точками напряженности. И мы настолько привыкли к этому, что нам кажется невозможным прочесть что-либо о человеке по линиям его спины, торса, ноги.

В греческой скульптуре вся сила выразительности была сосредоточена в торсе. Как нарочно, будто для поучительного примера, большинство антиков лишены наиболее выразительного по нашим понятиям – головы и рук. Самое поразительное в своем трагическом пафосе произведение, которое дошло до нас из Греции, – Ватиканский торс – лишено ног, рук и головы. После созерцания Венеры Милосской нельзя думать о руках иначе, как об некрасивых и ненужных подвесках, портящих красоту торса. Втянутый живот Лаокоона говорит больше, чем сентиментально утрированная голова.

У японцев мы видим весь характер выраженным в складках, узорах и красках одежды. Лицо остается только белым пятном с легко намеченными чертами. Мы смотрим на человеческую фигуру по отношению к лицу и на лицо по отношению к глазам. Поэтому у нас фигура только дополнение к лицу. Японцы берут лицо по отношению ко всему силуэту и главным линиям фигуры, задрапированной в одежду, и черты лица меркнут перед этими широкими декоративными линиями.

Замечательно, что японцы с их бесконечно острым и тонким художественным глазом, подмечающим те движения человека, животных и птиц, – о существовании которых мы только догадываемся по моментальной фотографии, японцы никогда не замечали присутствия тени, этой странной и неизбежной спутницы европейца. Это с особой силой показывает, как прозрачно то, что мы считаем нашим видимым миром.

Европейская живопись выросла в городах, в полутемных домах, при слабом освещении. В средневековой комнате создавалось значение человеческого лица и рук. То были единственные обнаженные части тела, и то были единственные светлые пятна, выделявшиеся из мрака. Из всех народов только одни европейцы пользовались в своих комнатах высокими стульями и креслами, скрадывающими фигуру, и высокими столами, позволяющими видеть только голову, плечи и руки. Эти вековые впечатления навсегда загнипотизировали глаз европейского художника.

С пейзажем европейским художникам не приходилось иметь дела. Работать вне города было нельзя, благодаря личной небезопасности. Единственный вид пейзажа, который знала европейская живопись с XIV по XIX век, был вид из окна и его видоизменения с немногими исключениями для стран, представлявших другие условия жизни, как Голландия. Гонкуры в своем дневнике рассказывают об одном художнике (имя его, кажется, неизвестно), который жил в Барбизоне в первых годах XIX века, за двадцать лет до появления Руссо и Милле, и ходил

в лес Фонтенебло на этюды – с ящиком в одной руке и с ружьем, которым он отстреливался от разбойников, в другой.

Европейская живопись историческими условиями была обречена на человеческое лицо, и единственным средством его передачи являлась светотень. Краски и колорит Возрождения и следующих веков – только известное развитие светотени и не имеют ничего общего с «окрашенным светом», с которым выступила новая живопись. Краски Возрождения – это не следствие наблюдения природы, это логические комбинации некоторых опытных данных, полученных от писания *natures mortes*, драпировок, ковров и других бутафорских предметов, заваливавших мастерские художников, и случайные сочетания тонов, найденных на палитре. Эти краски были, но их могло и не быть. Они не прибавили ни одного нового опыта к красочному познанию мира.

Высшей точкой развития и венцом всей европейской живописи является портрет, а единственным методом для передачи человеческого лица – светотень. Величайшие из европейских портретистов, как Веласкез и из современников Карриер, употребляли краски только как дополнение светотени.

III

С самого начала Возрождения европейская живопись начала выходить из комнаты на улицу.

Но только в начале XIX века живопись вышла за городские стены. И, ослепленная, остановилась в бессилии.

Природа полна холодноватыми, сияющими, прозрачными тонами, А в глазах и на палитре жили только темные, горячие, коричневые тона – прекрасные тона, созданные веками, проведенными в комнате.

У европейских художников не было средств передать то, что они видели. Три четверти века длились их беспомощные искания, пока над Европой не встала бледная радуга японских акварелей.

Честь быть первыми пророками японского искусства в Европе выпала Гонкурам.

День 1-го декабря 1851 года останется в истории Европы одной из величайших культурных граней. В этот день вышел первый роман Гонкуров под заглавием «En 18...». В нем одна глава посвящена описанию парижской гостиной, обставленной японскими вещами... Такие гостиные появились в Париже только через 15 лет. Благодаря политическим неурядицам, которые совпали с тем днем, роман был запрещен. Несколько месяцев спустя один из критиков требовал, чтобы Гонкуров за проповедь японского искусства посадили в сумасшедший дом.

В 70-х годах Эдуард Манэ, искавший до этого в Испании освобождения от давившего его Возрождения, нашел его в японцах и одним ударом обновил европейскую живопись.

Последней работой Эдмона Гонкура были монографии, посвященные японским художникам Утамаро и Хокусаи.

Японское искусство никогда не знало ни темной замкнутости комнаты, ни тяжелой высокой мебели, скрадывающей фигуру. Сиденье на полу – постоянное соприкосновение с землей – в этом тайна интимности Востока, тайна той утонченности сношения человека с человеком, которая так мало понятна нам, привыкшим к грубым формам европейской вежливости. Японское искусство, выросшее в прозрачном воздухе страны, залитой солнцем, знало только краски и никогда не замечало теней.

В истории Европы был один момент, когда красочная живопись готова была развиться самостоятельно. Это было время готических соборов и цветных стекол – XIII век. Тут были идеальные условия для передачи окрашенного света: лучи солнца не отражались, но проникали сквозь краску, и фоном была идеальная рама – тьма. Гармонии красок во французских

«vitraux»¹ достигали высоты, неведомой для масляной техники. Фигуры исчезали в орнаменте, и краски сливались в одну гармонию, точно музыка органа, застывшая в пролетах стен. В германской готике гармония линий вырождалась в человеческую фигуру.

Но Возрождение убило готику и эту великую средневековую живопись.

Под влиянием японцев новое европейское искусство явилось реакцией против традиций Возрождения.

Первой ошибкой Возрождения было то, что как основной мотив живописи было введено изображение обнаженного человеческого тела. Человеческое тело уже десять веков было заключено в темнице одежды. За десять веков тело увяло и изменило вид.

Возрождение под обаянием антиков не сбросило одежды с живого человека. (Это было бы благодеянием). Оно разделило человека только на полотно. Художники должны были отказаться от повседневной, непрерывной работы наблюдения над формами: бессознательной работы глаза, которая одна составляет здоровую, органическую основу искусства. Началась работа академий, в которых позировали раздетые натурщики. Красота античных статуй стояла перед глазами, заслоняла поблекшее тело. Единственная реальность, которая переходила из мастерских на картины, – это условные и никогда в других областях жизни не повторявшиеся лозы натурщиков.

Вместе с этим теоретическое знание заменило собой зрительный опыт: художники начали изучать анатомию. Типичное и характерное стало заменяться схематичным. Возрождение забыло, что греческие скульпторы, по которым оно изучало анатомию, сами никогда теоретически анатомии не изучали, а все основывали на зрительном опыте. Имея в руках анатомическую схему тела, художники подчинили ее античному канону красоты.

И вот создался этот странный мир европейской живописи, в котором с условными жестами и с условными движениями, в безжизненных драпировках замерли странные существа, у которых на логических торсах и абстрактных ногах растут живые человеческие головы и шевелятся кисти рук.

Наконец, Возрождение математически обосновало законы перспективы. Схематическое знание сковало наблюдательные способности. Уходящие линии пейзажа потеряли свою живую трепещущую индивидуальность. Это на много веков задержало развитие пейзажа.

У японцев, которым не пришлось иметь дела с этими абстракциями, чувство перспективы развито несравненно полнее. Им доступны такие задачи, перед которыми европейский художник становится в тупик.

Таков, например, вопрос о двух различных перспективных точках зрения в одной картине. Японцы его разрешают необыкновенно естественно. Вот один, часто повторяющийся в японском искусстве мотив: стая рыб под водой огибает скалу. Тут точка зрения находится под водой, между тем как в то же время видна поверхность воды и волна, разбивающаяся о скалу. И это не кажется неестественным.

А между тем, как странно поражает такая же попытка в Микеланджеловском «Страшном суде»!

Отказавшись от традиций Возрождения, новая европейская живопись вернулась к той точке, на которой стояло искусство раньше, к до-рафаэлитам, попыталось подхватить оборванную там нить развития. Новая живопись отказалась от условных правил академии, а пожелаала сама смотреть, сама видеть. Надежным руководителем в этих исканиях было японское искусство.

Культурное влияние Японии на Европу было так громадно, благотворно и радикально, что мы, еще переживающие его, не можем оценить всю его грандиозность.

¹ витражах (франц.).

IV

Каждое искусство переживает три периода, не хронологических, потому что они часто совершаются одновременно, но психологических и всегда сохраняющих свою строгую последовательность.

Первый период – это условный символизм знака. Это египетские рисунки человеческого профиля с глазом, нарисованным *en face*. Это анатомически составленные фигуры академистов, обозначающие, но не изображающие человеческое тело. Это условные краски Возрождения.

Второй период – период строгого реализма. Художник собирает все видимое, но ничего не выбирает. Это средневековые примитивы, это Дюрер, это импрессионисты.

И, наконец, третий период – период обобщения, стилизации. Художник ищет самого характерного в индивидуальном, доводит видимости до их простейших основных форм.

Только здесь искусство вступает в свой творческий период. В этом периоде японцы, и в него вступает новое европейское искусство.

Одновременно с упрощением видимостей является важный вопрос об экономии средств, который в предыдущие периоды еще не стоит перед художником.

Тут выступает незыблемый эстетический закон, который можно формулировать математически: сила впечатления обратно пропорциональна количеству средств.

В руках европейского художника находится теперь три исторически сложившихся средства:

- 1) рисунок (в смысле силуэта, намеченного линиями),
- 2) светотень,
- 3) краски (окрашенный свет).

Выбор необходимого для передачи данной зрительной идеи является необыкновенно важным для современных художников.

Большинство картин, висящих в наших музеях, представляет великолепные примеры очень простых замыслов, отягощенных совершенно излишним техническим балластом.

Масляные картины, писанные на полотне, еще до сих пор считаются высшим родом живописи: благодаря этому в красках выражаются те идеи, в которых нет никакой чисто красочной задачи. Для них было бы достаточно простого карандашного рисунка. Таково положение русских передвижников.

В рисунке выражаются простейшие зрительные идеи. Рисунок ближе всего стоит к слову, и поэтому в нем отчасти содержится элемент рассказа. Впрочем, вернее сказать, что в слове содержится элемент рисунка.

Светотень создана для передачи человеческого лица. Она передает характер *человека* и настроение комнат, в которых она родилась. Здесь уже нет совпадений со словом. Но есть известный параллелизм. Портрета нельзя рассказать, но можно передать свое впечатление в слове, как впечатление от характера живого человека.

Краски представляют уже совершенно самостоятельный музыкальный 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 наперерыв писали масляные картины. И эти холсты, заключив их в неуклюжие рамки, ставили в складочные амбары, называемые музеями.

Картина масляными красками гармонировала с церквями 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»,² 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.

² искусства для всех (*франц.*).

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.

Клод Моне теперь в полном расцвете сил. Его «Серия Лондона», выставленная на той же Rue Lepelletier, где в 1877 году первый мятеж импрессионистов был встречен свистками и хохотом 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 уя-е 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. Собираение 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 остов 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, пересекающий реку наискось картины. Эти два остова 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 остове 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, 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 связан с извечными представлениями глаза.

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

Стоих против импрессионистов, неоимпрессионисты и «Десять»; 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, имевшими 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. Выбатывали 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.

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

Уже Тернер 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 отсаженные ими лучи».

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».

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. 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 росчерком³ 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».

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 преднамеренно – 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.

³ В оригинале; почерком (Ред.).

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 выдает 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 красные⁴

⁴ Так в оригинале (Ред.).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.