

ПОЛЬ СИНЬЯКЪ.

Отъ

ЭЖ. ДЕЛАКРУА

къ

НЕО-ИМПРЕССИОНИЗМУ.

Съ приложениемъ статьи о законахъ цвета изъ

„Grammaire des Arts du Dessin“

ШАРЛЯ БЛНА.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО

Ив. ДУДИНА.



МОСКВА. АРХИТЕКТУРНЫЙ

Издательство художественного мастерства
И. КНЕВЕЛЬ. РСР
1913.

Библиотека № 8889

Посвящается памяти
Ж. СЕЙРА.

Мо скончанни А.А.Левенгольд
Моска, Прекордний про.

1913.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

Книга, написанная французскимъ художникомъ-неоимпрессионистомъ Полемъ Синьякомъ впервые вышла въ свѣтъ въ 1900 г. Неоимпрессионизмъ пережилъ уже тотъ 25-лѣтній періодъ, который самъ Синьякъ назначилъ для того, чтобы каждое новое средство выраженія въ живописи получило права гражданства. За это время народилось много другихъ живописныхъ приемовъ, измѣнились взгляды, исканія направились въ другую сторону, и неоимпрессионизмъ не выдержалъ натиска новыхъ формъ и въ своемъ чистомъ видѣ, вѣроятно, закончится вмѣстѣ съ тѣми, кто далъ ему жизнь.

И не желаніе пропагандировать ученіе неоимпрессионистовъ на русской почвѣ руководило нами при выборѣ этой книги для перевода ея на русскій языкъ.

То, что она написана художникомъ, съ жаромъ защищающимъ свои взгляды, свою технику словами специалиста, дѣлаетъ ее

особенно цѣнной для художниковъ, а то, что въ ней говорится исключительно о такихъ вѣковѣчныхъ принципахъ живописи, какъ свѣтъ, цвѣтъ, гармонія, сообщаетъ ей интересъ не только временнаго характера.

Главы, посвященные эволюціи колористическихъ и техническихъ исканій XIX вѣка, несмотря на односторонность своего содержанія, даютъ много нового и интереснаго для всѣхъ, желающихъ ознакомиться съ искусствомъ XIX вѣка, и именно потому, что Синьякъ исчерпывающе разбираетъ вопросъ съ той стороны, о которой очень мало говорятъ вообще пишущіе объ искусствѣ.

Что касается отдельа, въ которомъ Синьякъ говоритъ собственно о неоимпрессионизмѣ, то, отдавая должное принципамъ, положеннымъ въ основу его техники, нельзя не замѣтить, что на практикѣ неоимпрессионистамъ не удалось съ такимъ успѣхомъ разрѣшить поставленной ими себѣ задачи, какъ это сдѣлали напр. Монѣ, Ренуаръ, Писсарро для импрессионизма.

Желая научно обосновать свою технику, неоимпрессионисты логически должны были притти къ признанію и установленію та-

кихъ правилъ, которыя дѣлаютъ ихъ учение мертвымъ канономъ.

«Въ принципіи вѣрно, что ихъ пріемъ работы болѣе точенъ», говоритъ К. Моклеръ, «но онъ низводить картину до теоремы, исключая то, что составляетъ цѣнность и прелестъ произведеній искусства, т.-е. именно прихоть, фантазію, непосредственность личнаго вдохновенія».

«Научный хроматизмъ,—говоритъ онъ дальше,—заключаетъ въ себѣ нѣсколько положеній, которыми искусству предстоитъ воспользоваться, но не прямымъ путемъ, а только какъ полезными свѣдѣніями для пониманія законовъ света передъ лицемъ природы».

Въ послѣднихъ словахъ и выражено главнымъ образомъ значеніе книги Синьяка, о которомъ говоритъ уже тотъ фактъ, что на французскомъ языке потребовалось новое ея изданіе.

Въ виду того, что черезъ всю книгу, какъ лейтмотивъ, проходитъ требование отъ художника знанія законовъ цвѣта, мы сочли необходимымъ приложить къ русскому переводу главу изъ сочиненія Шарля Блана *Grammaire des Arts du dessin*, трактующую о законахъ колорита.

И. Д.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

1. Нео-импресіоністами називаються художники, які ввели і розвивали з 1886 р. техніку таку як її називаємо разділення (la division), употребляючи при цьому як спосіб вираження оптическу смішану тонову і світлову. Ці художники, уважаючи неизмінні закони мистецтва, як-то: ритм, чуття краси і контрасту, прийшли до цієї техніки, вслідство своєго стисливого прагнення досягнути найбільшої сили світла, краски і гармонії, що, як показалось, недостижимо іншим способом.

Як і будь-які новатори, вони привели в изумлення і викликали проти себе публіку і критику, упрекавши їх за причудливість техніки, під якою якби терялися таланти, якщо б вони були.

Здійснені ми намагаємося не захищати заслуги цих художників, але доказати, що їх метод, подвергнений такому осудження, метод традиційний і нормальній, що

онъ уже предчувствовался и былъ почти формулированъ Эженомъ Делакруа, и что къ нему неизбѣжно должны были притти импрессионисты.

Нужно ли говорить о томъ, что намъ и на мысль не приходитъ сравнивать нео-импрессионистовъ съ ихъ знаменитыми предшественниками. Намъ хотѣлось бы только доказать, что они имѣютъ право ссылаться на наставлениія тѣхъ мастеровъ красокъ и свѣта, съ которыми ихъ связываютъ тѣсныя узы.

2. Можетъ показаться излишнимъ излагать живописную технику. Казалось бы, что о художникахъ нужно судить исключительно по ихъ произведеніямъ, но не по ихъ теоріямъ. Но вѣдь, то, за что особенно нападаютъ на нео-импрессионистовъ, есть именно ихъ техника; высказываются сожалѣнія, что видятъ ихъ заблудившимися въ безплодныхъ исканіяхъ; по большей части они осуждаются впередъ за самый способъ ихъ работы безъ всякаго серьезнаго разсмотрѣнія ихъ полотенъ; по отношенію къ нимъ допускается обращать вниманіе на средства исполненія, безъ желанія констатировать преимущества результата. Да будетъ намъ

позволено притти на защиту ихъ способа выраженія и показать его логичность и плодотворность. Затѣмъ намъ желательно было бы надѣяться, что захотятъ лучше ознакомиться съ произведеніями этихъ художниковъ, потому что, если какая-либо техника, признанная годной, не даетъ таланта тѣмъ, кто ею пользуется, то почему отвергать ее у тѣхъ, кто находитъ въ ней лучшее средство выражать то, что онъ чувствуетъ и что онъ хочетъ.

Намъ будетъ очень легко показать также, что упреки и критика, направленные противъ нео-импрессионистовъ, идутъ по традиціи и были въ равной мѣрѣ испытаны ихъ предшественниками, какъ впрочемъ и всѣми художниками, которые вводили необычный способъ изображенія.

I.

ДОКАЗАТЕЛЬСТВА.

Раздѣлениѣ: оно было предчувствовано Делакруа. Сходство его техники съ техникой нео-импрессионистовъ. Ссылки на Делакруа, Бодлера, Шарля Бланя, Эрнеста Шено, Теофилия Сильвестра, Эжена Верона. Одинаковый пріемъ по отношенію къ одиаковымъ исканіямъ: нѣсколько критическихъ отзывовъ.

1. Убѣжденіе въ томъ, что нео-импрессионисты—это художники, которые покрываютъ свои холсты маленькими многоцвѣтными точками,—ошибка достаточно распространенная. Позднѣе мы докажемъ это, но теперь утверждаемъ, что посредственный способъ работы точками не имѣть ничего общаго ни съ эстетикой художниковъ, которыхъ мы здѣсь защищаемъ, ни съ техникой раздѣленія, которую они примѣняютъ.

Нео-импрессионистъ не пuanтилируетъ, но раздѣляетъ.

Раздѣлять же—это значитъ обеспечить себѣ всѣ преимущества свѣтосильности, красочности и гармоніи, посредствомъ:

1) Оптической смѣси красокъ исключительно чистыхъ (всѣ цвѣта призмы и всѣ ихъ тона) *).

2) Раздѣления различныхъ элементовъ (цвѣтъ локальный, цвѣтъ въ освѣщенной части, ихъ взаимодѣйствія и т. д.).

3) Равновѣсія этихъ элементовъ и ихъ пропорцій (смотря по законамъ контраста, ослабленія и лучистости).

4) Посредствомъ выбора мазка, пропорционального размѣру картины.

Методъ, изложенный въ этихъ четырехъ параграфахъ, управляетъ красками нео-импрессионистовъ, изъ которыхъ многіе примѣняютъ сверхъ того законы болѣе таинственные, подчиняющіе себѣ линіи и ихъ направленія и устанавливающіе гармонію и красоту порядка.

Такимъ образомъ, художникъ, изучивъ линіи и краски, навѣрное опредѣляетъ ли-

*) Слова цвѣтъ и тонъ (*teinte* и *ton*), которые употребляются одинъ вмѣсто другого, мы опредѣлимъ точнѣе, когда подъ цвѣтомъ (*teinte*) будемъ подразумѣвать качество цвѣта, а подъ тономъ (*ton*) степень насыщенности или свѣтосильности цвѣта. Переходъ одного цвѣта къ другому создастъ рядъ промежуточныхъ цвѣтовъ, а переходъ одного изъ цвѣтовъ къ болѣе свѣтлому или къ темному пройдетъ черезъ послѣдовательный рядъ тоновъ.

нейную и цвѣтовую композицію своей картины, въ которой господствующія начала линіи, тона и колорита будутъ сообразны съ выбраннымъ имъ сюжетомъ.

2. Прежде, чѣмъ итти далѣе, призовемъ авторитетъ высокаго и свѣтлаго генія Эженіа Делакруа: законы цвѣта, линіи и композиціи, которые мы только что изложили и которые заключаются въ раздѣлениіи, были опубликованы этимъ величимъ художникомъ.

Если мы возьмемъ одну за другой всѣ части эстетики и техники нео-импрессионистовъ и сравнимъ ихъ съ тѣмъ, что изложено по поводу этихъ же самыхъ вопросовъ Эженомъ Делакруа въ его письмахъ, статьяхъ и въ трехъ томахъ его дневника (дневникъ Э. Делакруа, опубликованный гг. Полемъ Фла и Ренэ Піо, изд. Плонъ и Нурри), то мы увидимъ, что нео-импрессионисты только слѣдуютъ наставленіямъ этого учителя и продолжаютъ его исканія.

3. Цѣль техники нео-импрессионистовъ— достиженіе, какъ мы сказали, максимума цвѣта и свѣта. Но развѣ эта цѣль не краснорѣчиво выразилась въ прекрасномъ воскликаніи Э. Делакруа:

«Врагъ всякой живописи— скроє!»

Чтобы достичь свѣтящагося и красочнаго блеска, нео-импрессионисты употребляютъ только чистыя краски, приближающіяся къ цвѣтамъ призмы, насколько можетъ приблизиться материалъ къ свѣту. А развѣ это не есть повиновеніе совѣту того, кто написалъ:

«выбросить всѣ землистыя краски».

Въ своихъ чистыхъ краскахъ они цѣнить именно чистоту, опасаясь грязнить ихъ смѣшеніемъ на палитрѣ (за исключениемъ, конечно, смѣсей съ бѣлыми и смѣсей двухъ сосѣднихъ красокъ для всѣхъ оттѣнковъ призмы и для всѣхъ ихъ тоновъ); они накладываютъ ихъ чистыми мазками небольшой величины и посредствомъ оптической смѣси достигаютъ искомаго результата, съ той выгодой, что, тогда какъ всякая материальная смѣсь ведеть не только къ затемнѣнію, но и къ обезцвѣченію, всякая оптическая смѣсь, наоборотъ, ведетъ къ ясности и блеску.

Делакруа догадывался о преимуществахъ этого метода. Онъ говоритъ:

«Клади краски зеленую и фиолетовую здѣсь и тамъ прямо безъ ихъ смѣщенія».

«Тона зеленый и фиолетовый необходимо

класть одинъ рядомъ съ другимъ, но не смѣшивать ихъ на палитрѣ».

И дѣйствительно, зеленый и фиолетовый, цвѣта почти дополнительные, при смѣшении ихъ вещественномъ даютъ оттѣнокъ тусклый и грязный, одинъ изъ упомянутыхъ сѣрыхъ, враговъ всякой живописи; тогда какъ, положенные рядомъ, они образуютъ сѣрий тонъ иѣжный и перламутровый. Сужденію, примѣненному Делакруа къ зеленому и фиолетовому, неоимпрессионисты даютъ логическое обобщеніе и примѣняютъ его ко всѣмъ другимъ цвѣтамъ.

Воспользовавшись изысканіями учителя и изучивъ труды Шеврейля, они установили слѣдующій способъ, который одинъ только даетъ возможность достичь одновременно цвѣта и свѣта:

Замѣнить всякую вещественную смѣсь противоположныхъ красокъ ихъ оптическою смѣстью.

4. Всякую красочную плоскость, кажущуюся имъ слабой и тусклой, они усиливаютъ, заставляя малѣйшую часть ихъ холста играть посредствомъ оптической смѣси красочныхъ мазковъ, положенныхъ рядомъ и постепенно переходящихъ одинъ въ другой.

Тотъ же Делакруа ясно возвѣстилъ принципъ и преимущества этого метода:

«Очень хорошо, чтобы краски не были смѣшаны материально. Онъ смѣшиваются естественно на извѣстномъ разстояніи, на основаніи симпатического закона, которымъ онъ связаны. Тогда колоритъ достигаетъ большей энергіи и свѣжести».

Еще далѣе онъ говоритъ:

«Констэблъ сказалъ, что высшая прелестъ зелени луговъ достигается сочетаніемъ множества различныхъ зеленыхъ тоновъ. Недостатокъ силы и жизніи въ зелени, общий пейзажистамъ, заключается въ томъ, что они пишутъ ее обыкновенно однообразнымъ цветомъ. Все, сказанное имъ относительно зелени луговъ, можно применить ко всѣмъ тонамъ».

Эта послѣдняя фраза ясно доказываетъ, что разложеніе цвѣтовъ посредствомъ постепенно переходящихъ мазковъ (отдѣль столь важный для метода раздѣленія) было предчувствовано великимъ художникомъ, кото-раго его страсть къ краскамъ роковымъ обра-зомъ должна была привести къ призна-нію выгодъ оптической смѣси.

Но, для обезпеченія дѣйствія оптической

смѣси, нео-импрессіонисты принуждены были употреблять мазки маленькаго размѣра, чтобы различные элементы могли на извѣстномъ разстояніи давать желаемый оттѣнокъ и не быть ощущимыми отдельно.

Делакруа думалъ объ этихъ ограничен-ныхъ мазкахъ и догадывался о средствахъ, которыя могло обѣщать ему такое исполне-ніе, такъ какъ онъ записалъ двѣ слѣдующія замѣтки:

«Вчера, работая надъ ребенкомъ, находя-щимся возль женщины съ лѣвой стороны въ «Орфель», я вспомнилъ о тѣхъ многочислен-ныхъ маленькихъ мазкахъ, сдѣланныхъ кистью, которые я видѣлъ въ одной миніатюрѣ, въ Мадоннѣ Рафаэля, въ улицѣ *Grange-Bateliere*».

«Пойти въ музей посмотретьъ большія гуашіи Корреджіо. Я увѣренъ, что онъ сдѣланы очень маленькими мазками».

5. Различные элементы, которые должны установить цвѣтъ посредствомъ оптической смѣси, для нео-импрессіонистовъ будутъ раздѣльны одинъ отъ другого: свѣтъ и локаль-ный цвѣтъ ясно будутъ раздѣлены, и ху-дожникъ заставитъ преобладать то туть, то другой по своему усмотрѣнію. Не заклю-чается ли этотъ принципъ раздѣленія эле-

ментовъ въ нижеслѣдующихъ строчкахъ Делакруа:

«Простота локальныхъ тоновъ и широта света».

«Нужно отдать каждому свое: цвету—цветъ и свету—свѣтъ».

Равновѣсие этихъ раздѣленныхъ элементовъ не показано ли ясно въ его словахъ:

«Излишнее господство света и широты плановъ ведетъ къ отсутствію полутоновъ, а вслѣдствіе этого, къ безцвѣтности; противоположное заблужденіе вредитъ особенно въ большихъ композиціяхъ, которыя должны быть видимы издали. Веронезъ превосходилъ Рубенса простотой локальныхъ тоновъ и широтой света. Чтобы не казаться совсѣмъ безцвѣтнымъ при такомъ широкомъ свѣтѣ, нужно было, чтобы локальный цветъ у Веронеза былъ очень усиленъ въ тонахъ».

6. Развѣ контрастъ цвѣта и тона, соблюденіемъ изъ всѣхъ современныхъ художниковъ только одними нео-импрессіонистами, не былъ определенъ и предписанъ великимъ художникомъ:

«Моя палитра сияетъ контрастами красокъ».

«Общиій законъ: больше противоположенія, большие блеска».

«Удовлетвореніе, которое даютъ при наблюденіи явлений красота, пропорциональность, контрастъ, гармонія красокъ».

«Пусть это будетъ противъ закона, который требуетъ холодныхъ свѣтловъ, но, если бросить ихъ желтыми на фиолетовые тона тѣла, контрастъ сделаетъ то, что эффектъ будетъ произведенъ».

«Когда по краю какого-либо плана, хорошо вами установленнаго, вы имѣете немногиѣ большие свѣтла, чѣмъ въ срединѣ, вы тѣмъ болѣе выразите его неровность или выпуклость... если много класть чернаго, не будетъ передана форма».

Слѣдующая страница изъ записной книжки путешествія въ Марокко показываетъ, какое значеніе придавалъ Делакруа законамъ контраста и дополнительныхъ цвѣтовъ, въ которыхъ, какъ онъ зналъ, заключаются неисчерпаемые источники гармоніи и силы:

«Три простыхъ цвета образуютъ три двойныхъ. Если къ двойному тону вы прибавите простой тонъ ему противоположный, то вы его уничтожите, то есть вы неизбѣжно произведете полутонъ. Тогда какъ приба-

вить чернаго не значить прибавить полутона, это значитъ загрязнить тонъ, котораго настоящій полутонъ будеть найденъ въ тонъ противоположномъ, какъ мы сказали. Отсюда зеленоватыя тѣни на красномъ. Возьмите двухъ крестьянскихъ мальчиковъ. Тотъ, у котораго цветъ лица желтый, будеть имѣть тѣни фиолетовыя, а другой, полнокровный и румянный, будеть имѣть тѣни зеленоватыя».

7. По техникѣ нео-импрессіонистовъ, свѣта желтый, оранжевый или красный, смотря по времени дня и эффику, прибавляются къ локальному цвѣту, дѣлаютъ его теплѣе, или золотятъ въ частихъ наиболѣе освѣщенныхъ. Тѣнь, вѣриая дополнительная управляющающею ею свѣта, будеть фиолетовая, голубая или зеленовато-голубая, и эти элементы смягчаются и холодаются затемненными частями локального цвѣта. Холодныя тѣни и теплые свѣта, которыхъ игра и борьба между собой и съ локальнымъ цвѣтомъ опредѣляются и моделируются контуръ, распространяются на всю поверхность картины, усиливая еї вѣтъ тамъ, смягчая здѣсь, смотря по мѣсту и пропорціи, опредѣленныхъ свѣто-тѣнью.

Такъ вотъ эти свѣта желтые или оранжевые, эти тѣни голубые или фиолетовыя, которая возбудили столько насмѣшекъ, категорически предписываются Делакруа:

«У Веронеза бѣлая ткань холодная въ тѣни, теплая въ свету».

«Золотистые и красные тона деревьевъ, тѣни—голубые, лучезарные».

«Тона хрома въ сѣтевой части и голубые тѣни».

«Въ St.-Denis въ Saint-Sacrement я долженъ написать сѣта чистымъ желтымъ хромомъ, а полутѣни голубой прусской».

«Тусклый оранжевый тонъ въ сѣтахъ, очень яркие фиолетовые тона при переходѣ къ тѣни и золотистые рефлексы въ тѣняхъ, которые на поверхности земли противополагаются одинъ другому».

«Во всякомъ краѣ тѣни участвуютъ лиловый».

8. Часто упрекали нео-импрессіонистовъ за преувеличенную красочность, за то, что они пишутъ пестро и кричащими красками.

Они не считаются съ такими сужденіями, высказанными людьми, относительно которыхъ вмѣстѣ съ Делакруа можно сказать, что:

«Въ ихъ колоритѣ землистый и оливковый настолько преобладаютъ, что природа съ ея жизнеными и смыльными тонами кажется въ ихъ глазахъ дисгармоничной».

Художникъ истинно колоритный, то есть такой, который, подобно нео-импрессионистамъ, подчиняетъ краски правиламъ гармоніи, никогда не будетъ бояться показаться кричащимъ, будучи очень колоритнымъ. Кромѣ того онъ предоставить наиболѣе робкимъ желать «не только цвета, но еще и его оттенка» и не побоится всѣми возможными способами искать блеска и силы. Ибо Делакруа сказалъ, что:

«Живопись всегда кажется болѣе спрой, чѣмъ она есть, вслѣдствіе своего положенія скрытаго отъ полнаго света»...

и онъ указываетъ на печальный эффектъ тусклой и безцвѣтной картины:

«Она оказывается тѣмъ, чѣмъ есть въ действительности: землистой, темной и безжизненной.—Ты земля и въ землю обратишься».

Неоимпрессионистъ не побоится употреблять цвѣта наиболѣе блестящіе, тѣ цвѣта,

«которые Рубенсъ воспроизвелъ красками цѣльными и обладающими большими данны-

ми, такими красками, какъ зеленые, ультрамариновые».

Даже тогда, когда онъ захочетъ придерживаться сѣрыхъ тоновъ, онъ будетъ употреблять цвѣта чистые, оптическая смѣсь которыхъ дастъ ему желаемый результатъ, во много разъ болѣе точный, чѣмъ тотъ не сѣрий, но грязный, который получается отъ вещественной смѣси. Силу этихъ звучныхъ и блестящихъ красочныхъ сочетаній онъ пробудитъ еще болѣе, пользуясь постепеннымъ ослабленіемъ и контрастомъ, когда сочтетъ это полезнымъ.

Кто знаетъ законы гармоніи, тотъ никогда не будетъ опасаться перейти черезъ мѣру. Делакруа поощряетъ его доводить цвѣтъ до чрезмѣрности, на этомъ онъ даже настаиваетъ:

«нужно, чтобы полутона, такъ сказать, всѣ тона, были утрированы».

«Нужно утрировать всѣ тона. Рубенсъ утрировалъ, Тиціанъ тоже. Веронезъ до некоторой степени кажется спрѣмъ, потому что онъ слишкомъ искалъ правды»...

9. Такое средство выраженія, какъ оптическая смѣсь маленькихъ цвѣтныхъ мазковъ, методически положенныхъ одинъ ря-

домъ съ другимъ, не допускаетъ ни ловкости кисти, ни виртуозности; рука будетъ имѣть очень мало значенія; только душа и глазъ художника будутъ играть роль. Не допуская попытокъ очаровывать ловкими ударами кисти, избравъ способъ работы не блестящій, но сознательный и точный, нео-импрессіонисты придерживаются такого мнѣнія Э. Делакруа:

«Великое дѣло—избръкать этой адской ловкости кисти».

«Молодые люди заражаются только ловкостью руки. Быть можетъ ить большаго препятствія ко всякаго рода истинному прогрессу, чмъ эта всеобщая манія, въ эсертзу которой мыносимъ все».

Затѣмъ Делакруа возвращается еще къ опасности слишкомъ легкаго исполненія:

«Красивая кисть Ванъ-Лоо, свободная и уверенная, приводитъ почти къ сльдующему: стиль можетъ быть только результатомъ великихъ исканий».

Чтобы защитить маленькие мазки, до чрезмѣрности пугающіе неспособныхъ наслаждаться гармоническими преимуществами результата и поэтому затрудняющихъ передъ новшествами средства, приведемъ

следующія строки Делакруа относительно мазковъ. Все, что онъ говоритъ объ этомъ способѣ работы, использованномъ имъ для сообщенія краскамъ возможно большаго блеска и свѣта, можно примѣнить къ способамъ, которыми пользуются для той же цѣли нео-импрессіонисты:

«Во всякомъ искусстѣ есть излюбленные и принятые способы исполненія, и только неумѣлый знатокъ не можетъ читать въ этихъ указаніяхъ мысли; доказательствомъ этого служить то, что невѣжда вѣльма картина предпочтаетъ картины, исполненные наиболѣе зализанной манерой и съ наименьшимъ количествомъ мазковъ, и именно поэтомъ предпочитаетъ ихъ».

«Что сказать о тѣхъ мастерахъ, которые подчеркиваютъ сухіе контуры, совершенно воздергиваюсь отъ мазковъ?

«Нѣть контуровъ въ природѣ, какъ нѣть и мазковъ; всегда нужно прибѣгать къ средствамъ, принятымъ въ каждомъ искусствѣ, которыхъ и составляютъ языкъ этого искусства».

«Большая часть художниковъ, съ величайшей заботой избѣгающихъ мазковъ, подѣ тѣмъ предлогомъ, что ихъ ить въ природѣ, пре-

увеличиваетъ контуры, которыхъ тѣмъ болѣе не существуетъ въ ней».

«Большая часть художниковъ избегаетъ того, чтобы мазки были замѣтны, думая, безъ сомнѣнія, приблизиться къ природѣ, которая, действительно, не имѣетъ ихъ. Мазокъ есть такое же средство, какъ и всякое другое, чтобы способствовать передачѣ мысли въ живописи. Безъ сомнѣнія, живопись можетъ быть прекрасна безъ замѣтныхъ мазковъ, но опасно думать, что такимъ способомъ можно приблизиться къ эффекту натуры; въ такомъ случаѣ могло бы быть желательно сдѣлать на своей картинѣ настоящіе окрашенные рельефы, подъ предлогомъ того, что тѣла имѣютъ выдающіяся формы».

На разстояніи, требуемомъ размѣрами картины, работа нео-импрессіонистовъ не будетъ беспокоить: при этомъ условіи мазки исчезаютъ, и будутъ чувствоваться только выгоды свѣта и гармоніи, которыя они даютъ.

Быть можетъ слѣдующая замѣтка Делакруа побудитъ нѣкоторыхъ взять на себя трудъ предпринять необходимые шаги, чтобы понять и судить картину, написанную раздѣльными мазками

«Все въ концѣ - концовъ зависитъ отъ того разстоянія, съ которого смотрѣть картину. На извѣстномъ разстояніи мазки сливаются въ одно цѣлое, но вмѣстѣ съ тѣмъ даютъ живописи тотъ акцентъ, котораго не могутъ дать краски слитыя вмѣстѣ».

Нѣсколько разъ возвращаясь къ тому же вопросу, Делакруа пытается убѣдить тѣхъ, которые любятъ въ сущности только картины тусклыя и хорошо выписанныя и приходить въ ужасъ отъ живописи, полной переливовъ живыхъ красокъ; онъ предупреждаетъ ихъ, что:

«время, сглаживая мазки отъ начала до конца, придаетъ произведенію его окончательную общность».

«Тому, кто хочетъ указать на отсутствіе мазковъ въ извѣстныхъ картинахъ великихъ мастеровъ, не нужно забывать о томъ, что время уничтожило мазки».

10. Развѣ всѣ эти замѣчанія Делакруа относительно красокъ не могли бы быть высказаны для защиты своихъ идей какимъ-либо приверженцемъ метода раздѣленія?

А сколько еще другихъ вопросовъ, въ которыхъ неоимпрессіонисты могли бы обращаться къ свидѣтельству этого мастера?

Слѣдующія замѣчанія, повторяемыя тѣмъ, наставленіямъ кого они стараются слѣдовать, слишкомъ ясно показываютъ значеніе, придаваемое имъ роли линіи, чтобы они могли пренебречь присоединеніемъ къ гармоніи своихъ красокъ выгоды ритмического порядка и соразмѣрнаго равновѣсія:

«Вліяніе главныхъ линій въ композиціи огромно».

«Прекрасный порядокъ линий и красокъ скорѣе сказать, орнаментальность».

«Первое во всякомъ предметѣ, что нужно схватить, чтобы передать рисунокъ, это— контрастъ главныхъ линій».

«Удивительное равновѣсіе линій у Рафаэля».

«Одна линія не имѣть никакого значенія; нужна другая, чтобы дать ей выраженіе. Великій законъ: одна нота—музыки... (не дѣлаетъ?)».

«Композиція представляетъ собою почти расположение креста св. Андрея...»

«Если къ какой-либо композиціи, интересной уже своимъ содержаніемъ, вы прибавите расположение линій, которое усиливается впечатлѣніемъ...»

«Прямая линія не встречается въ природѣ».

«Никогда не бываетъ въ природѣ параллельныхъ линій, будь то прямые или кривые».

«Есть линіи, которые кажутся чудовищными: прямая, правильно волнообразная и особенно девять параллельныхъ».

11. Какъ только опредѣлится линейная композиція, неоимпрессіонистъ заботится о томъ, чтобы дополнить ее комбинаціей направленій и выборомъ колорита, свойственныхъ сюжету, сообразуясь со своимъ замысломъ, въ которомъ руководящія начала будутъ разнообразиться, смотря по тому, что онъ хочетъ выразить: радость, спокойствіе, печаль или другія чувствованія.

Занятый такимъ образомъ нравственнымъ воздействиѳмъ линій и красокъ, онъ сдѣлаетъ только то, что еще разъ будетъ слѣдовать наставленіямъ Делакруа.

Вотъ что думалъ послѣдній относительно этого важнаго элемента красоты, столь пренебрегаемаго въ настоящее время большинствомъ художниковъ:

«Все это приведенное въ порядокъ гармоніей линій и красокъ...»

«Колоритъ ничего не стоитъ, если онъ не согласуется съ содержаниемъ и если не усиливаетъ дѣйствія картины на воображеніе».

«Если къ композиціи, интересной по выбору художника, вы прибавите расположение линий, которое усиливаетъ впечатлѣніе, светотѣнь, захватывающую воображеніе и краски, свойственныея характеру,—это будетъ гармонія, всѣ части которой сольются въ одну пѣснь».

«Замыселъ, становящійся композиціей, нуждается въ томъ, чтобы заключить его въ красочную сферу, ему свойственную. Въ картинѣ, въ какой-либо ея части, очевидно существуетъ тотъ исключительный тонъ, который дѣлается ея ключомъ и управляетъ другими тонами. Всѣ знаютъ, что желтый, оранжевый и красный вдохновляютъ и выражаютъ идеи радости, богатства».

«Я вижу въ художникахъ прозаиковъ и поэтовъ. Рифма ихъ затрудняетъ; необходимый оборотъ стиховъ, дающій имъ столько силы, аналогиченъ скрытой симметріи, равновѣсію, въ одно и то же время искусному и вдохновенному, которое управляетъ случайными встрѣчами или расхожденіемъ линий, пятнами и отраженіями красокъ»...

«Нужны только органы болѣе активные и чувствительность болѣе великая, чтобы различить ошибку, разногласіе, ложное отношеніе въ линіяхъ и въ краскахъ».

12. Если неоимпрессионисты стараются выразить блескъ свѣта и красокъ, представляемыхъ натурой, и черпаютъ изъ этого источника красоты элементы своихъ произведений, то, они думаютъ, что художникъ долженъ выбирать и располагать эти элементы, и что картина, скомпанованная въ линейномъ и въ красочномъ отношеніи, будетъ порядка высшаго, чѣмъ та, которая представляется копіо, случайно списанную прямо съ натуры.

Для защиты этого положенія они приводятъ слѣдующія слова Делакруа:

«Природа есть только словарь, где ищутъ слова... тамъ находятъ элементы, изъ которыхъ слагается фраза или изрѣченіе; но никогда никто не придавалъ словарю значенія, какъ сочиненію въ поэтическомъ смыслѣ слова».

«Впрочемъ природа далека отъ того, чтобы всегда быть интересной съ точки зрения общаго эффекта. Если каждая подробность представляетъ собою совершенство, то со-

единение этихъ подробностей тѣдко даетъ эффектъ, равный тому, который въ произведеніи великаго художника является результатомъ его цѣлаго и его композиціи».

13. Сильный упрекъ, который дѣлаютъ неимпрессионистамъ, состоитъ въ томъ, что они слишкомъ учены для художниковъ. Но мы увидимъ, что дѣло касается просто четырехъ или пяти правилъ, изложенныхъ Шеврейлемъ, которые слѣдовало бы знать каждому ученику начальныхъ школъ. Здѣсь же мы укажемъ, что Делакруа требовалъ права для художника не быть невѣждой въ законахъ колорита:

«Искусство колорита, очевидно, связано съ известными сторонами математики и музыки».

«О необходимости для художника быть образованнымъ. Какъ это знаніе можно приобрѣсти независимо отъ обычной практики».

14. Любопытно отмѣтить, что въ мельчайшихъ подробностяхъ ихъ техники неоимпрессионисты на практикѣ слѣдуютъ завѣтамъ Делакруа. Они пишутъ только на бѣлыхъ поверхностяхъ, свѣтъ которыхъ проходитъ черезъ слой красокъ, сообщая имъ больше блеска и то же время больше

свѣжести. Делакруа тоже отмѣчаетъ превосходный результатъ этого приема:

«То, что даетъ тонкость и блескъ живописи на бѣлой бумагѣ, безъ сомнѣнія есть прозрачность, заключающаяся въ существѣ бѣлой бумаги. Возможно, что первые венеціанцы писали на очень бѣлой поверхности».

Неоимпрессионисты отвергаютъ золотыя рамы, кричащій блескъ которыхъ нарушаетъ или уничтожаетъ гармонію картины. Они употребляютъ главнымъ образомъ рамы бѣлые, служащія превосходнымъ переходомъ отъ живописи къ фону стѣны и вызывающія насыщенность красокъ безъ нарушенія ихъ гармоніи.

Забавно отмѣтить, кстати, что картина, вставленная въ одну изъ такихъ скромныхъ и логичныхъ бѣлыхъ рамъ, единственную изъ могущихъ не повредить блестящей и красочной живописи (за исключеніемъ рамы контрастной), сразу, безъ всякой проверки, исключается по этой причинѣ изъ официальныхъ и псевдо-официальныхъ салоновъ.

Делакруа, въ высшей степени чуткій къ гармоніи, страшившійся ввести въ свои сочетанія чуждый и, быть можетъ, несоответ-

ствующій элементъ, предчувствуялъ преимущества бѣлыхъ рамъ, такъ какъ онъ мечталъ украсить ими свои декоративныя работы въ цер. св. Сульпіція:

«Онъ (т.-е. рамы) могутъ повлиять на эффектъ картины въ хорошемъ или дурномъ смыслѣ—золотомъ, расточаемымъ въ наше время и своей формой по отношенію къ характеру картины».

«Золоченая рама, мало подходящая къ монументальному характеру, занимаетъ слишкомъ много места по отношенію къ живописи».

«Сдѣлать въ S.-Sulpice рамы изъ бѣлаго мрамора вокругъ картинъ... Если бы можно было сдѣлать рамы изъ альбастра».

15. Прекратимъ эти выписки. Однако, чтобы убѣдить въ томъ, что мы не искаляемъ текста, приведемъ отрывки изъ главныхъ критиковъ, которые изучали Делакруа. Всѣ они отмѣчаютъ его непрестанную заботу о достижениіи техники научной и увѣренной, основанной на контрастѣ и оптической смѣси, и его знаніе логичности и превосходства метода, похожаго во многихъ отношеніяхъ на столь осужденный методъ раздѣленія.

Изъ Шарля Бодлера:

«Только непрерывной заботы можно приписать эти постоянныя исканія, относящіяся къ колориту».

«Это похоже на букетъ цветовъ, искусно подобранныхъ». (*L'Art romantique.*)

«Это безподобно изученный колоритъ: онъ далеко не теряетъ своей эстетической оригинальности въ этомъ новомъ и болѣе полномъ изысканіи и всегда остается ярко кровавымъ. Подобная уравновешенность зеленаго и краснаго доставляетъ радость нашей душѣ».

«Въ колорите заключаются: гармонія, мелодія и контрапунктъ».

(*Curiosités esthetiques.*)

Изъ Шарля Блана: (*Grammaire des arts du dessin*).

«Колоритъ, подчиненный твердымъ правиламъ, можно рассматривать, какъ музыку».

«То, что Э. Делакруа былъ однимъ изъ величайшихъ колористовъ современности, нужно приписать его знанію этихъ законовъ и глубокому ихъ изученію, послѣ того какъ онъ вдохновенiemъ начинать предчувствовать ихъ».

«Послѣ изученія законовъ дополнительныхъ цветовъ, съ какою увѣренностью дѣйствуетъ

художникъ, желаетъ ли онъ вызвать блескъ красокъ или хочетъ умърить гармонію. Понять этотъ законъ по вдохновенію или черезъ его изученіе, Эж. Делакруа не боится того, что придастъ своему холсту однообразный тонъ».

«...Смѣлость, съ которой Делакруа грубо перестѣкаетъ обнаженный торсъ этой фигуры рѣзко зелеными штрихами...»

Изъ Эрнеста Шено: (*Introduction à l'oeuvre complet d'Eugene Delacroix*).

«Онъ постигъ одинъ изъ секретовъ, которые не изучаются въ школахъ, и которые незнакомы даже многимъ профессорамъ: именно, тотъ секретъ, что въ природѣ цветъ, казающійся однотоннымъ, образуется соединениемъ множества различныхъ цветовъ, ощущимыхъ для глаза, умывающаго ихъ видѣть».

Теофиль Сильвестръ, проводившій долгіе часы въ мастерской Делакруа, напоминаетъ намъ (*Les Artistes français*) слѣдующія точныя подробности о способѣ разсудочной и научной работы, которой художникъ умѣль покорять свое пылкое вдохновеніе:

«Онъ шелъ отъ испытанія къ испытанію къ той совершенной системѣ колорита, ко-

торую мы вкратцѣ попытаемся сдѣлать понятной. Вместо того, чтобы упрощать локальную окраску, обобщаю ее, онъ до безконечности увеличивалъ количество тоновъ и противопоставлялъ ихъ одинъ другому, чтобы каждому дать удвоенную интенсивность. Тиціанъ казался ему монотоннымъ и только много позднѣе онъ рѣшился признать все великое, что имѣлъ венецианскій мастеръ. Живописный эффектъ является у Делакруа результатомъ его многосложныхъ контрастовъ. Даже тамъ, где колоритъ Рубенса блеститъ, какъ спокойное озеро, у Делакруа онъ сіяеть, какъ рѣка, взъблоченная внезапнымъ потокомъ града».

«Примѣръ выбора тоновъ у Делакруа: если въ фигурѣ съ тѣней стороны преобладаетъ зеленый, то въ светловой господствуетъ красный; если светловая часть фигуры иселта, то тѣневая фиолетовая; если же она голубая, то ей противоставляется сранжевая и т. д., во всѣхъ частяхъ картины. Чтобы пользоваться этой системой, Делакруа устроилъ себѣ подобіе циферблата изъ картона, который онъ могъ бы называть своимъ хронометромъ. Въ каждомъ дѣленіи находилась, какъ вокругъ палитры, небольшая

масса краски, въ сосѣдствѣ съ которой были краски, сльдующія за ней непосредственно, а краски противоположныя находились на другой сторонѣ диска по діаметру».

«Чтобы окончательно отдать себѣ отчетъ въ этой комбинаціи, посмотрите циферблать вашихъ часовъ и противопоставьте такъ: пусть 12 часовъ представляетъ красный цветъ, 6 часовъ—зеленый; 1 часъ—оранжевый; 7 часовъ—голубой; 2 часа—желтый; 8 часовъ—фиолетовый. Тона промежуточные были раздѣлены все далѣе и далѣе, какъ полчаса, четверти часа, минуты и т. д.

«...Это знаніе почти математическое вмѣсто того, чтобы дѣлать его произведенія холодными, увеличивало ихъ правдивость и основательность».

Изъ Эж. Верона:

«До послѣдняго дня своей жизни онъ изучалъ законы дополнительныхъ цветовъ, ихъ видоизмененія на свету и эффекты контрастовъ тоновъ».

«Делакруа часто пользовался оптической смыслью, съ помощью которой онъ достигалъ впечатлѣнія цвета, никогда не существовавшаго на его палитрѣ. Въ этомъ отношеніи онъ выработалъ себѣ чрезвычайную увѣрен-

ность, потому что къ дарамъ природы онъ присоединялъ знаніе и сознаніе».

«Можно замѣтить, что его произведенія, въ которыхъ колоритъ наиболѣе удивителенъ, именно тѣ, где контрасты смыло подчиняются дарамъ кисти и дѣлаются очень замѣтными».

«Композиція для него равносильна установлению тѣхъ отношеній линій и красокъ, которая эстетическое значение сюжета указывало его стремленіо».

16. Несправедливости и насмѣшки, направленныя противъ картинъ, написанныхъ техникой раздѣленія, очень похожи на тѣ, которымъ подвергались когда-то произведенія Делакруа. Такое сходство въ приемѣ не обозначаетъ ли сходство исканій? Какъ и неоимпрессионистовъ, Делакруа называли сумасшедшими, дикими, шарлатанами, и подобно тому, какъ за мощный колоритъ своихъ фигуръ онъ заслужилъ названіе художника Морга, чумы и холеры, такъ техника раздѣленія испытала намеки на оспу и конфетти.

Этотъ родъ мышленія никогда не разнобразится.

Развѣ нижеприводимая критическая за-

мъчанія, написанныя по поводу различныхъ выставокъ Делакруа, не могли бы быть высказаны въ настоящее время относительно картинъ неоимпрессіонистовъ?

Салонъ 1822 года (Данте и Виргилій.)

«Это не картина—это красочная мазня». (Moniteur Universel. E. Delecluse).

«Видимая издали, когда мазки не замѣтны, эта картина производитъ замѣчательный эффектъ. Когда же видишь ее вблизи, избородженную смѣлыми несвязными мазками, нельзя представить себѣ, откуда появился въ нашей школѣ талантъ, работающій въ такой манерѣ, которой не могъ бы избрать себѣ ни одинъ художникъ».

C.-P. London.

(Annales du Musée de l'Ecole moderne des Beaux-Arts.)

Салонъ 1827 года (Смерть Сарданапала.)

«Делакруа недостаетъ скрпъ доброй воли, чѣмъ таланта; онъ считаетъ прогрессомъ только тѣ нелѣпости дурнаго вкуса, которыя онъ дѣлаетъ».

Л.

(Observateur des Beaux-Arts).

«Господа Делакруа, Шефферъ, Шанмар-тэнъ, корифеи новой школы, не добились ни-

какой награды, но чтобы ихъ удовлетворить, имъ дадутъ разрѣшеніе на ежедневные двухчасовые сеансы въ Моргѣ.

Нужно поощрять молодые таланты!

(Observateur des Beaux-Arts).

«Издали—эффектъ подобный декораціямъ, вблизи—безформенная пачкотня».

(Journal des Artistes et des Amateurs, 1829).

Относительно «Pietà» (Eglise Saint-Denis du Saint-Sacrement).

«Преклонитесь передъ всѣми этими отталкивающими фигурами, передъ этой Магдалиной съ опьяненными глазами, передъ этой распятой дѣвой, бездушной, гипсовой и безформенной, передъ этимъ отвратительнымъ, гнойнымъ, ужаснымъ тѣломъ, которое осмысливаются показать намъ, какъ изображеніе Сына Божія! Онъ забавляется въ Моргѣ чумой и холерой. Вотъ его времяпрепровожденіе, его забава».

(Journal de Artistes 20 octobre 1844).

Если бы какой-нибудь муниципалитетъ имѣлъ смѣлость поручить украшеніе своихъ стѣнъ одному изъ неоимпрессіонистовъ, развѣ не прочитали бы мы тотчасъ же въ газетахъ протесты подобнаго рода:

«И этого художника, столь нерадиваго къ своей славѣ, столь мало твердаго въ своемъ дѣлѣ, выбрали за такіе-то эскизы, за простыя изложенія его мыслей, для украшенія внутренней залы дворца Палаты Депутатовъ! Этому художнику поручили одинъ изъ величайшихъ заказовъ въ монументальной живописи нашихъ дней! По истинѣ отечественность здѣсь болѣе чѣмъ обязательна: она можетъ быть очень скомпрометирована».

(Le Constitutionel, 11 avril 1844).

«Мы не скажемъ: этотъ человѣкъ шарлатанъ; но мы скажемъ: этотъ человѣкъ подобенъ шарлатану!»

«Мы не обвинимъ Управлѣніе Изящныхъ Искусствъ Парижа за выборъ, который оно сдѣлало относительно Делакруа, поручивъ ему столь трудную работу; мы слишкомъ хорошо знаемъ здравыя и благородныя мысли, господствующія обыкновенно на его совѣтникахъ, чтобы не обличать это управлѣніе въ томъ, что его принудили въ этомъ дѣлѣ. Но мы обвиняемъ людей, занимающихъ мѣста въ совѣтахъ или въ нашихъ законодательныхъ собранияхъ, интригующихъ и ходатайствующихъ въ пользу людей, обязанныхъ своей ре-

путаціей не таланту, знанію и умѣнью, а кумовству, партійности и дерзости!»

(Journal des Artistes, 1844).

«Развѣ не опасно, что когда-нибудь, увидѣвъ плафоны нашихъ дворцовъ и нашихъ музеевъ, покрытые этими безформенными раскрасками, наши потомки будутъ поражены удивленіемъ, которое испытываемъ и мы сами, когда видимъ, что наши предки помѣстили среди шедевровъ поэзіи «Дѣсу» Шаплена».

Alfred Nettlement.

(Poëtes et Artistes contemporains, 1852).

II.

Техническія достиженія Делакруа. Развитіе его, какъ колориста.—Вліяніе на Делакруа Констебля и Тернера; вліяніе восточныхъ традицій и науки.—Отъ картины «Данте и Виргилій» къ декорациіи Св. Сульпіція. — Преимущества научнаго метода.—Примѣры.—Постепенное завоеваніе сѣта и красокъ.—Чего достигъ Делакруа, и чего осталось достичь послѣ него.

1. Делакруа зналъ уже большую часть преимуществъ, которые извлекаетъ колористъ, пользующійся законами оптической смѣси и контраста.

Онъ даже предчувствовалъ, что должна появиться техника, болѣе методичная и бо-

лье точная, чѣмъ его техника, которая позволяет достичнуть еще большаго блеска свѣта и большей яркости красокъ.

Изучая живопись художниковъ, бывшихъ въ прошломъ вѣкѣ представителями колористической традиціи, замѣчаешь, какъ у нихъ отъ поколѣнія къ поколѣнію проясняется палитра и появляется все больше свѣта и яркости красокъ.

Въ этомъ отношеніи Делакруа помогли работы и исканія Констебля и Тернера; затѣмъ Іонкиндъ и импрессіонисты воспользовались достиженіями романтическаго мастера; наконецъ, техника импрессіонистовъ получила дальнѣйшее развитіе въ томъ способѣ изображенія, который неимпрессіонисты назвали: *la division*, т.-е. способъ раздѣленія.

2. Едва вышедши въ 1818 году изъ мастерской Герэна, Делакруа уже чувствуетъ, насколько недостаточна его палитра, загроможденная красками тусклыми и землистыми, которые были въ его употреблениі до этого времени. Чтобы писать *«Розину на остр. Хиосъ»* (1824 г.) онъ осмѣливается выбросить охры и бесполезныя земли и замѣняетъ ихъ такими прекрасными, интен-

сивными и чистыми красками, какъ кобальтъ, изумрудная зелень и гарансовый лакъ.

Но, несмотря на такую смѣость, скоро онъ вновь чувствуетъ, что ему чего-то не достаетъ. Тщетно располагаетъ онъ на своей палитрѣ известное количество заботливо приготовленныхъ заранѣе полутоновъ и полутѣнковъ. Онъ испытываетъ нужду въ новыхъ средствахъ, и вотъ для своихъ декоративныхъ работъ въ *Salon de la Paix*, онъ обогащаетъ свою палитру (которая Бодлеру показалась букетомъ искусно подобранныхъ цветовъ) звучнымъ кадміемъ, острой желтой цинковой и энергичнымъ вермільономъ, самыми сильными красками, какими только можетъ располагать художникъ.

Ослабивъ при посредствѣ этихъ мучихъ красокъ, желтой, оранжевой, красной, пурпурной, голубой, зеленої и желто-зеленої, монотонность многочисленныхъ, но тусклыхъ красокъ, бывшихъ въ его употреблениі до этого нововведенія, онъ создаетъ романтическую палитру, отчасти неопределенную и беспорядочную. Слѣдуетъ замѣтить, что эти чистыя и цѣльныя краски

тѣ же самыя, которыя позднѣе составятъ, въ отмѣну всякой другой, упрощенную палитру импрессионистовъ и неоимпрессионистовъ.

3. Побуждаемый постояннымъ стремлениемъ достигнуть наибольшей яркости и свѣта, Делакруа не удовлетворяется только улучшенiemъ средствъ, которыми онъ пользуется, но старается также усовершенствовать и способъ, которымъ онъ работаетъ.

Какъ только онъ подмѣтить въ натюрѣ какое-либо гармоническое сочетаніе, какъ только случайная смѣсь дасть ему какой-нибудь красивый оттѣнокъ, онъ тотчасъ же заноситъ замѣтку объ этомъ въ одну изъ своихъ многочисленныхъ памятныхъ книжекъ. Онъ идетъ въ музей изучать колоритъ Тиціана, Веронеза, Веласкеса, Рубенса... При сравненіи съ колоритомъ этихъ мастеровъ, его собственные краски всегда кажутся ему слишкомъ тусклыми и мрачными. Онъ дѣлаетъ многочисленныя копіи съ ихъ произведеній, чтобы лучше постигнуть секретъ ихъ силы. Собирая съ ихъ сокровищъ обильную жатву, онъ извлекаетъ пользу изъ результата своихъ упражненій, въ то же время никаколько не теряя своей личности.

4. Если краски *«Рѣзни на остр. Хиосъ»* гораздо роскошнѣе, чѣмъ въ *«Данте и Виргилій»*, то этимъ успѣхомъ онъ обязанъ вліянію англійского художника Констэбля. Въ 1824 году Делакруа окончилъ *«Рѣзни на остр. Хиосъ»*, которую онъ готовилъ къ Салону. За нѣсколько дней до открытия выставки онъ увидѣлъ картины Констэбля, приобрѣтенные однимъ французскимъ любителемъ и предназначенные къ выставкѣ въ Салонѣ. Делакруа былъ до такой степени пораженъ насыщенностью этихъ картинъ цвѣтомъ и свѣтомъ, что онѣ показались ему какимъ-то чудомъ. Онъ присмотрѣлся къ техникѣ и увидѣлъ, что вмѣсто сплошныхъ, плоскихъ красочнымъ пятень, онѣ были написаны маленькими мазками,ложенными рядомъ и дававшими краскамъ на извѣстномъ разстояніи силу, которой не имѣли его собственные картины. Для Делакруа это было откровеніемъ: въ нѣсколько дней онъ совершенно переписалъ свою картину, покрылъ ее сверхъ плоской до этого живописи раздѣльными мазками и съ помощью прозрачной лессировки заставилъ ее вибрировать.

Тотчасъ же онъ замѣтилъ, какъ его по-

лотно обобщилось, наполнилось воздухомъ, свѣтомъ и выиграло, какъ въ силѣ, такъ и въ правдивости.

«Онъ былъ пораженъ, говоритъ Э. Шено, великимъ секретомъ, который составлялъ силу Констэбля и который не только не изучается въ нашихъ школахъ, но даже неизвѣстенъ самимъ профессорамъ: этотъ секретъ состоитъ въ томъ, что въ природѣ цветъ, казающійся однотоннымъ, состоитъ изъ множества различныхъ оттенковъ, ощущимыхъ только глазомъ, который умѣеть ихъ видѣть. Слишкомъ хорошо наученный этимъ урокомъ, Делакруа уже никогда не забывалъ его, и, вѣроятно, ему онъ обязанъ темъ, что выработалъ себѣ способъ работы штрихами».

Впрочемъ, самъ Делакруа, съ откровенностю увѣренного въ себѣ генія, признался въ томъ вліяніи, какое оказалъ на него англійскій художникъ.

Въ 1824 году, въ эпоху, когда онъ написалъ «Рынокъ на остр. Хиосъ», онъ записываетъ въ своемъ дневнике:

«Видѣль Констэбля. Этотъ Констэбль оказалъ мнѣ большое благодѣяніе».

Затѣмъ даѣте:

«Вновь видѣль эскизъ Констэбля: удивительная и невѣроятная вещь».

А въ 1847 году, когда онъ въ третій разъ прописалъ «Рынокъ на остр. Хиосъ», онъ пишетъ ту замѣтку, которую мы уже приводили, но не боимся и повторить ее, потому что она показываетъ, какъ онъ былъ занятъ въ это время однимъ изъ самыхъ значительныхъ отдѣловъ будущей техники неоимпрессіонистовъ: деградаціей, т.-е. безконечными постепенными переходами соединяющими частицъ одна въ другую.

«Констэбль говоритъ, что высшая прелестъ зелени луговъ достигается сочетаніемъ множества различныхъ зеленыхъ тоновъ. Недостатокъ силы и жизни зелени, общій пейзажистамъ, заключается въ томъ, что они пишутъ ее обыкновенно однообразнымъ цветомъ. Все сказанное имъ здѣсь относительно зелени луговъ, можно примѣнить ко всѣмъ тонамъ».

Даже въ концу своей жизни Делакруа не отрекался отъ энтузіазма своей юности.

Въ 1850 году онъ пишетъ Т. Сильвестру:

«Констэбль удивительный человѣкъ; это гордость англичанъ. Я уже говорилъ самъ о

немъ и о томъ впечатлѣніи, которое онъ произвелъ на меня въ періодъ, когда я писалъ «Рѣзю на остр. Хюсъ». Онъ и Тернеръ—настоящіе реформаторы. Наша школа, изобилующая въ настоящее время лодьми съ талантами подобного рода, много пользы извлекла изъ ихъ примѣра. Жерикѣ возвратился совсѣмъ ошалѣвшимъ отъ одного изъ великихъ пейзажей, которые онъ намъ присыпалъ».

Итакъ, хорошо известно, что благодаря Констѣблю Делакруа дошелъ до благотворныхъ результатовъ деградаціи. Онъ тотчасъ же увидѣлъ всю пользу, которую могъ извлечь изъ этого. Съ этого момента онъ совершенно отбрасываетъ живопись сплошными пятнами и старается посредствомъ штриховъ и лессировокъ заставить свои краски вибрировать.

Посвященный въ тайну, изучивъ средства, которыми наука могла послужить колористамъ, онъ вскорѣ превзойдетъ того, кто открылъ ему глаза.

5. Въ 1825 году, будучи еще всецѣло подъ впечатлѣніемъ взволновавшаго его открытия и получивъ отвращеніе къ пустой и безсильной живописи модныхъ въ то

время во Франціи художниковъ: Реньо, Жиродѣ, Жерара, Герена и Летьера, печальныхъ учениковъ Давида, которыхъ предпочитали Прюдону и Гро, Делакруа рѣшился отравиться въ Лондонъ изучать англійскихъ художниковъ колористовъ; о нихъ друзья его, братья Фильдинги и Бонингтонъ отзывались съ большимъ восторгомъ. Оттуда онъ возвратился восхищенный Тернеромъ, Вильки, Лауренсомъ и Констѣблемъ, блеска которыхъ онъ не подозрѣвалъ, и немедленно воспользовался тѣмъ, что нашелъ у нихъ поучительнаго.

Констѣблю, какъ мы сказали, онъ обязанъ тѣмъ, что отказался отъ плоской живописи и сталъ писать штрихами; любовь же его къ насыщеннымъ и чистымъ краскамъ еще болѣе была возбуждена картинами Тернера, къ тому времени вполнѣ свободившагося уже отъ всякихъ путъ. Неизгладимое воспоминаніе о чудесныхъ феерическихъ колористахъ будетъ до послѣдняго дня его жизни возбуждать его духъ.

Теофиль Сильвестръ (*Les Artistes fran ais*) отмѣчаетъ аналогію между двумя родственными геніями: Делакруа и Тернеромъ, и свойственнымъ имъ обоимъ полетомъ:

«Разматривая ихъ, мы нашли большое сходство, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, между послѣдней манерой Делакруа, светло-розовой, серебристой и нѣжно-спѣрой и послѣдними эскизами Тернера. Однако, тамъ нѣть ни малѣйшаго подражанія английскому художнику со стороны французскаго; отмѣтимъ только у обоихъ этихъ великихъ художниковъ на склонѣ ихъ жизни почти аналогичная стремленіе и склонность къ краскамъ. Они все болѣе и болѣе достигаютъ свѣта, и природа, теряя у нихъ съ каждымъ днемъ свою реальность, становится какой-то фе-*рией».*

Тернеръ былъ убѣженъ, что самые блестящіе художники всѣхъ школъ, не исключая Венеціанцевъ, далеко не достигли чистаго и радостнаго сиянія природы, такъ какъ они съ одной стороны условно затемнили тѣни, съ другой стороны не осмѣливались свободно передать всю силу свѣта, какую являло имъ твореніе въ своей дѣственности. Такъ имъ были испытаны самыя блестящія и самыя чудесныя красочныя сочетанія.

«Делакруа, человѣкъ еще болѣе пылкій, но вмѣсть съ тѣмъ и болѣе положительный,

чѣмъ Тернеръ, не пошелъ такъ далеко, но и онъ та же, какъ англійскій художникъ, мало-по-малу возвысился отъ гармоніи суровой, какъ звуки віолончели, до гармоніи лсной, какъ звуки гобоя».

6. Еще болѣе, чѣмъ поѣздка въ Англію, оказалось на него благотворное дѣйствіе путешествіе въ Марокко въ 1832 году, откуда онъ возвратился совсѣмъ очарованный свѣтомъ и опьяненный гармоничнымъ и могучимъ колоритомъ Востока.

Онъ изучалъ сочетанія ковровъ, тканей и фаянса, и понялъ, что элементы, изъ которыхъ они слагаются, рѣзкіе и почти кричащіе въ отдѣльности, даютъ въ сочетаніяхъ отгѣнковъ необыкновенную прелесть и располагаются, слѣдя непреложнымъ законамъ гармоніи.

Онъ убѣдился, что окрашенная поверхность можетъ быть ласкающей и блестящей постольку, поскольку она не зализана и не однотонна, и, что краски имѣютъ наибольшую прелесть, когда онѣ переливаются въ животворящемъ сияніи. Очень быстро постигъ онъ всѣ тайны и законы восточной традиціи. Позднѣе знаніе ихъ позволило ему рискнуть самыми смѣлыми соедине-

ніями цвѣтовъ и самыми противоположными контрастами, оставаясь въ то же время гармоничнымъ и мягкимъ. Съ тѣхъ поръ въ его произведеніяхъ почти всегда чувствуется пламень, звучность и мелодичность Востока, и незабвенные впечатлѣнія Марокко вливаются въ его многоцвѣтность самыми нѣжными, разнообразными аккордами и самыми сверкающими контрастами.

Шарль Бодлеръ, въ своей непогрѣшной критикѣ, не преминулъ отмѣтить влияние, которое путешествіе въ Марокко имѣло на колоритъ Делакруа:

«Обратите вниманіе на то, что въ картинахъ Делакруа общий колоритъ носить отпечатокъ красокъ, свойственныхъ пейзажу и внутренней обстановкѣ Востока».

(Ch. Baudlaire, Art romantique).

Возвратившись во Францію и ознакомившись съ трудами Буржуа и Шеврейля, онъ убѣждается, что правила восточной традиціи совершенно совпадаютъ съ данными современной науки, а когда онъ идетъ въ Лувръ изучать Веронеза, онъ замѣчаетъ, что венеціанскій мастеръ, про которого онъ говорилъ: «ему я обязанъ всѣмъ, что знаю», точно также зналъ тайны и волшеб-

ство восточного колорита, вѣроятно, черезъ азіатскихъ и африканскихъ торговцевъ, привозившихъ въ его время въ Венецію сокровища своего искусства и своей промышленности.

7. Сознаніе того, что точные законы управляютъ гармоніей цвѣтовъ и находятъ себѣ примѣненіе въ произведеніяхъ великихъ колористовъ и въ восточной декоративности, оказываетъ ему огромную услугу. Онъ наблюдаетъ въ природѣ бѣглую игру дополнительныхъ цвѣтовъ и хочетъ знать законы, которые ими управляютъ; поэтому онъ начинаетъ изучать научную теорію цвѣтовъ и дѣйствіе послѣдовательныхъ и одновременныхъ контрастовъ.

Изучивъ ихъ, онъ затѣмъ осуществляетъ контрасты на своемъ полотнѣ и пользуется оптической смѣсью.

8. Извлекая, такимъ образомъ, пользу изъ всего, примѣняя открытія однихъ и приемы другихъ, причемъ эти пріобрѣтенія нисколько не уменьшаютъ его индивидуальности, а, наоборотъ, все усиливаютъ его мощность, Делакруа имѣть въ своемъ распоряженіи составъ многоцвѣтныхъ тоновъ, самый пышный изъ всѣхъ, когда-либо

употреблявшейся какимъ-нибудь художникомъ.

Какъ далеко отошелъ онъ отъ своей первой картины «Данте и Виргилій», краски которой кажутся намъ теперь скромными и тусклыми, но которая въ то время показались революционной смѣлостью! Тьерь, одинъ изъ немногихъ критиковъ, защищавшій эту картину, выставленную въ Салонѣ 1822 года, не могъ воздержаться отъ того, чтобы не назвать ее «немного рѣзкой». «Рѣзня въ Хюсъ», задуманная подъ впечатлѣніемъ «Чумы въ Яффѣ» Гро, съ красками навѣянными вліяніемъ Констѣбля, представляетъ уже такой прогрессъ, и отмѣчаетъ столь рѣшительный разрывъ со всякой официальной условностью и со всякимъ академическимъ направленіемъ, что въ первый моментъ у Делакруа не нашлось защитниковъ. Жераръ сказалъ про него: «Этотъ человѣкъ болѣаетъ по крышамъ»; Тьерь испугался такой смѣлости и порицалъ ее, а Гро сказалъ:

«Рѣзня въ Хюсъ — это убийство живописи».

Послѣ того къ услугамъ своей пылкой и бурной натуры онъ привлекаетъ несравнен-

ное знаніе и создаетъ технику, полную порядка, расчета, логики и преднарѣдности, которая вмѣсто того, чтобы охладить, только возбуждаетъ его страстный геній.

9. Знаніе научной теоріи цвѣтовъ ведетъ его сначала къ гармонизаціи или къ возбужденію контраста двухъ сосѣднихъ тоновъ и управлѣнію удачными сочетаніями тоновъ и цвѣтовъ посредствомъ созвучія близкихъ и аналогіи противоположныхъ.

Затѣмъ продолжительное наблюденіе игры цвѣтовъ, съ каждымъ разомъ все съ большимъ успѣхомъ приводитъ его къ употребленію оптической смѣси и къ отрицанію всякой плоской окраски, признанной имъ негодной.

Съ этихъ поръ онъ осторегается покрывать свои полотна однотонной краской: онъ заставляетъ краски вибрировать, накладывая мазки, близкіе по цвѣту одинъ къ другому. Напримеръ: красный будетъ разложенъ на мазки того же самаго краснаго, но тона болѣе или менѣе свѣтлаго или темнаго; или это будутъ другіе красные мазки, но немного теплѣе — болѣе оранжевые или немного холоднѣе — болѣе фиолетовые.

Такимъ способомъ, пробудивъ цвѣтъ къ

вибрації и къ постепенному переходу одного цвѣта въ другой съ небольшими интервалами, онъ создаетъ соприкосновеніемъ двухъ цвѣтовъ третій цвѣтъ, какъ результаѣтъ ихъ оптической смѣси. Самая рѣдкостная его красочная сочетанія созданы посредствомъ этого мастерскаго искусства, но не смѣсью красокъ на палитрѣ.

Если онъ хочетъ преобразовать какой-нибудь цвѣтъ, ослабить его или усилить, онъ не грязнить его, смѣшивая съ другимъ, ему противоположнымъ цвѣтомъ: онъ достигаетъ искомаго эффекта посредствомъ наложенія легкихъ штриховъ, которые измѣняютъ оттѣнокъ цвѣта въ желаемомъ смыслѣ безъ вреда его чистототѣ.

Онъ знаетъ, что цвѣта дополнительные действуютъ другъ на друга вызывающе, если они положены рядомъ, и уничтожаютъ другъ друга, если они смѣшаны: если онъ желаетъ блеска, онъ достигаетъ его контрастомъ цвѣтовъ, противопоставляя ихъ; наоборотъ, посредствомъ оптической смѣси онъ достигаетъ оттѣнковъ сбрыхъ, но не грязныхъ, такихъ нѣжныхъ и блестящихъ, какихъ невозможно получить самымъ тщательнымъ растираніемъ на палитрѣ.

Такимъ сопоставленіемъ близкихъ или противоположныхъ элементовъ, разнообразя ихъ пропорцію или ихъ силу, онъ создаетъ бесконечный рядъ оттѣнковъ и тоновъ, незнакомыхъ до него и, по его желанию, блестящихъ или нѣжныхъ.

10. Примѣромъ приложенія этихъ различныхъ принциповъ можетъ служить картина Делакруа «Алжирскія женщины въ гаремѣ».

Оранжево-красный корсажъ лежащей на лѣво женщины украшенъ голубовато-зеленої подкладкой: эти пятна дополнительныхъ цвѣтовъ взаимно вызываютъ цвѣтовую энергію и гармонируютъ, а ласкающей контрастъ даетъ тканямъ блескъ и силу свѣта.

Красный тюрбанъ негритянки выдѣляется на занавѣси съ полосами различныхъ оттѣнковъ, но встрѣчаетъ только полосу зеленоватаго тона, именно ту, которая наиболѣе согласуется съ его краснымъ тономъ.

Въ панеляхъ шкафа чередуются красный и зеленый и представляютъ другой видъ двойной гармоніи: фиолетовый и зеленый квадратныхъ плитокъ пола, голубая юбка

негритянки и ея красные полосы представляют сочетания уже не дополнительныхъ тоновъ, а болѣе близкихъ между собой.

Кромѣ этихъ примѣровъ аналогіи противоположностей, мы должны были бы перечислить почти всѣ части картины, какъ примѣры сочетанія тоновъ близкихъ.

Они дрожать и вибрируютъ, благодаря мазкамъ, положеннымъ одинъ на другой, или оттѣнкамъ различныхъ цвѣтовъ, почти тождественныхъ, штрихами которыхъ искусный мастеръ испещрилъ свое полотно поверхъ плоско расположенныхъ вначалѣ пятенъ.

Своимъ чарующимъ блескомъ и прелестью золотистаго колорита это произведение обязано не только тому, что художникъ примѣнилъ здѣсь способъ наложенія тона на тонъ съ небольшими промежутками, но также и созданію имъ искусственныхъ оттѣнковъ, явившихся результатомъ оптической смѣси самыхъ далекихъ другъ отъ друга элементовъ.

Зеленые шаровары находящейся направо женщины покрыты маленькими мушками желтаго цвѣта; здѣсь зеленый и желтый смѣшиваются оптически и создаютъ ло-

кальный желто-зеленый тонъ, прекрасно выражающій прелесть и блескъ шелковистой ткани. Оранжевый корсажъ усиленъ въ тонѣ желтымъ шитьемъ; желтый платокъ съ усиливающими его красными полосками сверкаетъ посреди картины, а голубые и желтые тона фаянса сливаются въ глубинѣ въ одинъ неизъяснимый зеленоватый оттѣнокъ удивительной свѣжести.

Приведемъ еще примѣры такихъ сѣрыхъ оттѣнковъ, которые получены посредствомъ оптической смѣси чистыхъ, но противоположныхъ элементовъ: бѣлая рубашка правой женщины покрыта маленькими цвѣточками нѣжнаго и неопределенного тона, составленного изъ розовыхъ и зеленыхъ пятенъ, расположенныхъ рядомъ; переливающейся нѣжный цвѣтъ подушки, на которую облокотилась находящаяся слѣва женщина, получается посредствомъ смѣшанія мелкихъ красныхъ и зеленоватыхъ вышивокъ, дающихъ въ сосѣдствѣ другъ съ другомъ оптическую смѣсь сѣраго тона.

11. Подобное знаніе законовъ колорита, позволявшее ему согласовать малѣйшія детали картины и украшать самыя небольшія поверхности, одинаковымъ образомъ

ведеть его и къ управлению всей многоцвѣтной композиціей и къ достижению общей гармоніи при помощи точныхъ правилъ.

Итакъ, установивъ посредствомъ обдуманного уравновѣшненія и искусствныхъ противоположеній физическую гармонію въ своей картинѣ, отъ малѣйшихъ ея деталей до грандіознаго цѣла, онъ можетъ съ такой же научно-обоснованной увѣренностью упрочить и духовную ея гармонію. Предоставляя прихоти своего вдохновенія эти знанія, онъ выбираетъ тѣ или другія сочетанія, заставляетъ преобладать тотъ или другой цвѣтъ, смотря по выбранному имъ сюжету. Эстетическое выраженіе его колорита всегда согласуется съ его мыслью. Задумалъ ли онъ драму, хочетъ ли воспѣть поэму, на первомъ планѣ у него всегда колоритъ, необходимый для того, чтобы ихъ выразить. Это краснорѣчіе колорита, этотъ лиризмъ гармоніи—великая сила гenія Делакруа.

Благодаря такому проникновенію въ эстетической характеръ цѣла, онъ можетъ съ увѣренностью и полнотой воплотить свои мечты и писать одни за другими свои

тріумфы, драмы, интимную жизнь и сцены страданій.

Изученіе моральной роли цѣла въ картинахъ Делакруа заведетъ насъ слишкомъ далеко. Ограничимся тѣмъ, что отмѣтимъ «Смерть Плінія», гдѣ выраженіе достигнуто преобладаніемъ печальныхъ аккордовъ фіолетового; затѣмъ «Сократъ и его демонъ», въ которой спокойствіе передано превосходнымъ равновѣсіемъ краснаго и зеленаго.

Въ картинѣ «Мулей-абдер-Рахманъ, окруженный своей гвардіей», смятеніе достигнуто диссонирующимъ аккордомъ громаднаго зеленаго зонта на лазури неба, и безъ того уже доведенной до крайней силы со-поставленіемъ оранжевыхъ стѣнъ. Ничто не могло бы лучше соотвѣтствовать содержанию «Танжерскихъ изступленныхъ фанатиковъ», какъ ярость всѣхъ красокъ, доходящая въ этой картинѣ до неистовства.

Трагический эффектъ «Кораблекрушенія Донъ-Жуана» является результатомъ преобладанія голубовато-зеленаго тона, сочетаніе котораго съ чернымъ наводитъ уныніе; погребальная нота бѣлаго, зловѣще звуча среди всего этого мрака, дополняетъ эту гармонію отчаянія.

Въ «Алэсирскихъ женщинахъ» художникъ не желалъ выражать никакой страсти, а просто хотѣть передать мирную и созерцательную жизнь въ пышной обстановкѣ; поэтому здѣсь нѣтъ преобладанія какого-либо тона, нѣтъ «ключа» къ колориту. Всѣ теплые и радостные оттенки этой картины сливаются съ ихъ дополнительными холодными и нѣжными тонами въ одну декоративную симфонію, удивительно передающую впечатлѣніе спокойнаго и уютнаго гарема.

12. Между тѣмъ Делакруа далеко еще не достигъ всего того блеска, всей гармоніи, которые у него должны были въ будущемъ появиться. Если мы продолжимъ внимательный разборъ «Алэсирскихъ женщинъ», взятыхъ нами, какъ примѣръ примѣненія его научнаго метода, то мы можемъ замѣтить, что здѣсь у него недостаетъ того превосходнаго единства въ многообразности, которое характеризуетъ его послѣднія творенія.

Въ то время, какъ тона фона, костюмовъ, аксессуаровъ переливаются въ одномъ монгучемъ и благозвучномъ сияніи, тѣла фигуръ, при сравненіи, могутъ показаться

однотонными, немного тусклыми и плохо согласованными съ остальнымъ.

Если «ларчикъ блеститъ сильнѣе, чѣмъ его драгоценности», то это лишь потому, что Делакруа пробудилъ жизнь въ малѣйшихъ частяхъ тканей, занавѣсокъ, ковровъ, фаянса, введя въ нихъ множество мельчайшихъ подробностей и украшений, многообразныя красочныя сочиненія которыхъ умѣряютъ или усиливаютъ эти части картины, тогда какъ тѣло онъ написалъ плоско и почти однотонно, какъ оно ему въ дѣйствительности и казалось. Онъ еще не осмѣливался ввести въ тѣло многоцвѣтные элементы, которые онъ не могъ бы оправдать ссылкой на натуру. Только позднѣе онъ сумѣлъ побороть въ себѣ это равнодушіе привычки и не боялся придавать тонамъ тѣла больше яркости и свѣта посредствомъ искусственной штриховки.

13. Сокровища его палитры никогда не исчерпывались. Мало-по-малу онъ освободился отъ свѣто-тѣни своихъ первыхъ произведеній. Могучій хроматизмъ распространяется по всей поверхности его картинъ; чернота и землистая краски исчезаютъ одновременно съ плоской, однотонной живо-

писью; ихъ замѣняютъ чистыя, вибрирующія краски, которая какъ бы теряютъ свою материальность. При помощи оптической смѣси онъ создаетъ оттѣнки, порождающіе свѣтъ.

Если бы было больше свѣта въ галлереѣ Аполлона, и если бы менѣе боязливое благоразуміе въ Сенатѣ и въ Палатѣ позволило близко изучать декоративныя работы Делакруа, то легко можно было бы убѣдиться, что самые свѣжіе и нѣжные оттѣнки тѣла переданы имъ посредствомъ зеленыхъ и розовыхъ штриховъ, положенныхъ одинъ возлѣ другого, и что сіяющій блескъ неба достигнутъ подобной же работой. На разстояніи эти штрихи исчезаютъ, но зато обнаруживается результатъ ихъ оптической смѣси—могучій колоритъ, тогда какъ плоская живопись на такомъ же разстояніи казалась бы безцвѣтной и тусклой.

Въ концѣ концовъ, Делакруа добился вѣнца своего творчества: декоративныхъ работъ въ капеллѣ св. Ангела въ Saint-Sulpice. Тамъ обнаружились всѣ успѣхи, завоеванные имъ въ продолженіе сорока лѣтъ усилий и борьбы. Тамъ онъ совершенно освободился отъ темныхъ подготов-

вокъ и асфальтовыхъ подмастеровокъ, которыя затемняли нѣкоторыя его произведенія и въ настоящее время проступаютъ изъ трещинъ и губительно дѣйствуютъ на живопись.

При росписи этой капеллы онъ употреблялъ только самыя простыя и самыя чистыя краски; отъ подчиненія красокъ свѣтотѣни онъ окончательно отказался. Свѣтъ распространяется всюду; ни одной черной черты, ни одного темнаго пятна, которая не согласовались бы съ другими частями картины; полное отсутствіе непрозрачныхъ тѣней и плоскихъ однотонныхъ пятенъ. Онъ составляетъ оттѣнки цвѣта изъ всѣхъ элементовъ, могущихъ усилить и оживить ихъ, безъ всякой заботы о подражаніи виѣшнему виду и краскамъ натуры. Цвѣтъ—для цвѣта, безъ всякой другой цѣли! Тѣла, украшенія, аксессуары—все трактовано однимъ и тѣмъ же способомъ. Нѣть въ живописи ни одной частицы, которая не вибрировала бы, не дрожала бы, не отражалась. Каждый локальный тонъ достигаетъ наибольшей своей силы, но всегда въ согласіи съ своимъ сосѣднимъ, вліающимъ на него, и на который онъ самъ оказываетъ

еть вліяніе. Все сливается въ свѣту и въ тѣни въ одно гармоничное красочное цѣлое, удивительно уравновѣшенное, гдѣ ничто не детонируетъ. Мелодія ясно выдѣляется изъ всѣхъ многочисленныхъ и могучихъ элементовъ, составляющихъ ее. Наконецъ, Делакруа достигъ того, чего искалъ всю свою жизнь: единства въ сложномъ и блеска гармоніи.

14. Въ продолженіе полувика Делакруа употреблялъ усилия, чтобы достигнуть возможно большей яркости и свѣта, указывая грядущимъ за нимъ колористамъ дорогу и цѣль, къ которой они должны стремиться. Многое онъ оставилъ еще сдѣлать, но, благодаря его достижениямъ и наставленіямъ, задача будущихъ поколѣній была значительно упрощена.

Онъ доказалъ имъ всѣ преимущества техники научной, построенной на расчетѣ, и логичной, которая ни въ чемъ не стѣняетъ темпераментъ художника и даже подкрѣпляетъ его.

Онъ открылъ имъ законы, управляющіе колоритомъ: согласованіе подобностей и аналогію противоположностей.

Онъ показалъ имъ, насколько однотонная

и плоская живопись ниже той, которая получается черезъ вибрацію различно комбинированныхъ элементовъ.

Онъ убѣдилъ ихъ въ средствахъ оптической смѣси, позволяющей воспроизводить новые оттѣнки цвѣта.

Онъ совѣтуетъ имъ выбросить, насколько то возможно, краски темные, грязные и безцвѣтные.

Онъ научилъ ихъ тому, что можно преобразовывать и измѣнять оттѣнки безъ загрязненія ихъ смѣшениемъ на палитрѣ.

Онъ показалъ имъ моральное воздействиѳ цвѣта, которому должно приписывать эффектъ картины; онъ посвятилъ ихъ въ эстетическую теорію цвѣтовъ и тоновъ.

Онъ поощряетъ ихъ осмѣливаться на все, никогда не бояться того, что ихъ гармоніи будутъ слишкомъ красочными.

Могучій творецъ, онъ равнымъ образомъ и великий учитель; его наставленія также драгоценны, какъ и его созданія.

15. Однако нужно сознаться, что картины Делакруа, несмотря на всѣ его усилия и на все его знаніе, менѣе свѣтосильны и менѣе красочны, чѣмъ картины художниковъ, слѣдовавшихъ его направлению.

«Вступлениe крестоносцевъ» кажется мрачнымъ, сравнительно съ «Завтракомъ гребцовъ» Ренуара, или съ «Циркомъ» Сейра.

Изъ романтической палитры, на которой вмѣстѣ съ блестящими красками были перемѣшаны краски землистыя и темныя, даже въ слишкомъ большомъ количествѣ, Делакруа извлекалъ все, что она могла ему дать.

Въ его стремлениi къ лучшему идеалу ему недоставало орудія, болѣе совершенного. Чтобы создать такое орудіе, ему нужно было только исключить изъ своей палитры землистыя краски, которыя ее бесполезно загромождали. А онъ насиливалъ ихъ, чтобы извлечь изъ нихъ какую-либо яркость, и не додумался до того, чтобы писать чистыми и сильными красками призмы.

Въ этомъ отношеніи шагъ впередъ предстояло совершить импрессіонистамъ.

Все находится въ связи съ другимъ, и все приходитъ въ свое время: сначала усложняется, затѣмъ упрощается.

Если импрессіонисты упростили свою палитру, если они достигли большей силы красокъ и свѣта, то этимъ они обязаны исканіямъ романтическаго мастера и борьбѣ его съ ложной палитрой.

Кромѣ того, Делакруа нуждался въ тѣхъ не яркихъ, но теплыхъ и прозрачныхъ краскахъ, которыя были отвергнуты импрессіонистами. Связанный своимъ преклоненіемъ передъ старыми мастерами, особенно передъ Рубенсомъ, онъ былъ слишкомъ поглощенъ ихъ мастерствомъ, чтобы отказаться отъ ихъ сочныхъ подготовокъ, отъ ихъ коричневыхъ соусовъ, ихъ асфальтовыхъ прокладокъ, именно отъ тѣхъ классическихъ пріемовъ, которые употреблялись въ большей части ихъ картинъ, и отъ которыхъ эти послѣднія потемнѣли.

Третья причина: если онъ и изучалъ законы дополнительныхъ цвѣтовъ и оптической смѣси, все же онъ не зналъ всего, чѣмъ они могутъ дать. Когда, однажды, мы посѣтили въ 1884 году, на фабрикѣ Гобеленовъ, Шеврейля, посвятившаго нась въ тайны красокъ, этотъ знаменитый ученый рассказалъ намъ, какъ въ 1850 году Делакруа, съ которымъ онъ не былъ знакомъ, письмомъ изъявилъ ему желаніе поговорить съ нимъ относительно научной теоріи красокъ и разспросить его о нѣкоторыхъ вопросахъ, беспокоившихъ его. Они назначили свиданіе. Къ несчастью постоянная болѣзнь

горла, которою страдалъ Делакруа, помѣшала ему въ условленный день выйти изъ дома. И они никогда больше не встрѣтились. Быть можетъ, безъ этого случая учёный внесъ бы полный свѣтъ въ душу художника. Теофиль Сильвестръ разсказывалъ, что уже въ преклонномъ возрастѣ Делакруа говорилъ ему: «я съ каждымъ днемъ убѣждаюсь, что не знаю своего ремесла».

Онъ предчувствовалъ пріемы болѣе плодо-творные, чѣмъ тѣ, которые онъ употреблялъ. Если бы онъ зналъ всѣ свойства оптической смѣси, онъ обобщилъ бы способъ работы штрихами чистыхъ, рядомъ положенныхъ красокъ, которымъ онъ пользовался въ нѣкоторыхъ частяхъ своихъ произведеній; онъ сталъ бы писать красками наиболѣе приближающимися къ краскамъ солнечного спектра. Тотъ красочный свѣтъ, которого онъ достигъ въ тѣлахъ своей декоративной живописи посредствомъ наложения полосокъ зеленаго и розового, (тоновъ самыхъ рѣзкихъ, по выражению Ж. Блана) распространился бы на всѣ его произведенія. Одна фраза, приписываемая Делакруа, отлично опредѣляетъ его усилія:

«дайте мнѣ уличную грязь, и я напишу тѣльо женщины самаго изысканаго цвета», говоритъ онъ, желая выразить, что контрастомъ другихъ сильныхъ красокъ онъ преобразуетъ эту грязь и сдѣлаетъ ее цветной по своему усмотрѣнію.

Это дѣйствительно хорошо объясняетъ его технику; онъ пытается усилить тусклыя подготовки игрой чистыхъ элементовъ; онъ напрягаетъ усилия, чтобы передать свѣтъ грязными красками. Вместо того чтобы украшать эту грязь, зачѣмъ онъ совсѣмъ отъ нея не отказался?

Но вотъ появляются художники, которые дѣлаютъ новый шагъ къ свѣту и пишутъ только красками радуги.

III.

Достиженія импрессіонистовъ. Ихъ предшественникъ Іонкиндъ.—Ренуаръ, Монѣ, Писсарро, Гильоменъ, Сезаннъ, Сислей.—Влияніе на нихъ вначалѣ Курбэ и Коре.—Тернеръ ведеть ихъ къ Делакруа.—Упрощенная палитра.—Импрессіонизмъ.—Чистыя краски, загрязненные смѣсями.—Впечатлѣнія и методъ.

Наслѣдниками Делакруа, будущими борцами за колоритъ и свѣтъ явились тѣ, которыхъ позднѣе прозвали импрессіонистами: Ренуаръ, Монѣ, Писсарро, Сислей, Сезаннъ

и ихъ восхитительный предшественникъ— Йонкиндъ. Йонкиндъ первый изъ всѣхъ отказался отъ плоской живописи, разложилъ свои краски, довѣль дѣленія мазковъ до безконечности и достигъ красочныхъ сочетаній рѣдкой красоты посредствомъ соединенія многихъ почти чистыхъ элементовъ.

Въ эту эпоху будущіе импресіонисты были подъ вліяніемъ Курбэ и Коро, за исключеніемъ Ренуара, идущаго скорѣе отъ Делакруа, которому онъ подражалъ и кото-
рого копировалъ.

Всѣ они писали еще широкими мазками, плоскими и простыми и, казалось, искали бѣлаго, чернаго и сѣраго скорѣе, чѣмъ красокъ чистыхъ и вибрирующихъ, въ то время, какъ Фантэнъ Латуръ, авторъ «Честнованія Делакруа» и многихъ другихъ серьезныхъ и спокойныхъ картинъ, рисовалъ и писалъ тонами и цвѣтами, если не совсѣмъ сильными, то по крайней мѣрѣ раздѣльными и съ постепенно ослаблен-
ными переходами.

Но въ 1871 году, въ продолженіе долгаго пребыванія въ Лондонѣ, Клодъ Монѣ и Камилль Писсарро открыли Тернера.

Изумленные чарами его феерическихъ

красокъ, они стали изучать его произведе-
нія и разбираться въ его мастерской тех-
никѣ.

Сначала ихъ поразили эффекты снѣга и льда. Они удивились способу, которымъ ему удалось передать впечатлѣніе бѣлизны снѣга, чего они до того времени никакъ не могли передать посредствомъ своихъ большихъ мазковъ серебристыхъ бѣлий, плоско положенныхъ широкими ударами кисти, а затѣмъ они убѣдились, что превосход-
ный результатъ, достигнутый имъ, полученъ не одной бѣлой краской, но множествомъ мазковъ различныхъ красокъ, положенныхъ одинъ рядомъ съ другимъ и дающихъ на разстояніи желаемый эффектъ.

Способъ многоцвѣтныхъ мазковъ прежде всего сталъ ясенъ для нихъ въ этихъ эф-
фектахъ снѣга именно потому, что они никакъ не ожидали видѣть ихъ передан-
ными такой манерой, а не той, какъ обык-
новенно передавали ихъ, т.-е., посредствомъ бѣлаго и сѣраго. Затѣмъ они открыли, что и въ другихъ картинахъ англійского худож-
ника, самыхъ сильныхъ и самыхъ блестя-
щихъ, былъ примѣненъ тотъ же мастерской способъ, благодаря которому картины ка-

зались написанными не простой красочной массой, а красками какъ-бы нематеріальными.

2. По возвращенію во Францію, всецѣло поглощенные своимъ открытиемъ, Монр и Писсарро опять сошлись съ Іонкиндовъ, къ тому времени вполнѣ овладѣвшимиъ своимъ мастерствомъ, съ помощью котораго онъ могъ передавать самую бѣглую и тончайшую игру свѣта.

Они замѣтили аналогію между манерой его и Тернера и поняли всю выгоду, которую можно извлечь изъ чистоты красокъ одного и способа ихъ употребленія другого. Мало-по-малу черныя и землистыя краски исчезаютъ съ ихъ палитры, плоскія цвѣтные пятна съ ихъ картинъ, а вскорѣ они начинаютъ разлагать тона и накладывать ихъ на холстъ положенными рядомъ мелкими запятymi. Пройдя черезъ неотрицающее ими вліяніе Тернера и Іонкинда, импрессіонисты неминуемо должны были притти къ техникѣ Делакруа, отъ котораго они отклонились въ своемъ исканіи пятна посредствомъ противоположенія бѣлого и чернаго. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ занятая на картинахъ импрессіонистовъ не то же самое,

что штрихи, которые употреблялъ Делакруа въ своихъ большихъ декоративныхъ работахъ, штрихи, доведенные до маленькаго размѣра, пропорционально холстамъ, допустимымъ при работѣ прямо съ натуры. Это одинъ и тотъ же способъ, которымъ пользовались онъ и импрессіонисты для достиженія одной и той же цѣли: свѣта и красокъ.

Жюль Лафоргъ справедливо отметилъ эту связь:

«Вибрація тысячи пляшущихъ зевздорочекъ у импрессіонистовъ. Удивительное открытие, предчувствованное помѣщаннымъ на исканіи движенія Делакруа, который въ романтическомъ пылу безъ огня, не довольствуясь буйными движеніями и неистовствомъ красокъ, работалъ сибирющими штрихами».

(Notes postumes, La Revue blanche 15 mai 1896.)

3. Но, въ то время, какъ у Делакруа была въ рукахъ сложная палитра, состоящая изъ красокъ чистыхъ и изъ красокъ землистыхъ, импрессіонисты пользовались упрощенной палитрой, на которой было семь или восемь самыхъ яркихъ красокъ, наиболѣе приближающихся къ цвѣтамъ солнечного спектра.

Съ 1874 года Монэ, Писсарро, Ренуаръ (кто изъ нихъ первый, не имѣть значенія) держать на своихъ палитрахъ только краски желтая, оранжевая, вермиллоны, красные лаки, фиолетовая, голубая и такія яркія зеленая, какъ изумрудная и Поль-Веронезъ. Это упрощеніе палитры, давая въ ихъ расположение очень ограниченную гамму красокъ, по ней же приводить ихъ къ разложенію цвета и къ умноженію составляющихъ его элементовъ.

Они употребляютъ всѣ усилия, чтобы разрешить колористическую задачу посредствомъ оптической смѣси безчисленныхъ многоцвѣтныхъ запятыхъ, положенныхъ рядомъ, пересѣкающихся или спутанныхъ между собой.

4. Извлекая пользу изъ этихъ новыхъ средствъ—разложенія цвета, употребленія красокъ исключительно сильныхъ,—они могутъ уже писать пейзажи Иль-де-Франса или Нормандіи, много болѣе блестящіе и свѣтосильные, чѣмъ восточные сцены Делакруа.

Впервые можно было насладиться пейзажами и фигурами, по истинѣ залитыми солнцемъ. Нѣть болѣе нужды въ асфальто-

вомъ и темномъ первомъ планѣ, который у предшественниковъ импрессіонизма, даже у Тернера, служитъ средствомъ, чтобы заставить дальние планы казаться болѣе освѣщенными и насыщенными красками.

Вся поверхность картины сияетъ солнечнымъ свѣтомъ; воздухъ въ нихъ колышется, свѣтъ обволакиваетъ, ласкаетъ, разсѣиваетъ формы, проникаетъ всюду, даже въ область тѣни, которую онъ пронизываетъ своими лучами.

Слѣдя за указаніями феерическихъ явлений природы, импрессіонисты, благодаря своей быстрой и увѣренной работѣ, доходятъ до закрѣпленія на холстѣ моментальныхъ измѣненій въ томъ, что представляется ихъ взору.

Это—прославленные художники бѣглыхъ эффектовъ и моментальныхъ впечатлѣній.

5. Они достигаютъ такой силы красокъ и свѣта, что шокируютъ публику и большинство художниковъ, съ такимъ трудомъ усваивающихъ блескъ и очарованіе красокъ. Ихъ полотна исключаются изъ официальныхъ Салоновъ, а когда они имѣютъ возможность устраивать свои выставки въ низкихъ помѣщеніяхъ или въ темныхъ

магазинахъ, надъ ними издѣваются, ихъ оскорбляютъ.

Тѣмъ временемъ они оказываютъ вліяніе на Эдуарда Манэ, который до этого придерживался пятна, основаннаго больше на противопоставленіи бѣлого и чернаго, чѣмъ на игрѣ красокъ. Его полотна внезапно освѣтились и озолотились. Тогда онъ отдаетъ свой авторитетъ и свой геній услугамъ ихъ дѣла и ведеть за нихъ въ офиціальныхъ Салонахъ борьбу, которую импрессіонисты въ свою очередь выдерживали на своихъ независимыхъ, какъ коллективныхъ, такъ и частныхъ выставкахъ.

Борьба продолжается двадцать лѣтъ; но мало-по-малу противники, даже самые ожесточенные, подчиняются вліянію импрессіонистовъ. Ихъ палитры проясняются, Салоны дѣлаются свѣтлѣе, доходя даже до обезцвѣченія. Художники, работающіе на Римскую премію, начинаютъ писать яркими, но мало продуманными пятнами, заимствуютъ у новаторовъ, но тщетно пытаются имъ подражать.

Импрессіонизмъ, конечно, будетъ характеризовать эпоху въ искусствѣ не только тѣмъ, что осуществили главные изъ его

художниковъ жизни, движенія, радости и солнечного свѣта, но также и знаменательнымъ вліяніемъ, которое онъ оказалъ на всю современную живопись, вернувъ ее къ исканію цвѣта.

Мы не пишемъ здѣсь исторію этого движенія; мы только съ точностью отмѣчаемъ фактическую сторону достиженій импрессіонистовъ: упрощеніе палитры (только чистыя краски спектра) и разложеніе цвѣтовъ на многочисленные элементы.

Кстати, мы, воспользовавшіеся такъ много ихъ изысканіями, считаемъ своимъ долгомъ выразить здѣсь наше восхищеніе этимъ мастерамъ за ихъ жизнь безъ уступокъ и безъ слабости и за ихъ творчество.

6. Тѣмъ не менѣе импрессіонисты не извлекли изъ своей блестящей и упрощенной палитры всѣхъ возможныхъ выгодъ.

Они сдѣлали одно: допустили на свою палитру только чистыя краски; но чего они не дѣлали, и что осталось сдѣлать послѣ нихъ — это рѣшительнымъ образомъ во всѣхъ обстоятельствахъ сохранять неприкосновенность чистоты своихъ красокъ. Смѣшивая бывшіе въ ихъ распоряженіи чистые элементы, они получали оттѣники

тусклые и темные, тѣ самые, отъ которыхъ казалось, они такъ желали избавиться.

Они не только убавляли чистоту своихъ красокъ смѣшениемъ ихъ на палитрѣ, но и уменьшали ихъ насыщенность, заставляя противоположные элементы встрѣчаться на полотнѣ при случайныхъ ударахъ кисти.

Отъ торопливости ихъ быстрой работы оранжевый мазокъ задѣвалъ еще сырой голубой, зеленый перекрецивался съ еще не прохожимъ гарансовымъ, фиолетовый стушевывался съ желтымъ, и эти повторяющіяся смѣси враждебныхъ частицъ распространяли по полотну тотъ сѣрий тонъ, не оптическій, нѣжный, а тусклый, полученный отъ материальной смѣси, который исключительно свойственъ свѣту ихъ живописи.

7. Впрочемъ, блестящіе образцы убѣждаятъ насъ въ томъ, что у этихъ художниковъ и пониженнность цвѣта не лишена очарованія, а заглушенность тона—своего интереса.

Развѣ Клодъ Монѣ въ извѣстныхъ холстахъ своей восхитительной серіи «Соборовъ» не достигъ мастерского соединенія въ одно цѣлое всѣхъ драгоцѣнностей своей сверкающей палитры, чтобы найти тотъ сѣрий,

материально точный, мутный оттѣнокъ, который свойственъ старымъ, заржавѣвшимъ и заплѣсневѣвшимъ стѣнамъ?

Въ картинахъ послѣдней манеры Камилла Писсарро нельзя найти ни малѣйшей частицы чистаго цвѣта. Особенно въ своихъ «Бульварахъ» 1897—1898 годовъ этотъ великий художникъ усиленно старается получить посредствомъ сложныхъ смѣсей голубого, зеленаго, желтаго, оранжеваго, краснаго и фиолетового печальные и тусклые оттѣнки уличной грязи, зданій, закопченныхъ дымовыхъ трубъ, покернѣвшихъ деревьевъ, свинцовыхъ крышъ и намокшай толпы, которые, онъ хотѣлъ представить въ ихъ унылой дѣйствительности. Но въ такомъ случаѣ, зачѣмъ выбрасывать охры и земли, обладающія красотой теплыхъ и прозрачныхъ тоновъ и дающія возможность достигнуть сѣрихъ оттѣнковъ, гораздо болѣе чистыхъ и разнообразныхъ, чѣмъ тѣ, которые получаются въ результатѣ такого смѣшанія чистыхъ красокъ?

Какая же необходимость въ этихъ прекрасныхъ материалахъ, если грязнить ихъ яркость? Делакруа усиливался создать свѣтъ красками тусклыми; импрессионисты же,

которые по праву завоеванія имѣли свѣтъ на своей палитрѣ, добровольно погашали его.

8. Нужно отмѣтить также и то, что импрес-
сіонисты, употребляя оптическую смѣсь *),
отвергали всякий точный и научный методъ.
По удачному выражению одного изъ нихъ,
«они пишутъ, какъ птица поетъ». Въ этомъ
отношениі они не были продолжателями
Делакруа, который придавалъ, какъ мы ска-
зали, столько значенія обладанію техникой,
позволяющей сразу примѣнять законы,
управляющіе цвѣтами и ведущіе ихъ къ
гармоніи.

Если импрессіонисты и знаютъ эти за-
коны, то методично они ихъ не примѣня-
ютъ. Въ ихъ холстахъ одинъ контрастъ бу-

*) Смѣсь пигментная есть смѣсь матеріальныхъ красокъ, смѣсь окрашенныхъ массъ. Смѣсь оптическая есть смѣсь окрашенныхъ свѣтовъ, какъ, напр., смѣсь на экранѣ освѣщенного пучка различно окрашенныхъ лучей, направленныхъ въ одно и то же мѣсто. Безъ сомнѣнія художникъ не пишетъ лучами свѣта. Но, такъ же, какъ физикъ можетъ получить явленія оптической смѣси посредствомъ быстро вращающагося диска съ сегментами различныхъ цвѣтовъ, такъ и художникъ можетъ получить ихъ черезъ накладываніе рядомъ очень маленькихъ многоцвѣтныхъ мазковъ. На дискѣ, при его вращеніи, или на холстѣ художника, на извѣстномъ разстояніи, глазъ не различаетъ ни цвѣтныхъ сегментовъ, ни мазковъ: онъ получаетъ только результатъ ихъ свѣтовъ, другими словами, оптическую смѣсь цвѣтныхъ сегментовъ и оптическую смѣсь мазковъ красокъ.

детъ соблюденіе, другой пропущенъ, одна реакція красокъ будетъ вѣрна, другая со-
мнительна. Слѣдующій примѣръ показы-
ваетъ, какъ можетъ быть обманчиво чув-
ство безъ контроля. Представьте себѣ им-
прессіониста, который намѣревается писать пейзажъ; онъ имѣеть передъ собой траву или зеленую листву, одна часть которой освѣщена солнцемъ, а другая въ тѣни. Въ зелени тѣневой стороны, самой близкой къ освѣщеннымъ частямъ, изощренный глазъ художника замѣтитъ бѣглое ощущеніе краснаго. Удовлетворенный открытиемъ этого сочетанія, импрессіонистъ кладетъ на холстъ красный мазокъ. Но, спѣша зафиксировать свое ощущеніе, онъ не имѣеть времени провѣрить точность этого краснаго, который при случайному ударѣ кисти мо-
жетъ быть выраженъ или оранжевымъ, или вермilionомъ, или лакомъ, или, наконецъ, даже фioletовымъ. Между тѣмъ точный красный будетъ строго подчиненъ зеленому цвѣту, и большая разница, какой это будетъ красный. Если бы импрессіонистъ зналъ слѣдующій законъ: тѣнь всегда легко пишется дополнительнымъ къ свѣту, ему такъ же легко было бы положить точный

красный, немного фиолетовый по отношению къ желто-зеленому, болѣе оранжевый по отношению къ голубовато-зеленому, чѣмъ тотъ красный, которымъ онъ удовлетворился. Трудно понять, почему знаніе могло бы въ этомъ случаѣ дѣйствовать отрицательно на импровизацію художника. Наоборотъ, мы ясно видимъ преимущества метода, устраниющаго тѣ разногласія, которыя, какъ бы они не были незначительны, не болѣе благопріятствуютъ красотѣ картины, чѣмъ ошибки въ гармоніи красотѣ партитуры.

9. Отсутствіе метода сдѣлало то, что импрессіонистъ часто ошибается въ примѣненіи контраста. Если художникъ хорошо понялъ, или если контрастъ слишкомъ очевиденъ, то ясно испытываемое чувство найдетъ точную формулу своего выраженія; но, въ обстоятельствахъ менѣе благопріятныхъ, въ положеніи неопределенному, эта формула остается недовыраженной, или же будетъ выражена неточно. И намъ приходилось видѣть въ картинахъ импрессіонистовъ, что тѣнь локального цвѣта была неточной тѣнью этого цвѣта, но какого-либо другого, болѣе или менѣе подобнаго, или

еще, что цвѣтъ не былъ логически преобразованъ въ свѣту или въ тѣни: напр., голубой былъ ярче въ свѣту, чѣмъ въ тѣни, красный теплѣе въ тѣни, чѣмъ въ свѣту, свѣтъ былъ слишкомъ потушенъ, или тѣни слишкомъ блестяща.

Тотъ же самый произволъ импрессіонисты обнаруживаютъ и въ отрывочности своихъ красочныхъ сочетаній. Мы вполнѣ признаемъ усилия ихъ проницательности, но, намъ кажется только, что имъ не повредили бы управляющія ею знанія. Вслѣдствіе недостатка этихъ познаній и для того, чтобы не упустить какой-либо выгодной случайности, они провѣряли свою палитру на холстѣ; они повсюду накладывали по немногу всѣхъ красокъ. Въ такой красочной путаницѣ встрѣчаются элементы враждебные: уничтожая другъ друга, они придаютъ всей картинѣ тусклый характеръ.

При сильномъ контрастѣ свѣта и тѣни, эти художники въ свѣту прибавляютъ голубой къ оранжевому, въ тѣни — оранжевый къ голубому, дѣлая, такимъ образомъ, сѣрыми оба цвѣта, которые они хотѣли вызвать черезъ противоположеніе, и ослабляя, сдѣловательно, эффектъ контраста, который они,

казалось, искали. Какому-либо оранжевому свѣту у нихъ не точно соотвѣтствуетъ надлежащая голубая тѣнь, но тѣнь зеленая или фиолетовая, приблизительная.

Въ одной и той же картинѣ одна часть будетъ освѣщена красноватымъ свѣтомъ, другая желтымъ, какъ если бы могло быть въ одно и тоже время два часа пополудни и пять часовъ вечера.

10. Наблюдение законовъ колорита, употребленіе исключительно чистыхъ красокъ, полное отрицаніе ослабляющихъ ихъ смѣсей, методическое равновѣсіе элементовъ—вотъ тѣ дальнѣйшіе шаги, которые импрессіонисты предоставили сдѣлать художникамъ, идущимъ по пути ихъ исканій.

IV.

Достиженія нео-импрессіонистовъ. Импрессіонизмъ и нео-импрессіонизмъ. Жоржъ Сѣрѣ: *Un dimanche à la Grande-Jatte*. Исключительное употребленіе чистыхъ красокъ и оптической смѣси. Раздѣленіе: оно гарантируетъ высшую силу блеска и полную гармонію. Дѣло идетъ о техникѣ, но не о талантѣ. Нео-импрессіонизмъ слѣдуетъ за Деля-круа и импрессіонистами. Общность техники оставляетъ свободу индивидуальностямъ.

1. Въ 1886 году на послѣдней выставкѣ группы импрессіонистовъ—«8-я Выставка Живописи, при участіи г-жи Мари Брак-

монъ, Мари Касса, гг. Дега, Форѣна, Гогена, Гильомена, г-жи Берты Моризо, гг. Камилла Писсарро, Люсьена Писсарро, Одilonъ Радонъ, Руа, Шуффенекеръ, Сѣрѣ, Синьякъ, Тилло, Виньонъ, Цандоменеги—отъ 15 мая до 15 июня—1, улица Лафитъ»—впервые появились произведенія, написанныя исключительно чистыми красками, положенными раздѣльно одна отъ другой, уравновѣщенными и сливающимися оптически по методическому научному методу.

Жоржъ Сѣрѣ, родоначальникъ этого нововведенія, выставилъ тамъ *«Un dimanche à la Grande-Jatte»*, первую картину, написанную техникой раздѣленія, полотно вполнѣ выработанное, что впрочемъ свидѣтельствовало объ удивительныхъ качествахъ художника; грушировавшіеся вокругъ этой картины Камилль Писсарро, его сынъ, Люсьенъ Писсарро и Поль Синьякъ также выставили полотна, написанныя почти подобной же техникой.

Непривычный блескъ красокъ и гармонія картинъ этихъ новаторовъ тотчасъ же обратили на себя вниманіе, хотя и были приняты не очень благопріятно. Своими качествами картины эти были обязаны примѣ-

ненію основныхъ принциповъ раздѣленія.

Съ тѣхъ поръ, не смотря на утраты отъ безпощадной смерти, на зло всѣмъ нападкамъ и отступничествамъ, эта техника, благодаря исканіямъ и достижениямъ гг. Анри-Эдмона Кросса, Альберта Дюбуа-Пилле, Максимильяна Люса, Ипполита Птижанъ, Тэо-ванъ-Риссельберга, Генриха ванъ-деръ-Вельде и пѣкоторыхъ другихъ, не переставала развиваться, пока не установила точнаго метода, который мы объяснили въ началѣ этой книги, и который мы назвали методомъ нео-импрессіонистовъ.

Если эти художники, которыхъ скорѣе слѣдовало бы назвать хромо-люминаристами, называли себя нео-импрессіонистами, то вовсе не потому, чтобы воспользоваться успѣхомъ импрессіонистовъ (послѣдніе въ тотъ періодъ еще всецѣло находились въ состояніи борьбы), но для того, чтобы отдать должное усиленіямъ предшественниковъ и отмѣтить, при различіи способовъ, общность ихъ цѣлей: свѣта и красокъ.

Только въ этомъ смыслѣ надо понимать слово нео-импрессіонизмъ, потому, что техника этихъ художниковъ не имѣеть ничего

общаго съ техникой импрессіонистовъ: насколько одна основана на инстинктѣ и мимолетности впечатлѣній, настолько другая основана на разсчетѣ и постоянствѣ.

2. Нео-импрессіонисты, какъ и импрессіонисты, имѣютъ на палитрѣ только чистыя краски. Но они совершенно отвергаютъ всякую смѣсь на палитрѣ, за исключеніемъ, понятно, смѣси красокъ, близъ лежащихъ на хроматическомъ диске. Эти краски, переходящія одна въ другую и освѣщенныя примѣсью бѣллы, даютъ разнообразіе оттенковъ солнечнаго спектра и всѣхъ его тоновъ. Оранжевый, смѣшанный съ желтымъ или съ краснымъ, фиолетовый, переходящій въ красный или въ синій, зеленый, идущій отъ синяго къ желтому, въ смѣси съ бѣллами составляютъ единственные элементы, которыми они располагаютъ. Но посредствомъ оптической смѣси этихъ нѣсколькихъ красокъ, разнообразя ихъ пропорцію, они достигаютъ безконечнаго количества оттенковъ, начиная отъ самыхъ сильныхъ до наиболѣе слабыхъ. Они не только изгнали съ своихъ палитръ всякую смѣсь, уничтожающую цвета, но избѣгаютъ еще загрязненія чистоты своихъ красокъ,

происходящаго отъ встрѣчи на холстѣ противоположныхъ элементовъ.

Каждый мазокъ, взятый чистымъ съ палитры, остается таковыимъ же и на холстѣ. Такимъ образомъ, какъ будто употребляя краски, приготовленныя изъ самыхъ блестящихъ порошковъ и изъ самыхъ цѣнныхъ материаловъ, они могутъ разсчитывать на то, что превосходятъ импрессионистовъ въ свѣтосильности и въ колористическомъ отношеніи, такъ какъ послѣдніе грязнили и дѣлали сѣрыми чистыя краски своей упрощенной палитры.

Недостаточно того, что техника раздѣленія обезпечиваетъ посредствомъ оптической смѣси чистыхъ элементовъ наибольшее количество свѣта и цвѣта: она еще гарантируетъ полную гармонію произведенія умѣльымъ употребленіемъ дозы этихъ элементовъ, ихъ равновѣсіемъ, постепеннымъ ослаблениемъ (деградаціей) и лучепусканіемъ.

Тѣ правила, которыя импрессионистами соблюдаются только отчасти и по инстинкту, нео-импрессионистами примѣняются всегда и съ полнымъ разсчетомъ.

Это точный и научный методъ, который

не ослабляетъ ихъ впечатлѣній, но своимъ руководствомъ благопріятствуетъ имъ.

4. Казалось бы, что первымъ дѣломъ художника, когда онъ стоитъ передъ бѣлымъ холстомъ, должно быть рѣшеніе, какими изгибами линій, какими узорами расчленить и какими красками, какими тонами покрыть его. Но объ этомъ слишкомъ рѣдко заботятся въ эпоху, когда большая часть картинъ похожа на моментальную фотографію или на пустыя иллюстраціи.

Было бы опасно упрекнуть импрессионистовъ въ томъ, что они пренебрегали этими задачами, такъ какъ ихъ очевидно дѣлью было схватить положенія и гармонію природы въ томъ видѣ, какъ они это себѣ представляли, безъ всякой заботы о порядкѣ или о намѣренномъ разсчетѣ. Импрессионистъ садится на берегу реки и пишетъ то, что находится передъ нимъ, говоритъ ихъ критикъ Теодоръ Дюрэ. И они были убѣждены въ томъ, что такимъ способомъ можно сдѣлать чудеса.

Нео-импрессионистъ, слѣдя совѣтамъ Делакруа, начиная какой-либо холстъ, всегда остановится передъ тѣмъ, какъ и что на немъ размѣстить. Направляемый традиціей

и знаніемъ, онъ будетъ приводить свою композицію въ гармонію, согласно замыслу, онъ, такъ сказать, выберетъ линіи (направленія и углы), свѣто-тѣнь (тона), цвѣтъ (оттѣнки) въ томъ ихъ характерѣ, который онъ хочетъ сдѣлать преобладающимъ.

Главная изъ линій будетъ горизонтальная, для выраженія спокойствія, восходящая для выраженія радости и нисходящая для выраженія печали; всѣ промежуточныя линіи будутъ выражать всѣ другія чувства въ ихъ безконечномъ разнообразіи. Съ этой игрой линій соединяется игра многихъ красокъ, не менѣе выразительная и разнообразная, такъ: линіямъ восходящимъ соответствуютъ оттѣнки теплые и тона свѣтлые; вмѣстѣ съ линіями нисходящими будутъ преобладать оттѣнки холодные и тона темные; болѣе или менѣе совершенное равновѣсие между холодными и теплыми оттѣнками и между блѣдными и сильными тонами прибавитъ спокойствія линіямъ горизонтальнымъ. Подчиняя такимъ образомъ краски и линіи тому душевному движению, которое онъ испытываетъ и которое хочетъ передать, художникъ будетъ работать, какъ поэтъ, какъ творецъ.

5. Вообще можно допустить, что произведеніе нео-импрессіониста будетъ болѣе гармонично, чѣмъ импрессіониста, потому что, во - первыхъ, благодаря постоянному соблюденію контраста, гармонія всѣхъ подробностей въ немъ будетъ болѣе точная, а, во-вторыхъ, благодаря разсчетливой композиціи и эстетическому языку красокъ, оно будетъ заключать въ себѣ и гармонію общаго и гармонію моральную, которой произведеніе импрессіониста лишено по доброй его волѣ.

Мы далеки отъ мысли сравнивать заслуги этихъ двухъ поколѣній художниковъ: вѣдь импрессіонисты—мастера законченные, славная работа которыхъ совершена и внушительна; а нео - импрессіонисты пока еще находятся въ периодѣ исканій и понимаютъ, сколько имъ остается еще сдѣлать. Здѣсь дѣло касается не таланта, но техники, и не отъ недостатка уваженія, которое мы питаемъ къ импрессіонистскимъ мастерамъ, мы говоримъ, что техника нео-импрессіонистовъ гарантируетъ больше, чѣмъ у первыхъ полноту свѣта, красокъ и гармоніи; тоже самое мы могли высказать и о картинахъ Делакруа, т.-е., что онъ менѣе свѣтлы и красочны, чѣмъ картины импрессіонистовъ.

6. Нео-импрессионизмъ, который характеризуетъ это исканіе полной чистоты и коначной гармоніи, есть логическое расширение импрессионизма. Приверженцы новой техники только соединили, упорядочили и развили исканія своихъ предшественниковъ. Развѣ раздѣленіе, какъ они его понимаютъ, не слагается изъ слѣдующихъ элементовъ импрессионизма, соединенныхъ вмѣстѣ и приведенныхъ въ систему: сила свѣта (Клодъ Монѣ), контрастъ (который почти всегда соблюденъ у Ренуара), работа маленькими мазками (Сезаннъ и Камиль Писсарро)? Развѣ примѣрь Камиля Писсарро, примѣнившаго въ 1886 году пріемъ нео-импрессионистовъ и украсившаго своимъ славнымъ именемъ только что народившуюся группу художниковъ, не указываетъ на связь, соединяющую ихъ съ предшествовавшимъ поколѣніемъ колористовъ? Этотъ импрессионистскій мастеръ простой эволюціей могъ бы превратиться въ нео-импрессиониста, безъ всякой замѣтной внезапной перемѣны въ его произведеніяхъ, если бы только онъ отбросилъ сѣрыя смѣси и отмѣтилъ дѣйствія контрастовъ.

Онъ, впрочемъ, не долго держался на этомъ

пути. Исходя прямо отъ Корб, онъ искалъ не блеска посредствомъ противопостановлений, какъ Делакруа, но мягкости, посредствомъ сближеній; онъ остерегался располагать рядомъ два оттѣнка, далекихъ другъ отъ друга, чтобы ихъ контрастомъ достигнуть вибрирующаго звука, но, напротивъ, старался уменьшить разстояніе между двумя этими оттѣнками введеніемъ въ каждый изъ нихъ промежуточныхъ элементовъ, которые онъ называлъ *пассажами*.

Техника же нео-импрессионистовъ самымъ точнымъ образомъ основана на этомъ контрастѣ, въ которомъ онъ не испытывалъ нужды, и на блестящей чистотѣ цвѣта, отъ которой страдалъ его глазъ. Изъ техники раздѣленія онъ выбралъ только самый способъ, именно, работу маленькими точками, истинная цѣль которой заключается въ томъ, что она позволяетъ отмѣщать контрасты и сохранять чистоту. Послѣ этого очень понятно, что онъ не долго придерживался этого способа, мало пригоднаго, если имъ пользоваться отдельно.

Другой признакъ существованія связи: принципъ раздѣленія впервые проявился на послѣдней выставкѣ художниковъ импрес-

сіонистовъ. Эти послѣдніе приняли произведенія съ новшествами Сѣрѣ и Синьяка, какъ вполнѣ слѣдовавшія ихъ традиції. Только позднѣе, вслѣдствіе важности нового движенія, произошелъ разрывъ, и нео-импресіонисты стали устраивать отдѣльныя выставки.

7. Если нео-импрессіонизмъ есть непосредственный результатъ импрессіонизма, то, какъ мы видѣли, онъ многимъ обязанъ также и Делакруа. Онъ есть сліяніе и развитіе доктринъ Делакруа и импрессіонистовъ, возвращеніе къ традиції одного, вмѣстѣ со всѣми выгодными сторонами достиженій другихъ.

Въ этомъ убѣждаетъ нась существованіе Сѣрѣ и Поля Синьяка.

Жоржъ Сѣрѣ прошелъ курсъ въ Школѣ Изящныхъ Искусствъ, но его умъ, его воля, его методическій и ясный духъ, его столь чистый вкусъ и глазъ художника сохранили его отъ тлетворнаго влияния Школы. Часто посѣщая музеи, перелистывая въ библіотекахъ книги по искусству и гравюры, онъ почерпалъ въ изученіи классическихъ мастеровъ силу устоять противъ наставленій профессоровъ. По мѣрѣ того, какъ онъ изу-

чалъ, онъ убѣжался, что существуютъ аналогичные законы, управляющіе линіями, свѣто-тѣнью, цвѣтами и композиціей, какъ у Рубенса, такъ у Рафаѣля, какъ у Микель-Анджелло, такъ у Делакруа, это: ритмъ, чувство мѣры и контрастъ. Восточная традиція, труды Шевреля, Шарля Блана, Гумберта де-Супервиля, Рода, Гельмгольца наставляли его. Онъ долго анализировалъ произведенія Делакруа, легко нашелъ въ нихъ примѣненіе традиціонныхъ законовъ, какъ въ отношеніи красокъ, такъ и линій, и ясно увидѣлъ, что еще остается сдѣлать, чтобы осуществить движеніе впередъ, которое предвидѣлъ мастеръ романтизма.

Результатомъ изученій Сѣрѣ была его основательная и плодотворная теорія контраста, которой съ тѣхъ поръ онъ подчинилъ всѣ свои произведения. Сначала онъ примѣнилъ ее къ свѣтотѣніи: пользуясь такими простыми средствами, какъ листы бѣлой бумаги Энгра и черный карандашъ Контара, очень искусно ослабляемый или контрастирующій, онъ исполнилъ четыреста рисунковъ, самыхъ красивыхъ рисунковъ художника, какіе только существуютъ. Благодаря совершенному знанію цѣнности тона,

эти, если такъ можно выразиться, бѣлый и черный болѣе свѣто-сильны и болѣе красочны, чѣмъ многія картины. Затѣмъ, овладѣвъ мастерствомъ контраста тона, онъ сталъ въ томъ же духѣ трактовать и цвѣта, и, начиная съ 1882 года примѣнилъ къ краскамъ законы контраста и писалъ раздѣленными элементами, употребляя, правда, цвѣта ослабленные, безъ всякаго вліянія на него импрессіонистовъ, о существованіи которыхъ въ ту эпоху онъ и не зналъ.

Напротивъ, Поль Синьякъ въ своихъ первыхъ этюдахъ былъ подъ вліяніемъ Монѣ, Писсарро, Ренуара и Гильомена. Онъ не посѣщалъ никакой мастерской, а работалъ съ натуры и былъ пораженъ при этомъ гармоничной игрой одновременныхъ контрастовъ. Затѣмъ, очарованный импрессіонистами, онъ изучалъ ихъ произведенія и думалъ найти въ нихъ научно-поставленную технику: ему казалось, что многоцвѣтные элементы, оптическая смѣсь которыхъ образовывала колоритъ картинъ, были раздѣлены методично, и что всѣ эти красные, желтые, фиолетовые, голубые и зеленые были соединены на основаніи опредѣленныхъ законовъ; эффекты контраста,

которые онъ наблюдалъ въ природѣ, но законовъ которыхъ онъ не зналъ, казались ему у импрессіонистовъ примѣненными на основаніи теоріи.

Нѣсколько строчекъ изъ «Современного Искусства» Ж. К. Гюисмана, въ которыхъ по поводу Монѣ и Писсарро шелъ вопросъ о дополнительныхъ цвѣтахъ, о желтомъ свѣтѣ и фиолетовыхъ тѣняхъ, могли заставить его предположить, что импрессіонисты были въ курсѣ дѣла относительно знанія цвѣтовъ.

Этому знанію онъ приписалъ блескъ ихъ произведеній и, какъ ревностный ихъ ученикъ, задумалъ изучить по книгѣ Шеврейля столь простые законы одновременного контраста. Узнавъ теорію, онъ могъ точно опредѣлить контрасты, которые до того времени онъ замѣчалъ только опытнымъ путемъ и, благодаря случайному ощущенію, только съ большею или менѣею правдивостью.

Тогда онъ замѣтилъ, что каждый локальный цвѣтъ окруженъ своимъ подлиннымъ дополнительнымъ, постепенно ослабѣвающимъ къ смежному цвѣту посредствомъ стушеванныхъ мазковъ, игра которыхъ

тѣсно сливала эти два элемента. Этотъ способъ можно было допускать, когда локальный цвѣтъ и его реакція на сосѣдній цвѣтъ были оттѣнками, аналогичными или близкими, какъ, напр., голубой съ зеленымъ, желтый съ краснымъ и т. д. Но, когда эти два элемента были противоположны, какъ, напр., красный и зеленый, или голубой и оранжевый, то они смѣшивались въ тусклую и грязную пигментную смѣсь. Отвращеніе отъ этой грязи неизбѣжно и съ успѣхомъ привело его къ раздѣленію элементовъ на чистые мазки, такъ сказать, къ оптической смѣси, которая одна только и можетъ допустить переходъ одного въ другой противоположныхъ цвѣтовъ безъ загрязненія ихъ чистоты. Такимъ образомъ онъ пришелъ къ одновременному контрасту и къ оптической смѣси, но путемъ совсѣмъ различнымъ отъ того, какимъ шелъ Сѣрѣ.

Въ 1884 году на 1-й выставкѣ группы Независимыхъ Художниковъ въ баракахъ Тюльери встрѣтились и познакомились не знавше другъ друга Сѣрѣ и Синьякъ. Сѣрѣ выставилъ «Купанье», отвергнутое въ томъ году въ Салонѣ. Эта картина была написана большими плоскими мазками, стуще-

ванными между собой и взятыми съ палитры, смѣшанной, какъ у Делакруа, изъ красокъ чистыхъ и землистыхъ. Благодаря охрамъ и землямъ, картина была тускла и казалась менѣе блестящей, чѣмъ картины нео-импрессионистовъ, написанныя красками призмы. Но наблюденіе контраста, систематическое раздѣленіе элементовъ — свѣта, тѣни, локального цвѣта, реакцій, — строгая ихъ пропорциональность и равновѣсіе сообщили этому холсту полную гармонію.

Синьякъ былъ представленъ четырьмя пейзажами, написанными только красками призмы, наложенными на холстъ въ видѣ маленькихъ мазковъ-запятыхъ, какъ у импрессионистовъ, но уже безъ ослабляющихъ смѣсей на палитрѣ. Контрастъ былъ соблюденъ, и элементы смѣшивались оптически, но безъ точности и равновѣсія строгой методы Сѣрѣ.

Послѣ взаимныхъ разъясненій своихъ исканій, Сѣрѣ вскорѣ перешелъ къ упрощенной палитрѣ импрессионистовъ, а Синьякъ извлекъ полезныя указанія изъ такихъ цѣнныхъ достижений Сѣрѣ, какъ раздѣленіе методически уравновѣшенныхъ элементовъ.

Какъ мы упомянули въ началѣ этой главы, оба они вмѣстѣ съ увлеченными Камилломъ и Люсьеномъ Писсарро выступили на выставкѣ 1886 года, какъ первые представители нарождающагося нео-импрессионизма.

8. Иной посѣтитель выставокъ скажетъ, что всѣ эти картины нео-импрессионистовъ можно перепутать, и что личность ихъ авторовъ тонеть въ общности способа передачи.

Безъ сомнѣнія, такой посѣтитель долгое время ходить по выставкамъ, не умѣя иначе различать картины художниковъ, какъ съ каталогомъ въ рукахъ. Нужно, дѣйствительно, быть очень тупымъ на пониманіе игры красокъ и слишкомъ нечувствительнымъ къ прелести гармоніи, чтобы, напр., Сѣра, блѣднаго и нѣжнаго съ его красками, смягченными свѣтомъ и тѣнью, смѣшать съ Кроссомъ, у котораго блестятъ локальные тона, господствуя надъ другими элементами.

Покажите дѣтямъ или малокультурнымъ людямъ цвѣтные рисунки Эпиналя и японскіе эстампы: они не различать ихъ другъ отъ друга. Но люди, художественное воспи-

таніе которыхъ будетъ подготовлено, уже поймутъ разницу между этими двумя видами изображеній. Другое же, болѣе свѣдущіе, сумѣютъ даже назвать имя автора каждого изъ японскихъ эстамповъ. Покажите имъ картины неоимпрессионистовъ: для первой категоріи это будутъ картины «какъ всеѣ другія»; для второй это будутъ невнятныя изображенія точками, и только принадлежащіе къ третьей категоріи сумѣютъ распознать личность каждого художника.

Точно такъ же, какъ есть люди неспособные отличить Хокусая отъ Хирошиге, Джюотто отъ Орканья, Монѣ отъ Писсарро, существуютъ и такие, которые смѣшиваютъ Люса и Вань-Риссельберга. Пусть эти любители сначала довершать свое художественное воспитаніе.

9. Истина въ томъ, что существуетъ столько же различій между неоимпрессионистами, какъ, напр., между импрессионистами. Пусть неоимпрессионистъ пожертвуетъ тѣмъ или другимъ изъ элементовъ, составляющихъ сущность его произведенія, (смотря по тому, будетъ ли это послѣднее представлять больше интереса контрастами

свѣтотѣни, чѣмъ исканіями локальныхъ тоновъ, или наоборотъ), его личность, если она у него имѣется, найдетъ предлогъ среди сотни другихъ, которые мы могли бы привести, чтобы быть выраженной въ своей наиболѣе острой искренности.

Техника, которая дала большія синтетическія композиціи Жоржа Сѣрѣ, граціозные или значительные портреты Ванъ-Риссельберга, декоративные холсты Ванъ-де-Вельде; техника, которая позволила выразить: Максимилиану Люсь улицы, народъ, трудъ, Кроссу—ритмъ движенія въ гармоничныхъ декораціяхъ, Шарлю Ангранъ—деревенскую жизнь, Птижану—граціозную наготу нимфъ; техника, которая помогла смягчиться этимъ столь различнымъ темпераментамъ и создать такія разнородныя произведенія, можетъ ли эта техника, безъ злого умысла или безъ невѣдѣнія, быть осуждена за то, что уничтожаетъ личность тѣхъ, кто ея придерживается?

Для нихъ дисциплина техники раздѣленія тяжела не болѣе, чѣмъ для поэта дисциплина ритма. Она не только не служить имъ помѣхой ихъ вдохновенію, но даже помогаетъ имъ давать произведеніямъ стро-

гую и поэтическую сдержанность, безъ погони за иллюзіей и анекдотичностью.

Делакруа такъ же думалъ, что принудительность разсудочнаго и точнаго метода можетъ только повысить качество стиля въ произведеніи искусства:

«Я вижу въ художникахъ прозаиковъ и поэтовъ; рифма ихъ связываетъ; неизбѣжный оборотъ въ стихахъ, дающій имъ столько силы, аналогиченъ скрытой симметрии, равновѣсію, въ одно и то же время искусному и вдохновенному, которое управляетъ встрѣчами или расхожденіями линій, пятнами и отраженіями красокъ».

V.

РАЗДѢЛЬНЫЙ МАЗОКЪ.

Раздѣльный мазокъ неоимпрессіонистовъ; только онъ допускаетъ оптическую смѣсь, чистоту и пропорциональность.—Раздѣленіе и работа точками.—Штрихи Делакруа, запятая импрессіонистовъ, раздѣльный мазокъ,—однородные условные способы; почему допускать два первыхъ, а не третій? Онъ стѣснителенъ не болѣе другихъ и имѣть передъ ними преимущества. Раздѣленіе и декоративная живопись.

1. Многіе нечувствительные къ результатамъ гармоніи, красокъ и свѣта, видятъ въ техникѣ неоимпрессіонистовъ только извѣстный приемъ. Этотъ приемъ, который на са-

момъ дѣлъ стремится обезпечить результаты чистоты элементовъ, дозы ихъ уравновѣшивающей, и полной оптической смѣси, не заключается непремѣнно только въ работѣ точками, какъ воображаютъ, но въ работѣ всякими другими мазками, безразлично какой формы, ясными, не находящими одинъ на другой и размѣра, пропорционального величинѣ картины: форма мазка безразлична, потому что онъ не имѣетъ цѣлью дать предметамъ иллюзію дѣйствительности, но долженъ вѣрно передать различные элементы, окрашенные цветомъ; ясность мазка необходима, потому что она допускаетъ вѣрную дозу; отсутствие стушеванности необходимо, чтобы обезпечить чистоту; размѣръ мазка, пропорциональный величинѣ картины и однообразный на самой картинѣ, нуженъ для того, чтобы на опредѣленномъ разстояніи лѣгко получалась оптическая смѣсь разобщенныхъ красокъ и устанавливался колоритъ.

Какимъ другимъ способомъ можно отмѣтить съ точностью игру и встрѣчи двухъ противоположныхъ элементовъ, напр., качество краснаго, который въ тѣни содержитъ зеленый; или дѣйствіе оранжеваго свѣта

на синій локальный цветъ или, наоборотъ, синюю тѣнь на оранжевомъ локальномъ цветѣ? Если соединять эти враждебные элементы какимъ-либо другимъ способомъ, помимо оптической смѣси, то ихъ смѣшаніе приведетъ къ грязному колориту; если наметать одни мазки на другіе, трудно избѣжать риска ихъ загрязненія; если класть рядомъ чистые мазки, но не точно определенные, то невозможно будетъ достигнуть методической дозы, и всегда одинъ изъ элементовъ будетъ преобладать въ ущербъ другимъ. Работа же раздѣльнымъ мазкомъ имѣть то преимущество, что обезпечиваетъ каждому красящему веществу наибольшую его силу и весь свойственный ему цветъ.

2. Раздѣльный мазокъ нео-импрессионистовъ, дисциплина новой техники, есть тотъ же самый приемъ, какъ у Делакруа его штрихи, а у импрессионистовъ ихъ запятыя.

Эти три фактора имѣютъ общую цѣль: дать краскамъ наибольшій возможный блескъ, создавая окрашенные свѣта, благодаря оптической смѣси рядомъ положенныхъ красящихъ веществъ. Штрихи, запятыя, раздѣльные мазки—это три условныхъ,

равнозначащихъ средства, но примѣненныхъ къ особымъ требованіямъ каждого изъ трехъ эстетическихъ направлений: такимъ образомъ, пріемы техники идутъ параллельно съ эстетикой и удваиваютъ связь, такъ тѣсно соединяющую мастера романтизма, импрессіонистовъ и нео-импрессіонистовъ. Делакруа съ его восторженнымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ мыслящимъ умомъ покрываетъ свой холстъ бѣглыми штрихами, которые систематично и точно разлагаютъ краски: такимъ способомъ, благопріятнымъ для оптической смѣси и для быстрой лѣпки, въ смыслѣ формы, онъ удовлетворяетъ свою двойную заботу о краскахъ и о движениі.

Импрессіонисты, уничтоживъ на своихъ палитрахъ тусклыя и землистые краски, должны были изъ небольшого числа оставшихся красокъ восстановить широкую гамму. Такимъ путемъ они пришли къ способу работы болѣе измельченной, чѣмъ у Делакруа; вмѣсто романтическихъ штриховъ у нихъ явились крошечные мазки, рѣзво положенные концомъ кисти и спущенные въ многоцвѣтный клубокъ, — изысканная работа, очень подходящая къ эсте-

тику, полной внезапнаго и бѣглого впечатлѣнія.

До нихъ Іонкиндъ, а также Фантэнъ-Латуръ употребляли подобный же пріемъ, но не доводили его до такой степени дробленія мазковъ. Около 80-хъ годовъ, Камиль Писсарро (картины Пуантуазы и Они) и Сислей (пейзажи нижняго Медона и Севра) выставили холсты, на которыхъ мазки доведены были до послѣдней степени дробленія. Въ ту же эпоху въ картинахъ Клода Монѣ можно замѣтить части, сдѣланнныя тѣмъ же самымъ пріемомъ, на ряду съ легкими прокладками плоскихъ мазковъ. Только позднѣе этотъ художникъ совсѣмъ отказался отъ однотоннаго цвѣта и покрывалъ всю поверхность своихъ холстовъ многоцвѣтными запятывами. Ренуаръ также раздѣлялъ элементы, но мазками болѣе широкими — что впрочемъ зависѣло отъ размѣровъ его холстовъ — и болѣе плоскими, которые онъ, такъ сказать, наметалъ одни на другіе. Сезаннъ, нисколько не заботясь о поддѣлѣ натуры и о виртуозности, располагалъ рядомъ различные элементы разложенныхъ цвѣтовъ, посредствомъ квадратныхъ чистыхъ мазковъ, и этимъ ближе подошелъ къ методиче-

ской техникѣ раздѣленія нео-импрессионистовъ.

Всѣ упомянутые художники не придавали никакого значенія формѣ мазка, потому что они нисколько не заботились о лѣпкѣ, о выраженіи чувства, о подражаніи формѣ предмета. Для нихъ мазокъ представлялъ только одинъ изъ безконечныхъ цветныхъ элементовъ, изъ которыхъ слагается вся картина, элементъ, имѣющій дѣйствительное значеніе ноты въ симфоніи.

Чувства печали или радости, эффекты спокойствія или движенія будутъ выражены не виртуозными ударами кисти, но комбинаціями линій, красокъ и тоновъ. Развѣ этотъ простой и точный способъ выраженія — раздѣльный мазокъ — не согласуется вполнѣ съ ясной и методической эстетикой художниковъ, которые его употребляютъ?

3. Запятая импрессионистовъ въ известныхъ случаяхъ играетъ выразительную роль штриховъ Делакруа, напримѣръ, когда онѣ подражаютъ формѣ предмета — листѣ, волненію воды, всходамъ травы, и т. д.; но въ другихъ случаяхъ, какъ и раздѣльные мазки нео-импрессионистовъ, они представляютъ только красочные элементы, раздѣ-

ленные, положенные рядомъ и возстановливающіеся посредствомъ оптической смѣси. На самомъ дѣлѣ ясно, что, когда импрессионистъ хочетъ писать предметы однотоннаго и плоскаго вида, какъ-то: голубое небо, бѣлуя ткань, одноцѣтную бумагу, обнаженное тѣло и т. д. и передаетъ ихъ многоцѣтными запятами, то роль его мазковъ будетъ выражаться въ необходимости сдѣлать поверхности болѣе красивыми увеличеніемъ количества красочныхъ элементовъ безъ всякой заботы о копированіи натуры. Итакъ, запятая импрессионистовъ есть переходъ отъ штриха Делакруа къ раздѣльному мазку нео-импрессионистовъ, такъ какъ, смотря по обстоятельствамъ, она играетъ роль то одного, то другого.

Точно также мазокъ Сезанна имѣть черту, связывающую способы исполненія импрессионистовъ и нео-импрессионистовъ.

Принципъ оптической смѣси — общий всѣмъ, но различно примѣненный — соединяетъ эти три поколѣнія колористовъ, которые однородными техническими средствами добивались свѣта, красокъ и гармоніи. Имѣя одну и ту же цѣль, они употребляли для

достиженія ея почти одни и тѣ же средства. Средства совершенствуются.

4. Техника раздѣленія—это сложная система гармоніи, это скорѣе эстетика, чѣмъ техника. Работа точками—пунктилизмъ—это только средство.

Раздѣлять—значитъ искать мощности и гармоніи красокъ, выражая окрашенный свѣтъ посредствомъ чистыхъ элементовъ и употребленіемъ оптической смѣси этихъ чистыхъ элементовъ, отдѣленныхъ другъ отъ друга и взятыхъ въ дозахъ, которые предписываются существенными законами контраста и деградаций.

Раздѣление элементовъ и оптическая смѣсь обезпечиваютъ чистоту, такъ сказать, свѣтосильность и насыщенность цвѣта; деградация увеличиваетъ ихъ блескъ; контрастъ, управляемъ согласованіемъ близкихъ и аналогіей противоположныхъ элементовъ, подчиняетъ правиламъ гармоніи эти могучіе, но уравновѣшенные элементы.

Основаніе раздѣленія есть контрастъ; а развѣ контрастъ не есть искусство? Пунктилизовать—т.-е. работать точками—это только способъ работы, избранный художникомъ, который кладетъ краски на полотно

маленькими точками, чтобы избѣжать плоской окраски.—Пунктилизовать—это значитъ покрывать поверхность маленькими многоцвѣтными мазками, сближенными, чистыми или грязными, стараясь подражать различнымъ оттенкамъ натуры посредствомъ оптической смѣси этихъ многочисленныхъ элементовъ безъ всякаго стремленія къ равновѣсію, безъ всякой заботы о контрастѣ.

Точка—это только ударъ кисти, извѣстный приемъ, и какъ всѣ приемы, не имѣть никакого значенія.

Пунктилизмъ употреблялся, на словахъ или на дѣлѣ, только тѣми, кто, не будучи въ состояніи оцѣнить значеніе и очарованіе контраста и равновѣсія элементовъ, видѣть въ немъ средство, но не духъ раздѣленія. Такіе художники пытались обезпечить себѣ выгодныя стороны раздѣленія и не могли ихъ достигнуть. И, конечно, тѣ изъ ихъ работъ, въ которыхъ они примѣнили эту технику, ниже тѣхъ, которые предшествовали и слѣдовали за періодомъ исканій, если не по свѣтосильности, то по крайней мѣрѣ по гармоніи.

Это слѣдуетъ изъ того, что ими былъ употребленъ только приемъ, а *divina propor-*

tione отсутствовала. За эту неудачу они не должны возлагать ответственность на технику разделения: они пантилизировали, но не разделяли.

Никогда не слышали мы отъ Сёрá, Кросса, Люса, Вандевельде, Риссельберга или отъ Ангранъ, чтобы они говорили о точкахъ; никогда мы не видѣли, чтобы они были заняты пантилизированиемъ.

Прочитайте тѣ строчки, которыя Сёрá продиктовалъ своему биографу, Жюлю Кристофи:

Искусство есть Гармонія, Гармонія есть Аналогія противоположностей, Аналогія подобностей, тона, цвета, линіи; тонь, также сказать, светъ и тьнь; цветъ, также сказать, красный съ его дополнительнымъ зеленымъ, оранжевый съ его дополнительнымъ голубымъ, и желтый съ его дополнительнымъ фиолетовымъ. Средство выражения—это оптическая смесь тоновъ, цветовъ и ихъ взаимодействий (тьни, следующія очень определеннымъ законамъ).

Въ этихъ принципахъ искусства, тѣхъ же самыхъ, какъ и принципы разделения, поднимается ли вопросъ о точкахъ?

Есть ли тутъ хоть малѣйшая черта, говорящая о пантилизированіи?

Впрочемъ можно раздѣлять безъ пантилизированія.

Таковъ набросокъ Сёрá, сдѣянный съ натуры нѣсколькими ударами кисти на деревянной доскѣ на днѣ шкатулки, гдѣ художникъ не пантилизируетъ, но раздѣляетъ, потому что несмотря на поспѣшную работу, мазки ея чисты, элементы уравновѣшаны и контрастъ соблюденъ. И только одни эти качества, но не кропотливое накрашиваніе точекъ, устанавливаютъ принципъ разделения.

Роль пантилизированія болѣе скромная: оно просто дѣлаетъ поверхность картины болѣе вибрирующей, но не обеспечиваетъ ни свѣтосильности, ни интенсивности колорита, ни гармоніи, потому что дополнительные цвета, благопріятствующіе другъ другу и возбуждаемые, если ихъ противопоставлять, враждебны и взаимно уничтожаются, если ихъ смѣшивать, хотя бы оптически. Поверхность красная и поверхность зеленая, если онѣ противопоставлены, возбуждаютъ одна другую, но маленькие красные точки, перемѣщанные съ зелеными, образуютъ вмѣстѣ тонъ сѣрий и безцвѣтный.

Раздѣленіе нисколько не требуетъ непре-

мѣни мазка въ формѣ точки, которую можно примѣнять въ холстахъ маленькаго размѣра, но нужно совершенно отвергнуть для большихъ размѣровъ. Подъ опасенiemъ обезцвѣченія, величина раздѣльного мазка должна быть выбрана пропорционально размѣру произведенія. Раздѣльный мазокъ, измѣнчивый, живой, свѣтовой, не то, что точка, однообразная, мертвая, материальная.

5. Не нужно думать, что художникъ, который раздѣляетъ, предается нелѣпой работѣ покрыванія своего холста сверху донизу и справа налево маленькими многоцвѣтными мазками. Исходя изъ контраста двухъ цвѣтовъ, не заботясь о покрываніи поверхности, онъ противополагаетъ, деградируетъ и устанавливаетъ пропорціи различныхъ своихъ элементовъ съ каждой стороны разграничи-тельной линіи, до тѣхъ поръ, пока не встрѣтить другаго контраста, мотива новой деградаціи. Такимъ образомъ, идя отъ контраста къ контрасту, онъ покрываетъ свое полотно.

Художникъ будетъ играть на клавіатурѣ красокъ такъ же, какъ композиторъ управляетъ различными инструментами для оркестровки какой нибудь симфоніи; онъ по своему желанію преобразуетъ ритмы и раз-

мѣры, уничтожаетъ или вызываетъ толь-ли другой элементъ, и доводить деграда-цію до безконечности.

Со всѣмъ наслажденіемъ управления игрой и борьбой шести красокъ призмы, онъ будетъ подобенъ музыканту, умножающему семь нотъ гаммы, чтобы воспроизвести мелодію.— Наоборотъ, насколько же угрюма работа пурпурлиста... И развѣ не естественно, что многіе художники, по модѣ или по убѣжденію пробовавшіе одно время пурпурлизовать, бросили потомъ этотъ унылый способъ, не-смотря на первоначальное восхищеніе имъ?

6. Штрихи Делакруа, запятая импрес-сіонистовъ, раздѣльные мазки нео-импрес-сіонистовъ—это похожіе условные пріемы, назначеніе которыхъ дать краскамъ больше свѣта и блеска уничтоженіемъ всякой пло-ской окраски; это—искусственные пріемы художниковъ, чтобы улучшить поверхность картины. Первые два способа—штрихи и запятая—въ настоящее время приняты; но третій способъ—раздѣльный мазокъ—еще не принятъ. Говорять, что въ природѣ его нѣть, что въ фигурѣ человѣка нѣть много-цвѣтныхъ пятенъ.—Но развѣ тамъ есть черное, сѣре, коричневое, штрихи или

запятыя? Черное у Рибо, съroe у Уистлера, коричневое Карьера, штрихи Делакруа, запятыя Монэ, раздѣльные мазки нео-импрессионистовъ,— все это мастерскіе способы, съ помощью которыхъ эти художники выражаютъ ихъ собственное видѣніе натуры. Чѣмъ же раздѣльный мазокъ болѣе условенъ передъ другими приемами, почему онъ болѣе стѣснителенъ? Простой окрашенный элементъ, онъ даже въ силу своей безличности, можетъ быть примѣненъ во всѣхъ сюжетахъ.

И если поддѣлываться подъ натуру составляеть заслугу извѣстнаго приема въ искусствѣ, то мы видимъ, что природа рисуетъ исключительно цвѣтами солнечнаго спектра, переходящими одинъ въ другой до безконечности, и не допускаеть ни одного пятна, плоско окрашенного, даже въ величину квадратнаго миллиметра. А развѣ раздѣленіе не подходитъ лучше всякаго другого способа къ этой техникѣ природы? И развѣ художникъ не отдаетъ природѣ лучшей дани, стараясь, какъ поступаютъ нео-импрессионисты, возстановить на полотнѣ ея существенный принципъ—цвѣтъ, или рабски копируя ее отъ малѣйшихъ побѣговъ травы до самыхъ маленькихъ камешковъ?

Согласимся же съ слѣдующими афоризмами Делакруа:

Холодная точность—не искусство.

Цѣль художника не заключается въ точномъ воспроизведеніи предметовъ.

Ибо, какая же высшая цѣль всякаго рода искусства, какъ не эффектъ.

7. Эффектъ, изыскиваемый нео-импрессионистами и обезпечиваемый ими посредствомъ раздѣленія, это— максимумъ свѣта, красочности и гармоніи. Ихъ техника кажется наиболѣе подходящей для декоративныхъ композицій, въ которыхъ, впрочемъ, нѣкоторые изъ нихъ нѣсколько разъ и примѣняли ее. Но, исключая официальные заказы, не имѣя стѣнъ для росписи, они ждутъ благопріятнаго времени, когда имъ возможно будетъ осуществить свои великие замыслы, о которыхъ они мечтаютъ.

На разстояніи, допускаемомъ обычными размѣрами этого рода произведеній, исчезнетъ способъ работы, примѣненный условно, и отдѣльные элементы возстановятся въ блестящихъ окрашенныхъ свѣтахъ. Что касается раздѣльныхъ мазковъ, они будуть такъ же мало замѣтны, какъ штрихи Де-

лакруа въ его декорацияхъ въ галерѣ Аполлона или въ библіотекѣ Сената.

Впрочемъ, время не замедлитъ устроить такъ, что раздѣльные мазки, шокирующие на близкомъ разстояніи, очень легко исчезнутъ. Черезъ нѣсколько лѣтъ жирно положенные мазки утоньшатся, краски сольются одинъ съ другими, и тогда картина будетъ представлять одно цѣлое.

«Живопись нельзя нюхать»,—сказалъ Рембрандъ. — Чтобы слушать симфонію, помѣщаются не среди мѣдныхъ инструментовъ, а въ той сторонѣ, откуда звуки различныхъ инструментовъ сливаются въ созвучіе, желанное композиторомъ. Конечно, можетъ представлять интересъ разборъ партитуры нота за нотой, чтобы изучить работу оркестровки. Точно также и передъ картиной, писанной техникой раздѣленія, можно сначала помѣститься достаточно далеко, чтобы получить общее впечатлѣніе, а затѣмъ приблизиться, чтобы изучить игру красочныхъ элементовъ, если сколько-нибудь заинтересуются этими техническими подробностями.

Если бы Делакруа могъ знать всѣ средства, которыми обладаетъ техника раздѣленія, онъ преодолѣлъ бы всѣ свои затруд-

ненія въ декоративныхъ работахъ въ *Salon de la Paix* и въ *l'Hôtel de Ville*. Стѣны, которыя онъ долженъ былъ покрывать, были темны, и онъ никогда не достигъ того, чтобы придать имъ блеска. Въ своемъ дневнике онъ жалуется, что, несмотря на всѣ попытки, онъ никогда не могъ передать на этихъ стѣнахъ того блеска, который былъ въ его эскизахъ.

Въ Амьенѣ есть четыре удивительныхъ композиціи Плюви-де-Шавана: «Офицеръ, несущій штандартъ», «Женщина на развалинахъ своего дома», «Пряха» и «Жнецъ»; всѣ они помѣщаются на пересѣченіяхъ сводовъ, противъ «Войны и Мира», и кажутся еле замѣтными отъ блестящаго свѣта, льющагося въ окружающія ихъ окна.

Можно утверждать, что въ тѣхъ же обстоятельствахъ, живопись техники раздѣленія создала бы на этихъ панно такія красочные сочетанія, которыя восторжествовали бы отъ сосѣдства слишкомъ ослѣпительного свѣта оконъ. Даже холсты неоимпрессіонистовъ маленькаго размѣра можно разсматривать, какъ декоративные. Это — не этюды, не станковыя картины, но «образцы широкаго развитія декоративнаго искус-

ства, которое жертвуєтъ анекдотичностью въ пользу орнаментации, подробнымъ перечнемъ—синтезу, моментальностью—постоянству, и сравниваетъ, наконецъ, подлинную реальность съ случайной реальностью натуры», какъ говорить Феликсъ-Фенеонъ. Развѣ холсты, возстановляющіе свѣтъ на стѣнахъ нашихъ современныхъ жилищъ, окружающіе чистыя краски ритмическими линіями и дающіе очарование восточныхъ ковровъ, мозаикъ и вышивокъ, не представляютъ собою такихъ же декораций?

VI.

КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ТРЕХЪ ДОСТИЖЕНИЙ.

Всѣ многословныя доказательства—а ихъ необходимо было привести, чтобы убѣдить въ законности нео-импрессионизма, установивъ его происхожденіе и достижени¤—могутъ быть выражены въ сжатой формѣ въ видѣ слѣдующей синоптической таблицы:

Цѣль:

Делакруа	дать краскамъ на сколько возможно большій блескъ.
Импрессионистъ	
Неоимпрессионистъ	

Средства:

- | | |
|-------------------|---|
| Делакруа | 1. Палитра, составленная изъ красокъ чистыхъ и тусклыхъ. |
| | 2. Смѣсь на палитрѣ и смѣсь оптическая. |
| | 3. Штрихи. |
| | 4. Техника методичная и научная. |
| Импрессионисты | 1. Палитра, составленная изключительно изъ чистыхъ красокъ, приближающихся къ цветамъ солнечного спектра. |
| | 2. Смѣсь на палитрѣ и оптическая. |
| | 3. Мазки въ видѣ запятыхъ или стушеванные между собой. |
| | 4. Техника инстинктивная и по вдохновенію. |
| Неоимпрессионисты | 1. Та же палитра, что у импрессионистовъ. |
| | 2. Оптическая смѣсь. |
| | 3. Раздѣльные мазки. |
| | 4. Техника методическая и научная. |

Результаты:

Делакруа

Отвергая всякую плоскую окраску и благодаря деградации, контрасту и оптической смеси, онъ успѣлъ извлечь изъ бывшихъ въ его употребленіи, отчасти безсильныхъ элементовъ, наибольшую яркость, гармонія которой гарантировалась систематическимъ примененіемъ законовъ, управляющихъ цветами.

Импрессионисты.

Имѣя на палитрѣ только чистыя краски, они достигли въ результатѣ большей свѣтоточности и большей красочности, чѣмъ Делакруа; но они уменьшали яркость материальными и грязными смѣсями и ограничивали гармонію, примѣня зоны цветовъ только отрывочно и неправильно.

Неоимпрессионисты.

Совершеннымъ упраздненіемъ всякой загрязняющей смѣси, исключительнымъ употребленіемъ оптической смѣси

Неоимпрессионисты.

чистыхъ красокъ, методическимъ раздѣленіемъ и соблюдениемъ научной теоріи цветовъ, они гарантируютъ наибольшую свѣтоточность, красочность и гармонію, которая не была еще достигнута.

VII.

СВИДѢТЕЛЬСТВА.

1. Техника раздѣленія, введенная неоимпрессионистами и рассматриваемая нами, какъ естественное развитіе техники импрессионистовъ, была уже разъяснена нами въ началѣ этой книги приведеніемъ многочисленныхъ цитатъ; какъ мы видѣли, она особенно была предчувствована и почти выражена Делакруа.—Но и кромѣ него другіе также приводили доказывали пользу тѣхъ средствъ, съ помощью которыхъ будущія достижения нео-импрессионистовъ—раздѣльные мазки — могутъ послужить искусству.

Вотъ напр., Шарль Бланть, который указалъ всѣ выгоды научной техники, основанной, какъ и раздѣленіе, на контрастѣ и оптической смѣси. Въ своей «Грамма-

тикъ искусства рисованія» онъ говоритъ, что для того, чтобы дать краскамъ блескъ, нужно избѣгать плоской кладки красокъ, и совѣтуетъ употреблять восточный способъ, до точности схожій со способомъ нео-импрессионистовъ:

«Восточные народы, колористы по преимуществу, желая окрасить поверхность, кажущуюся однотонной, заставляли краски вибрировать накладываніемъ тона на тонъ». Да-лѣе онъ приводитъ отрывокъ изъ этюда де-Бомона, появившійся въ Revue des Deux Mondes, чтобы показать, насколько велики очарованіе и мощность красокъ, разложеныхъ до безконечности. Эта цитата ясно доказываетъ общность техники нео-импрессионистовъ съ самой роскошной техникой традиціонныхъ колористовъ, съ восточной традиціей.

«Чѣмъ ярче цветъ, тѣмъ болѣе народы Востока заставляли его переливаться, чтобы отнять его изъ самимъ, чтобы дать ему еще болѣе силы и помышлять его элегантности и монотонности, однимъ словомъ, чтобы пропасти ту вибрацію, безъ которой цветъ такъ же невыносимъ для нашихъ глазъ, какъ звукъ для нашихъ ушей при тихъ же условіяхъ».

Между тѣмъ столько людей любятъ плоскую и зализанную живопись, что можно подумать, что ихъ глаза меньше чувствительны, чѣмъ ихъ уши.

2. Вотъ еще болѣе достовѣрное свидѣтельство Джона Рѣскина, дидактическаго эстетика, излюбленнаго и точнаго критика.

Приведемъ сначала слѣдующіе отрывки изъ его «Элементовъ рисунка», книги, которую долженъ знать каждый художникъ, и которую нео-импрессионистъ Кроссь впервые перевелъ на французскій языкъ:

«Я испытываю глубокое отвращеніе ко всему, что похоже на ловкость руки».

Самъ Делакруа сказалъ:

«Чего нужно избѣгать — это адской ловкости кисти».

Не даетъ ли удовлетворенія этимъ двумъ наставникамъ раздѣльный мазокъ нео-импрессионистовъ, просто накладываемый на холстъ, безъ виртуозности, безъ фиглярства? Рѣскинъ да-лѣе указываетъ, что краски могутъ быть прекрасны только тогда, когда онъ тщательно переходять съ постепенностью одна въ другую; онъ отмѣчаетъ все значеніе этого способа, которымъ такъ пре-небрегаютъ:

«Вы узнаете на практикѣ, что блескъ красокъ, сила съпта и дзясе казиущаяся прозрачность въ тѣни существенно зависятъ только отъ одного характера: отъ постепенного перехода (деградации). Жесткость, холодность и непрозрачность являются результатомъ больше ровнаго однообразія краски, чѣмъ ея природныхъ свойствъ».

«Дѣйствительно, физически возможно покрыть какую-нибудь поверхность не деградирующими красками, но это будетъ до такой степени испереносимо, что вы скажете очень хорошо, если усвоите привычку всякий разъ, когда вы должны копировать цветъ, задавать себѣ вопросъ не въ такой формѣ: «деградируетъ ли этотъ цветъ?» но въ слѣдующей: «какимъ образомъ онъ деградируетъ?», и, по крайней мѣрѣ, въ девяносто девяти случаяхъ изъ ста вы послѣ внимательнаго наблюденія глаза отвѣтите утвердительно, хотя бы переливы красокъ были столь тонки, что сначала вы ихъ не замѣтили бы. И не имѣтъ значенія малая величина мазка. Пусть дзясе онъ будетъ менѣе самой маленькой булавочной головки, но если одна изъ составляющихъ частицъ не будетъ болѣе темной, чѣмъ остальные, то это будетъ плохой ма-

зокъ. Ибо краски ваши должны деградировать не только потому, что въ самой натурѣ мы видимъ явленіе такой деградаціи: чистота и очарование самой по себѣ краски зависятъ больше именно отъ этого качества, чѣмъ отъ какого-либо другого; переливы въ краскахъ имѣютъ значеніе точно такое же, какъ изгибы линій: тѣ и другія възвуждаютъ съ душой человѣка чисто инстинктивно идею красоты, и обѣ, понимаемыя, какъ символы, выражаютъ законъ послѣдовательнаго развитія и прогресса человѣческой души. Въ отношеніи простой красоты различіе, заключающееся между цветами деградирующими и недеградирующими, можетъ быть легко объяснено, если вы попробуете закрасить листъ бумаги цветомъ розы, а рядомъ помѣстите цветокъ розы. Красота розы, торжествующая при сравненіи ея съ другими цветами, зависитъ отъ нѣжности и качества переливовъ ея цвета, всѣ же другие цветы менѣе богаты переливами, потому что у нихъ менѣе лепестковъ; или они менѣе нѣжны, потому что вместо оттѣнковъ цвета они усыпаны пятнами и эскизами».

Затѣмъ Рѣскинъ утверждаетъ, что Тернеръ съ его страстью къ цвету восполь-

зовался этими средствомъ, чтобы улучшить свой колоритъ:

«Въ самыхъ большихъ масляныхъ картинахъ Тернера, размѣрами отъ 6—7 футовъ длины и, приблизительно, отъ 4—5 футовъ высоты, вы не найдете ни одного куска краски, величиной съ хлѣбное зерно, которая не деградировала бы».

Развѣ нео-импрессионисты, картины которыхъ раздѣлены до безконечности, не являются самыми вѣрными хранителями деградаціи, этого могучаго фактора красоты, безъ котораго краски не могутъ быть прекрасны?

Отмѣтивъ такимъ образомъ значеніе деградаціи, Рѣскинъ приглашаетъ художника изучать ее въ природѣ, гдѣ онъ безпрестанно будетъ находить гармоничныя черты.

«Въ природѣ, въ обыкновенныхъ обстоятельствахъ, нѣть ни одного цвета безъ деградаціи. Если вы ее не видите, вина этого въ вашей неопытности. Вы найдете ее въ любое время, если достаточно поупражняетесь. Но, вообще, вы можете немедленно убѣдиться въ ее существованіи».

Кромѣ того онъ ясно указываетъ средство достичь на полотнѣ отличной дегра-

даціи, а также преимущество такого пріема передъ употребленіемъ плоской окраски:

«Кладите краски, смягченные маленькими мазками».

«Если краска должна быть усиlena мазками другой краски, то во многихъ случаяхъ предпочтительнее класть одну краску на другую довольно сильными маленькими мазками, на подобіе тонко изрубленной соломы, чѣмъ зачѣщивать плоскимъ цвѣтомъ, и это по двумъ причинамъ: во первыхъ, потому что одновременная игра двухъ красокъ ласкаетъ взоръ; во вторыхъ, потому что многія выразженія формы могутъ быть достигнуты искусственнымъ распределеніемъ темныхъ мазковъ, положенныхъ сверху».

Развѣ этотъ способъ «маленькими мазками, на подобіе тонко изрубленной соломы», не тотъ же самый, который употребляютъ нео-импрессионисты?

Еще больше: онъ требуетъ, чтобы эти маленькие раздробленные мазки были изъ чистыхъ красокъ:

«Воспроизведите сложные оттѣнки распределеніемъ мазковъ чистыхъ красокъ, изъ которыхъ эти оттѣнки составлены и употребляйте этотъ способъ, когда вы хотите до-

биться блестящихъ эффектовъ и большей мягкости».

Раздѣленные мазки чистыхъ красокъ — вѣдь это точный приемъ нео-импрессионистовъ.

«Лучший колоритъ, котораго мы могли бы желать, достигается посредствомъ «*stippling*».

А «*stippling*» въ буквальномъ перевѣдѣ означаетъ пунтилизмъ.

И Рѣскинъ употребляетъ это слово не одинъ разъ, не случайно. Онъ посвящаетъ этому способу, специально имъ рекомендуемому, цѣлую главу, озаглавленную: раздробленіе цвѣта на маленькия точки посредствомъ кладки ихъ рядомъ или накладыванія сверху.

«Это самый замѣчательный изъ всѣхъ способовъ современной масляной или акварельной живописи».

«Въ эффектахъ разстоянія отъ какого-либо блестящаго предмета, въ лѣсѣ, въ ряби воды, въ мелкихъ облакахъ, можно многого достигнуть мазками или дробленіемъ малыхъ пятенъ красокъ, въ промежуткахъ которыхъ послѣ этого будуть положены другія краски. Чѣмъ больше вы будете употреблять этотъ приемъ, когда самъ предметъ съ очевидностью

требуетъ этого, тѣмъ большие глазъ вашъ будетъ наслаждаться высшими качествами красокъ. Пріемъ этотъ въ действительности есть примѣненіе принципа раздѣленія красокъ, доведеннаго до наивысшей утонченности, употребленіе частицъ красокъ, положенныхъ рядомъ, а не закрашиваніе широкими плоскостями. Если вы желаете, чтобы при заполненіи малыхъ промежутковъ этого вида краска ваша блестяща выдавалась, соблюдайте возможно лучше, чтобы точечный мазокъ былъ вполнѣ упиренъ и, чтобы рядомъ съ нимъ или вокругъ него оставались въ промежуткахъ бѣлые просвѣты, но не закрывайте сплошь эти промежутки болѣе блѣдной краской того же оттенка. Желтый и оранжевый на небольшихъ пространствахъ едва будутъ замѣтны рядомъ съ своими болѣе блѣдными тонами; но, положенные упиренными мазками, какъ бы малы они ни были, окруженные бѣлыми просвѣтами, они будутъ блестяще вызваны».

3. Въ статьѣ Рѣскина, опубликованной Робертомъ Сизераномъ въ *Revue des Deux Mondes* (Марта 1897 г.), излагающимъ мнѣнія эстетика и дѣлающимъ изъ нихъ заключенія, мы находимъ еще слѣдующія цѣн-

ныя даннія въ пользу техники нео-импресіонистовъ. Нео-импресіонисты отвергаютъ всякую темную и тусклую краску; Рѣскинъ говоритъ:

«Долой все сплошное, черное, коричневое и всю асфальтовщину французскихъ пейзажистовъ средины вѣка, которые смотрятъ на природу, какъ-бы сквозь черное зеркало. Каждый оттѣнокъ нужно дѣлать болѣе темнымъ не примѣсью темной краски, но простымъ усиленіемъ его собственного оттѣнка».

Нео-импресіонисты отвергаютъ всякую смѣсь на палитрѣ; Рѣскинъ говоритъ:

«Нужно, чтобы палитра была чиста, чтобы ясно видѣть былъ чистый оттѣнокъ и чтобы воздергивались отъ смѣси».

«Не болѣе смѣси на палитрѣ, чѣмъ на холстѣ; если придергиваются смѣси, то пусть мѣшаютъ двѣ краски, но не больше».

Картины нео-импресіонистовъ кажутся похожими на мозаики? Рѣскинъ отвѣчаетъ:

«Нужно рассматривать всякую натуру только, какъ мозаику различныхъ красокъ, которымъ нужно подражать во всей ихъ простотѣ».

«Тогда нужно, чтобы дѣлали наподобіе фресокъ? Да, а еще лучше, наподобіе мозаики».

Слѣдующее мнѣніе его показываетъ, что неоимпресіонистамъ не стоитъ сожалѣть о томъ, что они выбрали способъ работы, въ которомъ ловкость руки не имѣть никакого значенія:

«Какую же роль играютъ широта исполненія, искусственная плавность мазка, виртуозность руки и свобода кисти въ этой системѣ внимательного рисунка, пропитанныхъ сознательно линій, матовыхъ разобщенныхъ одна отъ другой красокъ, положенныхъ трудолюбиво точка за точкой, ясно, осторожно и чисто? Они не играютъ никакой роли, потому что и не должны играть ее. Виртуозъ—это фарисей, который любуется самимъ собой, но не красотой. Это эквилибрістъ, который жонглируетъ своими охрами, ультрамаринами, киноварями, вместо того, чтобы приносить ими дань безпредельной земли и бездонному небу. Онъ говоритъ: «смотрите на мою ловкость, смотрите на гибкость моей руки». Но онъ не скажетъ: «смотрите, какъ она прекрасна, и какъ она отражается во всѣхъ блѣдныхъ человѣческихъ мастерствахъ».

Развѣ эти строчки не лучшій отвѣтъ, который можно дать критикамъ, упрекающимъ

нео-импрессионистовъ въ молчаливой безличности ихъ способа работы.

Затѣмъ, слѣдующія наставленія до такой степени ясно относятся къ нео-импрессионистамъ, что они кажутся написанными однимъ изъ приверженцевъ техники раздѣленія:

«Кладите яркія краски маленькими точками однѣ на другія, или между ихъ промежутками, и примѣняйте принципъ раздѣленія красокъ до его высшей утонченности, употребляя частицы красокъ накладываніемъ ихъ одна возлѣ другой, а не закрашиваніемъ широкихъ плоскостей. И, наконецъ, если у васъ есть время, то, не смѣшивая краски, копируйте съ натуры цветы, испещренные различными красками, напр., наперстянку или кальцеолярию. И воспроизведите смѣшанные оттѣнки пересѣченіемъ мазковъ различныхъ красокъ, изъ которыхъ состоятъ эти смѣшанные оттѣнки».

Это употребленіе маленькихъ точекъ чистыхъ красокъ, для образованія смѣшанныхъ оттѣнковъ, проповѣдуемое Рѣскиномъ, настолько сближается съ техникой нео-импрессионистовъ, общность ихъ принциповъ настолько очевидна, что писатель *Revue*

des Deux Mondes не можетъ удержаться чтобы не написать слѣдующія слова, называя пунтилизмомъ то, что точнѣе онъ долженъ быть бы назвать нео-импрессионизмомъ:

«Не будетъ ли это пунтилизмъ, который былъ здѣсь предсказанъ въ 1856 году?»

Чему же тутъ удивляться, что «*stippling*», рекомендуемый англійскимъ эстетикомъ, какъ наиболѣе средство обеспечить краскамъ блескъ и гармонію, есть тоже самое, что раздѣленный мазокъ, который такъ шокируетъ французскихъ критиковъ.

4. Заключимъ всѣ эти свидѣтельства несколькими выдержками изъ книги одного американского ученаго О. Н. Рода: «Научная теорія красокъ», книги, написанной, по словамъ автора, для художниковъ и для свѣтской публики, какъ будто бы у тѣхъ и у другихъ одинаковыя заботы въ головѣ!

Пусть убѣдятся, что и Родъ также рекомендуется деградацію, оптическую смѣсь и раздѣленный мазокъ и удивляется, что такъ много людей пренебрегаютъ этими средствами.

«Среди наиболѣе замѣчательныхъ хара-

ктерныхъ особенностей цвета съ природы, нужно поставить деградацію, такъ сказать, безконечное, которое ей всегда сопутствуетъ. Если въ картинѣ художникъ изображаетъ листъ бумаги посредствомъ безформенной бѣлой или скрой плоскости, то модель будетъ очень плохо передана, и для того чтобы живопись была точной, художникъ долженъ покрыть ее нѣжными переходами света и тѣни и красокъ. Мы, обыкновенно, представляемъ себѣ листъ бумаги, какъ предметъ какого-нибудь совершенно однотонного цвета, а между тѣмъ мы безъ размышенія отвергаемъ, какъ неточную, всякую живопись однотонного цвета, которая стремится изобразить его. Отсюда заключаемъ, что наше безсознательное воспитаніе идетъ далеко впереди сознательнаго. Наша память впечатлѣній огромна, тогда какъ наша память о вещахъ, дающихъ эти впечатлѣнія, почти равняется нулю, и это особенно вслѣдствіе того, что мы никогда ихъ не знаемъ. Одна изъ обязанностей художника—изученіе явлений, дающихъ очень сложныя впечатлѣнія, которыхъ онъ испытываетъ».

«Всѣ великие колористы глубоко проникались чувствомъ подобнаго рода, и ихъ произ-

веденія, когда рассматриваютъ ихъ съ надлежащаго разстоянія, действительно казуются трепещущими, настолько ихъ краски перемѣнчивы и казутся буквально переливающимися на глазахъ зрителя, такъ что для того, кто ихъ копируетъ, часто невозможно сказать, что онъ вѣрно передаетъ ихъ и что онъ воспроизведетъ ихъ точно, посредствомъ смѣшанія красокъ, какой бы манерой онъ ихъ не видоизмѣнялъ».

«Среди современныхъ пейзажей, самые знаменитые своими безконечными переливами — это пейзажи Тернера, у которого нѣть ни одного произведенія сплошь до акварелей, где бы не было тѣхъ же самыхъ качествъ».

«Но существуетъ другой родъ деградаціи, имѣющей совершенно особую прелестъ и очень цѣнный какъ въ природѣ, такъ и въ искусствѣ. Мы хотимъ сказать объ эффектѣ, который производится, когда кладутъ различныя краски длинными полосами или точками, и затѣмъ рассматриваютъ ихъ съ разстояніемъ, достаточнаго для того, чтобы ихъ слияніе произошло въ глазу зрителя. Въ данномъ случаѣ, цвета смѣшиваются на склончатой обложкѣ, и производятъ новые оттенки. Это

сообщаетъ поверхности особенно пріятную яркость и даетъ ей известный видъ прозрачности, какъ будто бы наизъ взглядъ можетъ проникнуть въ нее. На определенномъ разстояніи смеси краски сливаются вмѣстѣ, и то, что вблизи казалось только безсвязной мазней, издали является настоящей картиной. Въ масляной живописи художникъ искусно извлекаетъ изъ красокъ тѣ оттѣнки, смысль которыхъ происходитъ въ глазу зрителя: эта смысль готовитъ ему волшебное очарованіе, такъ какъ цвета кажутся болѣе чистыми и болѣе разнообразными, и такъ какъ видъ картины немного меняется, смотря потому, приближается ли зритель къ ней или удаляется отъ нея; въ некоторомъ смыслѣ она дышится какъ бы живой и одушевленной».

«Масляные картины, въ которыхъ художникъ не использовалъ этого принципа, отличаются очевиднымъ недостаткомъ: по мѣрѣ того, какъ зритель отходитъ отъ нихъ, смеси краски сливаются вмѣстѣ, хотѣли этого художникъ, или нѣтъ, и если этотъ послѣдній не предвидѣлъ этого явленія, то не замедлитъ проявиться новый эффектъ, совершенно невыгодный».

«Въ акварели та же манера писать употребляется постоянно въ формѣ пунтилированія болѣе или менѣе замѣтнаго, благодаря которому художникъ можетъ достичь эффектовъ прозрачности и богатства, чего помимо этого способа достичь невозможно. Если пунтилированіе равномѣрно и слишкомъ ясно, то оно придаетъ живописи видъ механической работы, которая совсѣмъ не желательна; но когда его употребляютъ подходящимъ способомъ, то это — драгоценное средство, которое вполнѣ пригодно для выраженія формы».

«Въ кашемировыхъ шальяхъ развитіе того же самаго принципа идетъ очень далеко, чему эти ткани обязаны большей частью своей красоты».

Такимъ образомъ, художникъ, какъ Делакруа, эстетикъ, какъ Рѣскинъ, ученый, какъ Родъ, доказываютъ или указываютъ различные приемы, которые составляютъ новое достижениѳ нео-импрессионистовъ и оказываются даже специально рекомендуемыми въ части ихъ техники, наиболѣе преслѣдуемой въ настоящее время и считаемой такой ложной: именно, въ употребленіи мазковъ чистыхъ элементовъ.

VIII. ВОСПИТАНИЕ ГЛАЗА.

Усилихъ приходитъ черезъ поколѣніе. Художники, надъ которыми пѣдѣвались, являются воспитателями.—Препятствія, встрѣчаемыя колористами.—По недостатку воспитанія, публика не чувствуетъ гармоніи и боится всякой красивой краски.—Не способъ работы, но яркость шокируетъ у неоимпрессионистовъ.

1. Почему же раздѣленіе, обладающее преимуществами, которыхъ не имѣютъ другіе техническіе способы, вызвало такой неблагопріятный пріемъ? Потому, что во Франціи возмущаются всякимъ новшествомъ въ искусствѣ и не только не чувствуютъ красокъ, но и относятся къ нимъ враждебно. (Подумать только, что нашъ национальный путеводитель, Жоанинъ, вмѣсто того чтобы просто давать свѣдѣнія, старается возбудить смѣхъ и непониманіе у зрителя передъ очаровательными красочными сочетаніями Тернера въ Кенсингтонскомъ Музѣ). А противъ нео-импрессионистскаго искусства существовало двойное неудовольствіе: оно ввело нововведеніе, и картины, исполненные согласно ихъ техникѣ, сияли необычнымъ блескомъ.

Безполезно приводить здѣсь списокъ

всѣхъ художниковъ, которые въ этомъ столѣтіи презирались, а затѣмъ признавались исключительнымъ явленіемъ. Эти несправедливости, эта борьба, эти триумфы составляютъ исторію искусства.

Сначала оспариваютъ всякое новое явленіе, затѣмъ привыкаютъ къ нему, принимаютъ его. Въ способѣ изображенія, который шокировалъ, начинаютъ признавать цѣлесообразность; колоритъ, который вызывалъ ропотъ, начинаетъ казаться сильнымъ и гармоничнымъ. Безсознательное воспитаніе общества и критики дѣлаетъ то, что они начинаютъ въ точности видѣть вещи въ дѣйствительности такими, какими нравится изображать ихъ новатору: его формула, вчера еще презираемая, становится ихъ критеріумомъ. И своеобразное усиленіе, которое имъ выявляется, будетъ осмысливаться до тѣхъ поръ, пока оно не восторжествуетъ. Каждое поколѣніе удивляется послѣ своей ошибкѣ и вновь совершаеть тотъ же проступокъ.

Около 1850 года такимъ образомъ писали по поводу картинъ Корѣ —ибо онъ, этотъ мягкий Корѣ, дѣйствительно оскорбилъ вкусъ публики:

«Какимъ образомъ г. Коро можетъ видѣть природу такой, какой онъ намъ ее представляетъ?.. Совершенно напрасно г. Коро хотѣлъ бы внушить намъ свою манеру писать деревья; это не деревья, а дымъ. Намъ, въ нашихъ прогулкахъ, никогда не приходилось видѣть деревья похожими на изображенія г. Коро».

А двадцать лѣтъ спустя, когда Коро былъ вполнѣ признанъ, вызываютъ его имя, чтобы отрицать Клода Монз:

«Монз видѣть все въ голубомъ сѣть! Голубая земля, голубая трава, голубые деревья. Прекрасныя деревья Коро, полныя таинственности и поэзии,—вотъ то, что должны бы видѣть! Васъ обмакнули въ шайку съ синькой у прачки!»

Это же самое поколѣніе дважды не сдѣлало необходимой попытки усвоить себѣ манеру видѣть по-новому. Хулигани Делакруа должны были уступить его приверженцамъ. Но эти послѣдніе не поняли колористовъ, которые сдѣловали за нихъ, т.-е. импрессионистовъ. А когда въ свою очередь восторжествовали послѣдніе, то поклонники Монз, Писсарро, Ренуара, Гильомена употребили во зло свою репутацію хорошаго

вкуса, которую снискалъ имъ ихъ выборъ чтобы отвергнуть нео-импрессионизмъ.

Нужно больше четверти вѣка, чтобы получила признаніе какая-нибудь эволюція въ искусствѣ. Делакруа боролся съ 1830 по 1863 годы; Іонкиндъ и импрессионисты съ 1860 по 1890 г. Около 1886 года появляется нео-импрессионизмъ, нормальное развитіе предыдущихъ исканій, и стало быть, по традиціи онъ имѣть право еще на нѣсколько лѣтъ борьбы и работы передъ тѣмъ, какъ будутъ благосклонно приняты его достижения.

Отчасти и денежные интересы соединяются съ невѣжествомъ, чтобы затруднить новое и стѣснительное движение. Гюставъ Жеффруа хорошо сказалъ:

«Производители, для которыхъ общественные доводы не существуютъ, и вся тѣ, которые живутъ ихъ произведеніями, освященными успѣхомъ, образуютъ сообщество, явное или тайное, противъ искусства завтрашняго дня».

2. Особенно, когда искусство стремится къ свѣту и краскамъ, всякое нововведеніе затрагиваетъ дурныя наклонности. Тематическая измѣненія въ живописи, соотвѣт-

ствующія различнымъ движеніямъ въ литературѣ легко воспринимаются тѣми же самыми людьми, которыхъ устрашаетъ ма- лѣйшій новый блескъ. Преобразованія Rose-Croix не вызвали столько смѣха, какъ голубые локомотивы Клода Монэ или фиолетовыя деревья г. Кросса. Очень рѣдко рисунокъ или статуя возбуждаютъ гнѣвъ непонимающей публики, тогда какъ смѣлость красокъ—всегда.

Всякая чистая и цѣльная краска шокируетъ; нравится живопись плоская, зализанная, тусклая и темная. Если, подъ предлогомъ тѣни, половина какой-либо фигуры будетъ покрыта асфальтомъ или коричневой краской, то публика охотно принимаетъ это, но только не голубую и не фиолетовую. Между тѣмъ, въ тѣни всегда участвуютъ отвергаемая голубая и фиолетовая краски, а не навозная, которая пользуется такой милостью.—То же самое говоритъ оптическая физика.

Существуетъ, на самомъ дѣлѣ, учение о цвѣтѣ, легкое и простое, которое каждый долженъ изучить чтобы избѣжать столькихъ глупыхъ сужденій. Оно можетъ быть выражено въ десяти строчкахъ, съ кото-

рыми нужно познакомить дѣтей начальной школы съ первого же момента первого ихъ урока элементарного рисования.

Шарль Бланъ сожалѣть о такомъ не- вѣжествѣ публики, и всегда это по поводу Делакруа:

«Много людей предполагаютъ, что колоритъ—чистайший даръ неба и что онъ обладаетъ таинственными непостижимыми свойствами».

Это заблужденіе: колоритъ можно изучать такъ же, какъ музыку.

Въ незапамятныя времена народы Востока узнали его законы, и эти законы переходили отъ поколѣнія къ поколѣнію съ первыхъ дней исторіи до нашего времени. Какъ дѣлаются музыкантами, по крайней мѣрѣ, корректными и опытными, при изученіи контрапункта, также можетъ способствовать и художникамъ избѣжать ошибокъ въ гармоніи, изученіе ими явлений одновременного ощущенія цвѣтовъ.

«Элементы колорита не разбираются и не изучаются въ нашихъ школахъ, потому что во Франціи смотрятъ, какъ на бесполезное занятие, на изученіе законовъ цвѣта, согласно той ложной поговорки, которая такъ часто

произносится: «рисовальщиками дѣлаются, колористами рождаются!»

«... Тайны колорита! Почему нужно называть тайнами принципы, которые каждый изъ художниковъ долженъ знать и которымъ всѣхъ обязаны обучить».

(Les Artistes de mon Temps: Eugéne Delacroix).

Эти законы цвѣта можно изучить въ нѣсколько часовъ. У Шевреля и у Рода они изложены на двухъ страницахъ. Глазъ, направляемый ими, будетъ только совершенствоваться. Но, со временемъ Шарля Блана положеніе нисколько не измѣнилось. Ничего не сдѣлано, чтобы это специальное воспитаніе сдѣлать распространеннымъ. Диски Шевреля, занятное употребленіе которыхъ могло бы показать многимъ глазамъ, что они не видятъ и научить ихъ видѣть, еще не введены въ начальныхъ школахъ, не смотря на столько усилий въ этомъ смыслѣ, сдѣланныхъ великимъ ученымъ.

Это простое знаніе контраста образуетъ прочную основу нео-импрессионизма. Внѣ его нѣтъ ни красивыхъ линий, ни превосходныхъ красокъ. Если мы каждый день

замѣчаемъ услуги, которыя оно оказываетъ художнику, направляя и усиливая его вдохновеніе, то мы должны поискать еще вредъ, который оно могло бы причинить. Въ предисловіи къ своей книгѣ Родъ указываетъ все его значеніе:

«Мы старались также простымъ и понятнымъ способомъ разъяснить существенные явленія, отъ которыхъ неизменно зависитъ художественное употребление красокъ. Знаніе этихъ явленій не могло бы, понятно, сдѣлать изъ первого встрѣчного художника; но оно могло бы, до извѣстной степени, помышшать публику, критикамъ и даже художникамъ говорить и писать о краскахъ смутно, неточно и отчасти неразумно. Мы пойдемъ еще дальше и скажемъ, что дѣйствительное знаніе элементарныхъ явленій часто приводитъ начинающихъ къ признанию существованія трудностей почти непреодолимыхъ, или, быть можетъ еще, когда они находятся въ затрудненіи, показываетъ имъ возможную природу затрудненія, которое ихъ останавливаетъ; однимъ словомъ извѣстное элементарное введеніе избавитъ работающихъ отъ бесполезныхъ усилий».

На самомъ дѣлѣ, чтобы быть колори-

стомъ, мало того, чтобы накладывать красныя, зеленыя или желтыя краски одну рядомъ съ другой безъ всякой мѣры, безъ правилъ. Нужно умѣть управлять различными элементами, жертвовать одними, чтобы давать значеніе другимъ. Шумъ и музыка—не синонимы. Расположеніе красокъ рядомъ, какъ бы онѣ не были интенсивны, безъ соблюденія контраста будетъ только раздѣленіемъ, но не колоритомъ.

3. Одно изъ самыхъ сильныхъ порицаній, направленныхъ противъ нео-импрессіонистовъ, заключается въ томъ, что они будто бы слишкомъ научны для художниковъ: говорить, что они, запутавшись въ своихъ исканіяхъ, не могутъ свободно выражать свои чувства. Отвѣтимъ на это, что самый незначительный восточный ткачъ знаетъ столько же, сколько они. Тѣ познанія, въ которыхъ ихъ упрекаютъ очень не сложны. Но не знать законовъ контраста и гармоніи слишкомъ невѣжественно.

Почему же обладаніе правилами красоты можетъ уничтожить ихъ впечатлѣнія? Музыканты, знающій, что отношеніе 3 къ 2 есть гармоническое отношеніе, и художникъ, знающій только, что оранжевый цвѣтъ обра-

зуетъ съ зеленымъ и фиолетовымъ соединеніе тройное, неужели они, какъ художники, менѣе способны получать впечатлѣнія и передавать ихъ намъ? Теофиль Сильвестръ сказалъ: «Это знаніе почти математическое, вмѣсто того чтобы охлаждать произведенія, увеличиваетъ ихъ правдивость и основательность».

Нео-импрессіонисты — не рабы знанія. Они владѣютъ имъ согласно со своимъ вдохновеніемъ: все, что они знаютъ, они несутъ къ услугамъ своей воли. Можно ли упрекать молодыхъ художниковъ за то, что они не пренебрегаютъ этой существенной частью своего искусства, когда видятъ, что такой геній, какъ Делакруа, долженъ быть принуждать себя къ изученію законовъ цвѣта и изъ нихъ могъ извлечь пользу, что призналъ Шарль Бланъ въ слѣдующихъ словахъ:

«Что Эженъ Делакруа сдѣлялся однимъ изъ величайшихъ колористовъ современности, явилось слѣдствиемъ того, что онъ, чутьемъ предугадавъ эти законы, узналъ ихъ и изучилъ до глубины».

4. Публика гораздо больше заботится о содержаніи картины, чѣмъ объ ея гармоніи. Вотъ свидѣтельство Эрнеста Шеноб:

женіе Делакруа: «имѣютъ очи и не видятъ,— хочется сказать это о рѣдкости хорошихъ чѣнителей живописи». Тотъ, который скажъ: «вотъ уже большие тридцати лѣтъ, какъ я преданъ животнымъ» достаточно страдалъ отъ невѣжества публики и критики, чтобы отдать себѣ отчетъ въ трудностяхъ, предстоящихъ колористамъ. Въ своемъ дневнику онъ пишетъ:

«Я знаю, что это качество колориста болѣе досадно, чѣмъ достойно одобрения... Нужны органы болѣе действительные и чувствительность болѣе значительная, чтобы различать ошибки, несогласованность и ложное отношение въ линіяхъ и въ краскахъ».

Въ томъ же смыслѣ онъ пишетъ Бодлеру (8 окт. 1861 г.):

«Эти таинственные эффекты линий и красокъ, которые, усы!, существуютъ только немногими посвященными... Эта часть музыкальная и орнаментальная... ничего не стоитъ для людей, которые смотрятъ на картину, какъ англичане разматриваютъ страну, когда они путешествуютъ».

Та ненависть или равнодушіе къ краскамъ, отъ которыхъ Делакруа столько страдалъ при жизни, не оставила ли еще послѣдствій?

Намъ кажется, что есть много людей, не интересующихся его произведеніями. Вспомнимъ ту публику, столь равнодушную на его выставкѣ въ Школѣ Изящныхъ Искусствъ, которая съ энтузіазмомъ ринулась на выставку Бастіэнъ Лепажа, открытую въ то же самое время рядомъ, въ отель Шима. А во время своихъ посѣщеній въ Saint-Sulpice, гдѣ мы подолгу останавливались передъ декоративными украшеніями Капеллы Св. Ангела, мы никогда не были потревожены ни однимъ посѣтителемъ:

Еженъ Веронъ, біографъ Делакруа, хорошо отмѣтилъ эту постоянную несправедливость:

«Нужно ли изъ этого заключить, что толпы, давящія другъ друга на этихъ выставкахъ, пришли, наконецъ, чтобы понять его гений? Чтобы убѣдиться въ обратномъ, нужно сравнить осторожность посѣтителей и ихъ сдержанное молчаніе передъ картинами Делакруа, съ тѣми птичьими взвизгами, которые испускаютъ женщины, когда въ Салонѣ или на выставкахъ въ клубахъ онъ встрѣчаютъ передъ собой картину одного изъ такъ называемыхъ настоящихъ мастеровъ французской школы. Вотъ это восхищеніе

искреннее и откровенное. Видѣли ли когда-нибудь что-нибудь подобное на выставкахъ Делакруа? Въ этомъ нѣть ничего необыкновенного: было бы необыкновенно, если бы было наоборотъ».

5. То, что приводитъ въ негодованіе столько людей въ живописи Делакруа, заключается въ его штрихахъ и въ сильныхъ краскахъ скорѣе, чѣмъ въ буйности его романтизма; въ живописи импрессионистовъ это происходитъ отъ новости ихъ запятыхъ и красочныхъ сочетаній. Въ работахъ нео-импрессионистовъ приводить въ смущеніе не столько раздѣленіе мазка, сколько необычная яркость ихъ холстовъ. Въ связи съ этимъ положеніемъ приведемъ слѣдующій типичный случай. Картины Анри Мартэнса, приемы работы которыхъ навѣяны нео-импрессионистами, благопріятно приняты публикой, критикой, общественными комиссіями и правительствомъ. У него работа точками не шокируетъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ она безполезна—даже мѣшааетъ,—потому что, состоя изъ красокъ сѣрыхъ, тусклыхъ и блеклыхъ, она не даетъ возможности выгоднымъ результатамъ свѣтосильности или красочныхъ сочетаній натуры возвыситься надъ возмож-

ной затруднительностью способа работы. Воспроизведенный имъ пуантеллизмъ принять въ Люксембургѣ, въ Hôtel de Ville, тогда какъ великий Сѣра, родоначальникъ «раздѣленія» и создатель столькихъ спокойныхъ и великихъ произведеній, еще не признанъ (по крайней мѣрѣ во Франціи, потому что въ Германіи, болѣе предупредительной, сумѣли приобрѣсти его «Poseuses» и другіе значительные холсты, которые мы когда-нибудь увидимъ въ Берлинскомъ музеѣ).

Быть можетъ, съ теченіемъ времени публика восполнитъ свое воспитаніе: будемъ надѣяться на тѣ времена, когда она будетъ чувствительнѣе къ гармоніи, когда она не будетъ отворачиваться отъ мощности красокъ, когда она спокойно будетъ наслаждаться красотой и когда она убѣдится, что наиболѣе рѣзкая красочная сочетанія художника очень скромны при сравненіи ихъ съ красочностью природы.

По крайней мѣрѣ, благодаря художникамъ-импрессионистамъ сдѣланъ большой шагъ впередъ. Зрители, стоявшіе въ удивленіи или иногда протестовавшіе передъ картинами импрессионистовъ, узнали теперь, что Монѣ, Писсарро и др. въ совершенствѣ гар-

моніи сравнялись съ Делакруа, съ Корб, Руссо, Іонкиндовъ, которыхъ они были дальнѣйшимъ развитіемъ. Точно такъ же публика, быть можетъ, узнаетъ когда-нибудь, что нео-импрессіонисты были настоящими представителями колористической традиції, которой высшими представителями въ ихъ времена были Делакруа и импрессіонисты.

Какие художники могутъ съ большей справедливостью ссылаться на покровительство этихъ двухъ течений? Не тѣ, которые пишутъ чернымъ, бѣлымъ или сѣрымъ, не тѣ, которыхъ колоритъ напоминаетъ «кучу гнилыхъ овощей», отмѣченную Рѣскиномъ, какъ высшую степень пошлости, свойственную краскамъ, и не тѣ, наконецъ, которые пишутъ плоскими мазками. Потому что всѣ эти способы не состоятъ ни въ какихъ отношенияхъ съ принципами художниковъ, на которыхъ ссылаются нео-импрессіонисты.

Быть можетъ, легко написать вещи болѣе свѣтосильныя, чѣмъ у нео-импрессіонистовъ, но безцѣптины; или болѣе красочныя, но темныя. Ихъ краски расположены посреди луча на хроматическомъ диске, идущаго отъ центра—бѣлаго—къ окружности—черному. А это мѣсто обезпечиваетъ имъ мак-

симумъ насыщенности, силы и красоты. Придетъ время, когда сумѣютъ либо предложить лучшую участъ краскамъ, которыми располагаетъ художникъ въ дѣйствительности, либо употреблять лучшіе материалы или лучшіе способы, какъ, напримѣръ, прямое закрѣпленіе свѣтовыхъ лучей на чувствительной поверхности; но нужно согласиться, что именно нео-импрессіонисты сумѣли извлечь изъ существующихъ средствъ результаты, наиболѣе свѣтосильные и наиболѣе красочные: рядомъ съ однимъ изъ ихъ холстовъ и, несмотря на критики, которыхъ впрочемъ можно избѣгнуть, всякая картина, какъ бы ни были велики достоинства ея искусства, покажется мрачной и безцѣптиой. Понятно, мы не ставимъ въ зависимость талантъ художника отъ большей или меньшей свѣтосильности или красочности его картины; мы знаемъ что съ помощью бѣлага и чернаго можно произвести шедевры, и что можно написать красочную и свѣтлую картину, не имѣющюю достоинствъ. Но если это искаіе красокъ и свѣта не вполнѣ еще составляетъ искусство, то не есть ли оно одна изъ значительнѣйшихъ частей его? Развѣ не художникъ тотъ, кто стара-

ется создать единство въ многообразіи посредствомъ ритма тоновъ и оттѣнковъ и кто кладетъ свое знаніе къ услугамъ своихъ впечатлѣній?

6. Вспоминая фразу Делакруа: «*пошлия живопись есть живопись пошлеца*», неоимпрессіонисты могутъ быть увѣрены, что ихъ живопись простая и строгая. И, если художниковъ образуетъ скорѣе страсть, чѣмъ техника, то они могутъ быть самоувѣрены: они имѣютъ плодотворную страсть къ свѣту, краскамъ и гармоніи.

Во всякомъ случаѣ, они не передѣлаются того, что уже сдѣлано; они имѣютъ опасную честь—создать новый способъ, выразить личный идеалъ.

Они могли бы развиваться, но всегда на основахъ чистоты и контраста, значеніе и очарованіе которыхъ понято ими слишкомъ хорошо, чтобы отъ нихъ когда-нибудь отказаться. Мало-по-малу, сбросивъ оковы начальной поры, раздѣленіе, позволяющее имъ выразить всѣ ихъ мечты о краскахъ, утоньшится и разовьется, обѣщаю еще болѣе благотворныя послѣдствія.

И, если среди нихъ еще не появился художникъ, своимъ гeniemъ сумѣвшій внушить

уваженіе ихъ техникѣ, они должны по крайней мѣрѣ помочь ему упростить его работу. Пусть только появится эта торжествующій колористъ: ему уже приготовлена его палитра.

О ЗАКОНАХЪ ЦВѢТОВЪ.

(Нъ XIII гл. «Grammaire des Arts du dessin» Шарля Бланя).

Что такое цвѣтъ?

Когда мы наблюдаемъ радугу, смотримъ на мыльные пузыри, которыми забавляются дѣти, или, возобновляя опытъ Ньютона, разлагаемъ лучъ свѣта съ помощью треугольной хрустальной призмы, мы замѣчаемъ образованіе свѣтового спектра, состоящаго изъ шести различно окрашенныхъ лучей, а именно: фиолетового, синяго, зеленаго, желтаго, оранжеваго и краснаго. Эти цвѣта дѣйствуютъ на наши глаза такъ же, какъ звуки на наши уши. Подобно тому, какъ каждый звукъ, модулируя самимъ собой, раздается и проходитъ дрожаніями равной продолжительности отъ полной своей силы къ шепоту и отъ шепота къ молчанию, такъ и каждый цвѣтъ, видимый въ солнечномъ спектрѣ, имѣетъ максимумъ своей насыщенности и ея минимумъ: начинаясь

своимъ самымъ свѣтлымъ оттенкомъ, онъ кончается самымъ темнымъ.

Ньютонъ хотѣлъ видѣть въ призмѣ семь цвѣтовъ, желая, безъ сомнѣнія, найти въ этомъ поэтическую аналогію съ семью нотами музыки; онъ произвольно ввелъ седьмой цвѣтъ, подъ именемъ индиго, который, между тѣмъ, есть только оттенокъ синяго. Затѣмъ, всѣ семь цвѣтовъ Ньютонъ называлъ начальными; но на самомъ дѣлѣ существуютъ только три начальныхъ цвѣта. Нельзя, конечно, рассматривать одинаково три простыхъ начальныхъ цвѣта, которыхъ нельзя составить изъ другихъ, именно: красный, желтый и синій, и три остальныхъ: фиолетовый, зеленый и оранжевый, потому что эти послѣдніе мы можемъ получить, комбинируя попарно три начальныхъ цвѣта; такъ, оранжевый можно произвести смѣсью желтаго и краснаго; зеленый—смѣсью желтаго и синяго и фиолетовый—смѣсью синяго и краснаго.

Античный міръ, наблюдавшій окрашенные свѣта радуги раньше Ньютона, принималъ за начальные только три цвѣта; очевидность этой истины заставляетъ и насъ въ настоящее время возвратиться къ прин-

ципу древнихъ и сказать: существуютъ три простыхъ цвѣта, желтый, красный и синій, и три сложныхъ или двойныхъ цвѣта, оранжевый, зеленый и фиолетовый. Въ раздѣляющихъ ихъ промежуткахъ помѣщаются переходные оттенки большого разнообразія, служащіе какъ бы дѣзами для предшествующаго и бемолями для послѣдующаго цвѣта. Эти цвѣта съ ихъ оттенками въ раздѣльности позволяютъ намъ различать и узнавать всѣ предметы; соединенные между собой они даютъ впечатлѣніе бѣлаго свѣта.

Слѣдовательно, бѣлый свѣтъ есть результатъ всѣхъ цвѣтовъ: всѣ они содержатся въ немъ въ скрытомъ состояніи. Разъ мы узнали сложное состояніе бѣлаго свѣта, мы можемъ уже сказать, что такое цвѣтъ.

Цвѣтъ есть свойство всѣхъ предметовъ отражать извѣстные лучи, задерживая всѣ остальные. Жонкиль—желтая, потому что она отражаетъ желтые лучи и поглощаетъ красные и синіе; восточный макъ—красный, потому что онъ отражаетъ красные лучи и поглощаетъ синіе и желтые. Если, наконецъ, ли莉я—бѣлая, то потому что, не поглощая ни одного луча, она всѣ ихъ отражаетъ, а если какое-либо тѣло черное,

то потому что, поглощая всѣ лучи, оно ни одного изъ нихъ не отражаетъ.

Ясно, слѣдовательно, послѣ нашего объясненія, что бѣлый и черный нельзя понимать, какъ цвѣта въ собственномъ смыслѣ этого слова; на нихъ нужно смотрѣть, какъ на крайніе предѣлы хроматической скалы.

Бѣлый свѣтъ, содержа въ себѣ три простыхъ, начальныхъ цвѣта: желтый, красный и синій, исходить изъ дополненія каждого цвѣта къ двумъ другимъ для образования эквивалента бѣлому свѣту. Отсюда назвали дополнительнымъ каждый изъ трехъ простыхъ цвѣтовъ по отношенію къ соответствующему ему двойному цвѣту. Такъ, синій дополнителенъ къ оранжевому, потому что оранжевый, состоя изъ желтаго и краснаго, содержитъ въ себѣ элементы, необходимые для того, чтобы въ соединеніи его съ синимъ получился бѣлый свѣтъ. На томъ же основаніи желтый дополнителенъ къ фиолетовому, а красный—къ зеленому. Иначе сказать, каждый изъ трехъ составныхъ цвѣтовъ: оранжевый, зеленый и фиолетовый (полученные изъ смѣси двухъ простыхъ цвѣтовъ) дополнителенъ къ простому цвѣту,

не входящему въ смѣсь, изъ которой онъ составленъ; такъ: оранжевый дополнителенъ къ синему, потому что синий не входить въ смѣсь, составляющую оранжевый.

Законъ дополнительныхъ цвѣтовъ. Если смѣшать два простыхъ цвѣта, напр., желтый и синій, чтобы составить двойной цвѣтъ, зеленый, то этотъ двойной цвѣтъ достигаетъ наибольшей своей силы, когда онъ приближается къ своему дополнительному цвѣту, въ данномъ случаѣ къ красному. Точно такъ же, если соединить желтый и красный, чтобы получить оранжевый, то этотъ послѣдний цвѣтъ возбуждается при сосѣдствѣ его съ синимъ. Наконецъ, фиолетовый, полученный изъ соединенія краснаго и синяго, вызывается непосредственной близостью желтаго. Иначе, красный рядомъ съ зеленымъ становится еще краснѣй, оранжевый возбуждаетъ синій, а фиолетовый заставляетъ блестѣть желтый.

Это взаимное возбужденіе рядомъ лежащихъ дополнительныхъ цвѣтовъ Шеврейль назвалъ «закономъ одновременного контраста цветовъ».

Но, странное явленіе: тѣ же самые цвѣта, которые возбуждаютъ другъ друга, если

они положены рядомъ, уничтожаются, если ихъ смѣшать. Положите зеленый на красный въ равныхъ количествахъ и равной силы: эти два цвѣта уничтожаютъ другъ друга и дадутъ въ результатѣ только сѣрий, совершенно безцвѣтный. То же самое произойдетъ, если вы смѣшаете, при тѣхъ же условіяхъ, синій съ оранжевымъ, или желтый съ фиолетовымъ. Это уничтоженіе цвѣтовъ называется ахроматизмомъ (отъ греч. слова *χρῶμα*—цвѣтъ и отрицательной частицы *α*). Ахроматизмъ получается также, если смѣшать вмѣстѣ, въ равныхъ дозахъ, три простыхъ цвѣта: желтый, синий и красный. Если солнечный лучъ пропустить сквозь три стеклянныхъ сосуда, наполненныхъ тремя жидкостями: желтой, синей и красной, то прошедший сквозь нихъ лучъ выйдетъ совершенно ахроматичнымъ, т.-е. безцвѣтнымъ. Впрочемъ, немножко всмотрѣвшись, мы увидимъ, что это второе явленіе есть то же самое, что и первое, потому что, если синий уничтожается оранжевымъ, то вслѣдствіе того, что оранжевый содержитъ въ себѣ два другихъ простыхъ цвѣта, желтый и красный; и если желтый уничтожаетъ фиолетовый, то потому, что фиолетовый содѣ-

житъ въ себѣ два другихъ простыхъ цвѣта, синій и красный.

Для большей наглядности, читателю необходимо обратить вниманіе на хроматиче-

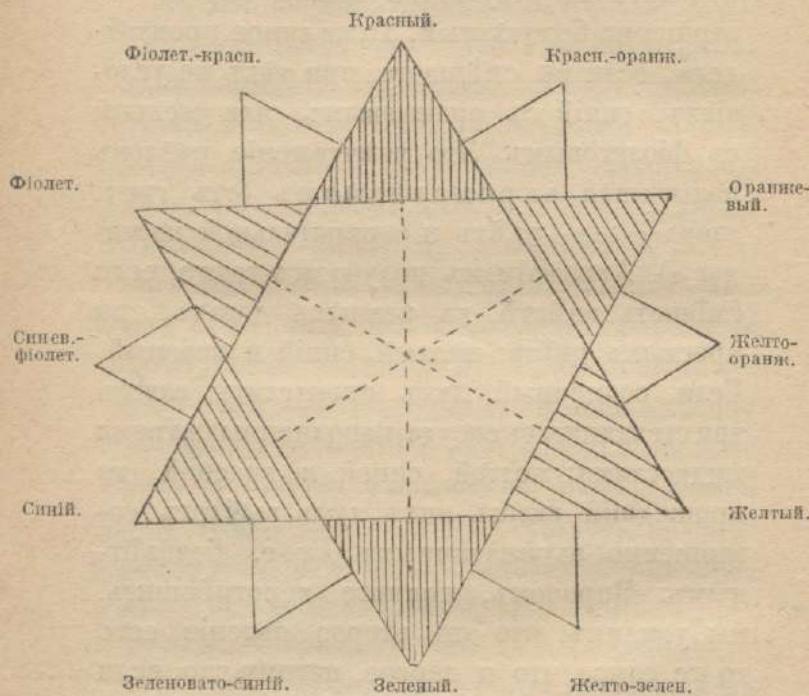


Рис. 1.

скую розетку, которую мы даемъ здѣсь въ схематическомъ изображеніи (рис. 1). Въ углахъ

треугольника, обращенного вершиной вверхъ, находятся три простыхъ цвѣта: желтый, красный и синій; въ углахъ обратного треугольника—три двойныхъ цвѣта: оранжевый, зеленый и фіолетовый; между этими шестью цвѣтами, взятыми по два, размѣщаются промежуточные оттѣнки: зеленовато-желтый (цвѣта сѣры), голубовато-зеленый (бирюзовый), синевато-фиолетовый, фіолетово-красный (гранатовый), красно-оранжевый и оранжево-красный. Интересно сдѣлать такое наблюденіе: если взять изъ этой розетки три окрашенныхъ точки, образующія между собой равносторонній треугольникъ, то цвѣта, расположенные въ трехъ вершинахъ этого треугольника, будутъ обладать свойствами дополнительныхъ. Возьмемъ, напр., оттѣнки зеленовато-желтый, красно-оранжевый и синевато-фиолетовый; эти три оттѣнка, расположенные въ углахъ равносторонняго треугольника, будутъ совершенно ахроматичны, т.-е., соединенные вмѣстѣ въ равныхъ дозахъ, они совершенно уничтожатся и произведутъ безцвѣтный тонъ; въ то же время, если приблизить зеленовато-желтый къ красно-фиолетовому, въ точности ему противоположному, находящемуся въ одинаковомъ

разстояніи отъ красно-оранжеваго и синевато-фиолетоваго, то эти два оттѣнка, зеленовато-желтый и красно-фиолетовый, взаимно возбуждаются, такъ какъ они дополнительны другъ къ другу.

Но дополнительные цвѣты имѣютъ другія свойства, не менѣе удивительныя, чѣмъ то, что они могутъ взаимно возбуждать другъ друга или уничтожаться.

«Положить краску на холстъ,—говоритъ Шеврель,—значить не только окрасить все, чего коснется кисть, но еще распространить по окружасающей поверхности дополнительный тонъ; такъ, красный кругъ будетъ имѣть вокругъ себя зеленый ореолъ, который ослабляется по мѣрѣ удаленія; кругъ оранжевый имѣетъ ореолъ голубой, а кругъ желтый—ореолъ фиолетовый, и обратно. То же самое наблюденіе было сдѣлано уже Гёте и Эж. Делакруа.—Эрманъ разсказываетъ (*Conversation de Goethe*), что въ одинъ прекрасный апрѣльскій день, въ 1829 году, гуляя съ философомъ въ саду, они рассматривали желтые крокусы въ полномъ свѣту и замѣтили, что въ ихъ глазахъ, когда они переводили ихъ на землю, появлялись фиолетовые пятна. Въ ту же эпоху Эж. Делакруа, занятый однажды

живописью желтой драпировки, отчаялся, что не можетъ дать ей желаемый блескъ, и подумалъ: «какие это пріемы употребляли Рубенсъ и Веронезъ, чтобы найти такие красивые желтые тона и сообщить имъ столько блеска?»

Послѣ того онъ рѣшилъ отправиться въ Лувръ и послалъ позвать извозчика. Это было около 1830 года. Въ ту эпоху въ Парижѣ было много экипажей, окрашенныхъ въ желтый цвѣтъ: одинъ изъ такихъ экипажей и былъ поданъ Делакруа. Въ тотъ моментъ, когда онъ хотѣлъ садиться, онъ вдругъ остановился, наблюдая, къ своему великому удивленію, что желтая карета бросала фиолетовыя тѣни. Тогда, отпустивъ извозчика, онъ, въ возбужденіи, возвратился домой и тотчасъ же примѣнилъ открытый имъ законъ, состоящій въ томъ, что тѣнь всегда слегка окрашивается дополнительнымъ къ свѣту,—явление, которое особенно должно ощущаться, когда солнечный свѣтъ не очень ярокъ, и когда наши глаза, какъ говорить Гёте, дѣлаются способными ясно видѣть на чистомъ фонѣ дополнительные цвѣта.

Производится ли этотъ цвѣтъ нашимъ глазомъ? Утверждать этого мы не можемъ,

но вѣрю то, что когда мы выходимъ изъ комнаты, окрашенной, напр., въ голубой цвѣтъ, то въ теченіе нѣсколькихъ монентовъ мы видимъ всѣ предметы окрашенными въ оранжевый цвѣтъ. Предположимъ, говорить Монжъ (*Geometrie descriptive*), что мы находимся въ помѣщеніи, расположенномъ на солнечной сторонѣ, и окна котораго закрыты красными занавѣсками; если въ занавѣсѣ находится отверстіе въ три или четыре миллиметра въ діаметрѣ то, держа отъ него на небольшомъ разстояніи листъ бѣлой бумаги, чтобы получить пучекъ лучей, проходящихъ черезъ это отверстіе, мы получимъ лучи, образующіе на бумагѣ зеленое пятно; если бы занавѣски были зеленыя, то пятно получилось бы красное.

Монжъ не даетъ объясненія этому явленію. А, по нашему мнѣнію, оно заключается въ томъ, что нашъ глазъ, будучи созданъ для бѣлого свѣта, нуждается, чтобы дополнить его, когда онъ видитъ только одну какую нибудь его часть. Что нужно, чтобы дополнить бѣлый свѣтъ человѣку, видящему только красные лучи? Ему нужны желтый и синій; но желтый и синій содержатся въ зеленомъ. Слѣдовательно, зеленый

устанавливаетъ равновѣсіе свѣта въ глазу, утомлениемъ красными лучами.

Вслѣдствіе знанія этихъ законовъ, вслѣдствіе глубокаго изученія ихъ послѣ того, какъ онъ чутьемъ предугадалъ ихъ, Эж. Делакруа сдѣлался однимъ изъ величайшихъ колористовъ современности, можно сказать даже величайшимъ, ибо онъ превзошелъ всѣхъ другихъ не только эстетическимъ толкованіемъ колорита, но и дивнымъ разнообразiemъ своихъ мотивовъ и сочетаніемъ своихъ красокъ. Подобно пѣвцу, который овладѣлъ всѣми регистрами человѣческаго голоса, онъ раздвигаетъ предѣлы живописи, прибавляя къ языку искусства новыя выраженія.

Но это еще не все: если смѣшать вмѣстѣ два дополнительныхъ цвѣта въ неравныхъ пропорціяхъ, то они уничтожаются только отчасти, и получается ослабленный тонъ, представляющій одно изъ видоизмѣненій сѣраго. Сдѣлайте, напр., смѣсь изъ десяти частей желтаго и восьми частей фіолетового; уничтоженіе цвѣтовъ или ахроматизмъ получится въ ихъ восьми доляхъ; остальные дѣли образуютъ сѣрий тонъ съ оттенкомъ желтаго, потому что въ смѣси

быть избытокъ желтаго. Такимъ образомъ составляется безконечное разнообразіе цвѣтовъ, называемыхъ смягченными, которые образуются отъ излишка при ахроматизмѣ, какъ будто бы природа при своихъ тройственныхъ красочныхъ сочетаніяхъ употребляла уничтоженіе цвѣтовъ, или, какъ если бы она помогала смерти, чтобы поддерживать жизнь.

Разъ навсегда узнавъ законы дополнительныхъ цвѣтовъ, съ какой увѣренностью дѣйствуетъ художникъ, хочетъ ли онъ достигнуть блеска красокъ, или умѣрить свою гармонію, или онъ ищетъ сдѣлать ее звучной и сильной рѣзкими сближеніями, подходящими къ выраженію батальной или трагической сцены! Я предполагаю, что нуждаясь въ смягченіи въ своей картинѣ кричащаго вермilionа, художникъ, наученный законами цвѣта, вместо того, чтобы наугадъ грязнить этотъ вермilion для смягченія его жесткости, ослабить его прибавленіемъ синаго и, такимъ образомъ, безъ робости будетъ слѣдовать указаніямъ природы. Но, даже не трогая самой краски, можно ее усилить, поддержать, ослабить, почти уничтожить, работая надъ сосѣдними

тонами. Если положить рядомъ два одинаковыхъ цвѣта въ ихъ чистомъ видѣ, но различной степени силы, какъ напр., темный красный и свѣтлый красный, то въ общемъ достигается контрастъ, вслѣдствіе различія силы, и гармонія, вслѣдствіе одинаковыхъ оттенковъ. Если сблизить два одинаковыхъ цвѣта, одинъ чистый, а другой смягченный, напр., чистый синий и сѣровато-синий, то въ результатѣ получится другой родъ контраста, который будетъ еще умѣряться, вслѣдствіе подобія. Въ одномъ очеркѣ Эж. Делакруа мы говорили, какъ онъ умѣль примѣнять эти цѣнныя данныя современной науки, то съ нѣжностью, то со смѣлостью; мы разсказывали, какъ испытывалъ онъ свои краски, какъ искалъ то согласованія подобныхъ, то аналогіи противоположныхъ, и какъ соразмѣрялъ онъ сближенія и промежутки, потому что съ того момента, какъ краски не должны быть употребляемы въ равныхъ количествахъ и равной силы, художникъ остается свободнымъ, всецѣло подчиняясь неизмѣннымъ законамъ. Его заботой будетъ пробовать дозы, назначать мѣста и роли краскамъ, разсчитывать пространства, которыя онъ

хочеть имъ дать и, такъ сказать, производить тайную репетицію драмы, которую образуетъ его колоритъ. Его дѣломъ будетъ пользоваться средствами бѣлаго и чернаго, предвидѣть оптическую смѣсь, знать вибрацію красокъ, наконецъ позаботиться объ эффеќтѣ, производимомъ различно окрашеннымъ свѣтомъ, смотря потому, будеть ли это утро или вечеръ, сѣверъ или югъ.

Бѣлый или черный. Четыре вѣка тому назадъ Леонардо да Винчи писалъ: «бѣлый самъ по себѣ не есть цветъ; онъ заключаетъ въ себѣ все цвета». (*Il bianco non e r  se colore, ma il ricetto di qualunque colore*). Дѣйствительно, бѣлый всегда будеть болѣе бѣлымъ, такъ сказать, болѣе совершеннымъ, если онъ отражаетъ больше свѣта и если онъ совершенно безцвѣтенъ. Что касается чернаго, то онъ встрѣчается въ нѣсколькихъ видахъ: черный отрицательный, тотъ, который производится самыемъ густымъ мракомъ ночи; затѣмъ, черный отъ интенсивности, исходящій изъ простаго цвѣта въ его самой высокой степени концентраціи и отмѣченный художникомъ Циглеромъ въ его прекрасныхъ *Etudes ceramiques*.

Представьте себѣ три стеклянныхъ ци-

линдра, изъ которыхъ одинъ наполненъ наиболѣе сгущенной желтой краской, другой самой глубокой синей, и третій наиболѣе интенсивной красной; каждый изъ этихъ трехъ простыхъ цвѣтовъ дастъ впечатлѣніе чернаго. Какъ только къ этому черному вы прибавите бѣлиль, вы замѣтите возрожденіе качества желтаго, краснаго или синяго въ цвѣтѣ, заключающемся въ цилиндрѣ, и окраска сдѣлается болѣе яркой по мѣрѣ того, какъ вы будете увеличивать количество бѣлиль, другими словами, количество свѣта.

Нормальный черный образуется смѣсью трехъ начальныхъ цвѣтовъ въ ихъ равныхъ дозахъ и въ ихъ наибольшей интенсивности, т. е., смѣсью, которая, какъ мы выше видѣли, даетъ ахроматизмъ. «Чѣмъ болѣе цвета богаты окрашивающимъ началомъ, говорить Шарль Буржуса (*Manuel d'Optique expérimentale*), тѣмъ темнѣе будетъ ахроматизмъ». И такъ какъ достаточно малѣйшаго излишка желтаго, краснаго или синяго, чтобы дать ахроматизму отг҃нокъ, то художникъ, составляя черный цвѣтъ, будеть въ состояніи дать ему незамѣтную окраску въ виду эффеќта, котораго онъ желаетъ дости-

гнуть. Но, лишенный всякаго оттенка и въ чистомъ состояніи, черный представляетъ собою цвѣтъ не болѣе, чѣмъ бѣлый. Каковъ же будетъ эффектъ бѣлаго и чернаго въ живописи?

Если колоритъ картины очень роскошенъ и разнообразенъ, то бѣлый и черный, взятые въ болѣе или менѣе чистомъ видѣ, или въ видѣ сѣраго, дѣйствуютъ, какъ безцвѣтные, будутъ служить отдыхомъ для глаза, будутъ освѣжать его, умѣряя сияющій блескъ всего зрѣлища. Но въ приложеніи къ тому или другому цвѣту въ отдѣльности, бѣлый будетъ его повышать, а черный понижать. Почему?—Потому что красный, напр., тѣмъ болѣе красенъ, чѣмъ менѣе онъ освѣщенъ; если приблизить красный къ бѣлому, то, по сравненію, онъ дѣлается менѣе свѣтлымъ, а, следовательно, болѣе краснымъ. Напротивъ, если по сосѣдству съ краснымъ вы помѣстите черный, то красный, кажущійся отъ сосѣдства съ чернымъ болѣе свѣтлымъ, будетъ казаться также менѣе краснымъ, такъ какъ все, что цвѣтъ выигрываетъ въ свѣтѣ, онъ теряетъ въ своей красочной энергіи; доказательствомъ этого служитъ то, что по мѣрѣ прибавленія свѣта,

цвѣтъ растворяется въ бѣломъ, такъ же, какъ при увеличеніи силы и сгущенности онъ превращается въ черный. Еще одинъ примѣръ. Возьмемъ киноварь; это вещество состоять изъ сѣры и ртути, изъ которой извлекается блестящая красная краска, употребляемая для живописи на стеклѣ. Въ сухой массѣ киноварь имѣетъ цвѣтъ довольно тусклый, похожій на цвѣтъ темнаго кирпича; но по мѣрѣ того, какъ мы станемъ ее растирать, она теряетъ этотъ мрачный, темный цвѣтъ; размельчаясь, она займетъ больше поверхности и, пронизанная бѣльемъ свѣтомъ, увидѣть его болѣшимъ количествомъ своихъ частицъ; наконецъ, когда она обратится въ мельчайшій порошокъ, то будетъ представляться блестяще красной и сдѣлается вермilionомъ.

Независимо отъ этихъ дѣйствій и реакцій,—я говорю—реакцій, потому что каждый цвѣтъ, положенный рядомъ съ бѣлымъ или чернымъ, слегка окрашиваетъ ихъ своимъ дополнительнымъ,—черный и бѣлый имѣютъ значеніе для эстетического чувства. Роль узкой полосы бѣлаго въ картинѣ, изображающей катастрофу, такая же, какую въ полномъ оркестрѣ играетъ ударъ тамтамъ.

Такъ, пятно бѣлой линіи на плащѣ Виргилія въ «Ладын Данте» Эж. Делакруа есть ужасное пробужденіе среди мрака; оно блестить, какъ молния среди бури. Въ другихъ случаяхъ этотъ дивный колористъ употребляетъ бѣлый цвѣтъ, чтобы смягчить грубость, происходящую отъ смежности двухъ чистыхъ цвѣтовъ, такихъ напр., какъ красный и синій. Въ одномъ изъ навѣсовъ сводовъ, великолѣпно украшающихъ Библіотеку Законодательного Корпуса, плащъ, отрубающій голову Іоанна Крестителя, одѣтъ въ красный и синій плащъ; сосѣдство этихъ двухъ цвѣтовъ смягчено небольшимъ количествомъ бѣлаго, который ихъ соединяетъ, сохрания имъ, однако, видъ энергіи, присущей фигурѣ палача. Такимъ образомъ, здѣсь осуществлена рѣдко встрѣчающаяся гармонія, какъ, напр., у трехцвѣтнаго знамени. Циглеръ наблюдалъ, что распущенное знамя съ горизонтальнымъ древкомъ представляется рѣзкимъ и дисгармоничнымъ, но, какъ только отъ дѣйствія складокъ дѣлаются неравными количества цвѣтовъ, и какойнибудь цвѣтъ преобладаетъ надъ другими, то гармонія восстанавливается: «Вѣтеръ, разъвивающій ткань разнообразными волнами, за-

ставляетъ три цвета пройти черезъ всѣ изменения пропорцій, которая можетъ сделать опытный художникъ: время отъ времени эффектъ дѣлается удивительнымъ».

Во всякомъ случаѣ, бѣлый и черный должны появляться въ живописи только въ малыхъ дозахъ, особенно черный, который вмѣсто того, чтобы распространяться на большой поверхности, долженъ быть размѣщенъ и повторенъ на ограниченныхъ мѣстахъ, когда дѣло будетъ ити о томъ, чтобы успокоить краски на картинѣ съ печальнымъ содержаніемъ. Если мнѣ не измѣняетъ память, такъ распределенные бѣлый и черный производили трагический эффектъ въ картинѣ Делакруа «Кораблекрушеніе Доњ-Жуана», гдѣ на глубоко зеленомъ морѣ они, (мотивированные черными волосами или обрывками бѣлья) выдѣлялись похоронными нотами, которая, казалось, выражали отчаяніе въ глазахъ этихъ моряковъ, обезумѣвшихъ отъ голода, измученныхъ бросаніемъ отъ надежды на жизнь къ объятіямъ смерти.

Оптическая смѣсь. Однажды, когда мы посѣтили библіотеку Люксембургскаго Дворца, мы были поражены удивительно

богатымъ эффектомъ, достигнутымъ художникомъ—и опять это Эж. Делакруа—въ центральномъ куполѣ, а между тѣмъ въ этомъ куполѣ, лишенномъ необходимаго свѣта, художникъ долженъ былъ бороться съ темнотой вогнутой поверхности, которую ему нужно было росписать, и тамъ онъ создалъ игрой красокъ искусственный свѣтъ. Среди миѳологическихъ или героическихъ фигуръ, составлявшихъ его роспись и блуждавшихъ въ какомъ-то зачарованномъ саду, отличалась одна фигура сидящей подъ сѣнью этого Элизіума полуобнаженной женщины, съ цветомъ тѣла, сохранившимъ въ тѣни самый нѣжный, самый прозрачный и самый ласкающей оттенокъ. Когда мы восхищались удивительной свѣжестью этого розового тона, одинъ художникъ, другъ Делакруа, видѣвшій его во время работъ надъ живописью купола, сказалъ намъ, улыбаясь: «Вы были бы очень удивлены, если бы знали, какими красками спѣлано розовое тѣло, эффектъ котораго васъ такъ восхищаетъ. Эти тона, взятые въ отдельности, показались бы вамъ такими же грязными, какъ, да проститъ меня Богъ, уличный навозъ».

Какимъ же образомъ произошло это чудо?

Да, отъ смѣлости, съ которой Делакруа грубо пересѣкъ обнаженный торсъ этой фигуры рѣзко зелеными штрихами; эти зеленые штрихи, отчасти уничтоженные своимъ дополнительнымъ розовымъ, образуютъ съ этимъ розовымъ, которымъ они поглощаются, смѣшанный свѣжий тонъ, ощущимый только на разстояніи, однимъ словомъ, тонъ, полученный въ результатѣ того, что по справедливости называется оптической смѣстью.

Когда мы разглядываемъ въ нѣсколькихъ шагахъ кашемировую шаль, мы очень часто замѣчаемъ тона, которыхъ нѣтъ въ этой ткани; эти тона слагаются въ глубинѣ нашего глаза отъ дѣйствія взаимныхъ реакцій одного тона на другой. Два цвета, положенные рядомъ или наложенные одинъ на другой въ тѣхъ или иныхъ пропорціяхъ, такъ сказать, по пространству, которое каждый изъ нихъ занимаетъ, образуютъ третій цветъ, замѣчаемый нашимъ глазомъ на разстояніи и не выраженный ткачемъ или художникомъ. Этотъ третій цветъ есть результатъ, предвидѣнныи художникомъ и созданный оптической смѣстью. Но какимъ способомъ достигнуть этихъ смѣссей безъ

сглаживанія формы предметовъ при ухищреніяхъ колориста? Здѣсь заключается слабая сторона всякой живописи, въ которой преобладаетъ колоритъ. Когда нашъ глазъ одновременно видѣтъ нѣсколько цвѣтовъ, происходящій при этомъ эффектъ зависитъ отъ формы окрашенныхъ предметовъ, отъ ихъ пропорцій, отъ ихъ сущности, отъ того, какъ они распределены, какъ группируются между собой. Чтобы это было болѣе понятно, предположимъ, что два дополнительныхъ цвѣта, красный и зеленый, положены рядомъ на прямоугольной доскѣ (рис. 2, а) и раздѣлены на двѣ полосы.

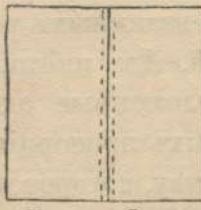


Рис. 2, а.

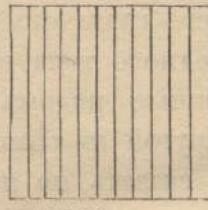


Рис. 2, б.

При такомъ положеніи два цвѣта взаимно возбуждаются, особенно по длини раздѣляющей ихъ линіи.

Если теперь возьмемъ другую доску (Рис. 2, б) и пересѣчемъ ее очень узкими па-

ралельными полосками, окрашенными, по очереди, то краснымъ, то зеленымъ, нашъ глазъ ясно не различить каждую изъ этихъ красныхъ и зеленыхъ полосокъ; индиви-

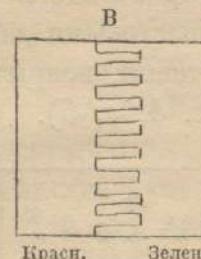


Рис. 3, а.

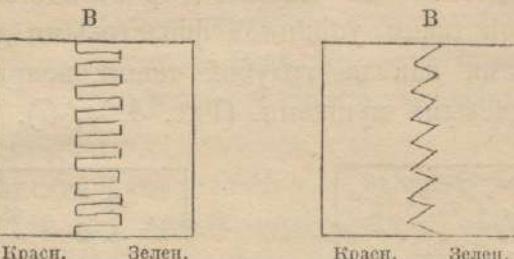
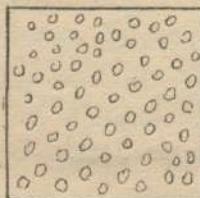


Рис. 3, б.

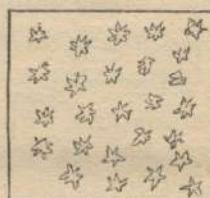
дуальность цвѣта исчезнетъ вмѣстѣ съ индивидуальностью формы, и произойдетъ то, что при смѣшаніи и взаимномъ разрушеніи отъ этой очевидной оптической смѣси красного и зеленаго, вторая доска покажется сѣрой и безцвѣтной. Если линія соприкосновенія двухъ цвѣтовъ (рис. 3, а, б) изломана, такъ что каждый цвѣтъ можетъ вдаваться въ свой противоположный, то на линіи АВ появится новый оттѣнокъ, который будетъ совершенно безцвѣтнымъ, при условіи, что выступы будутъ достаточно малы, чтобы глазъ могъ ихъ смѣшивать. Но, если пропорціи измѣнить и сдѣлать

выступы неравными, то будетъ выдѣляться или красновато-сѣрый или зеленовато-сѣрый тончайшей прелести.

Подобное же явленіе произойдетъ на желтой ткани, усѣянной фиолетовыми звѣздочками или на голубой ткани, покрытой оранжевыми мушками. (Рис. 4, а, б).



Желт. и фиолет.
Рис. 4, а.



Син. и оранж.
Рис. 4, б.

Делакруа не приготовлялъ на палитрѣ свои самые цѣнныя, тончайшіе и рѣдкіе тона передъ тѣмъ, какъ класть ихъ на холстъ; онъ разсчитывалъ ихъ будущую самопроизвольную композицію; онъ заставлялъ ихъ исходить изъ своихъ соображеній.

Такъ, въ картинѣ «Алэсирскія женщины», находящейся въ Луврѣ, розовая сорочка, покрытая маленькими зелеными цѣвточками, даетъ начало неизъяснимому тону, котораго съ точностью нельзя назвать, и котораго не достигнетъ кошистъ, если онъ сначала

станетъ составлять его на палитрѣ и класть на холстъ концомъ кисти.

Вибрація цвѣтовъ. «Параллель между звукомъ и цветомъ такъ полна, что содержитъ даже въ самыхъ незначительныхъ обстоятельствахъ». Такъ говорить гениальный ученый Эйлеръ (Lettre à une princesse d'Allemagne).

Такъ же, какъ низкій или высокій звукъ зависитъ отъ числа колебаній въ данное время натянутой струны, можно сказать, что и каждый цветъ подчиняется известному числу вибрацій, действующихъ на органъ зрѣнія подобно тому, какъ звуки действуютъ на органъ слуха. И вибрація—не только качество, присущее цветамъ, но весьма возможно, какъ предполагаетъ Эйлеръ, что самые цвета суть не что иное, какъ различные вибраціи света.

Почему этотъ цветокъ, сейчасъ такой свѣжий и блестящий, становится безцвѣтнымъ, если мы сорвемъ его стебель? Потому что, вслѣдствіе недостатка питательного сока, онъ скоро теряетъ свою силу, свою упругость, и потому что его ткань, подобно опущенной струнѣ, не даетъ болѣе того же количества вибрацій.

Народы востока, превосходные колористы, желая окрасить какую-нибудь, повидимому, однотонную поверхность, цепременно дѣлаютъ такъ, чтобы цветъ вибрировалъ съ помощью наложенія тона на тонъ, синяго на синій, желтаго на желтый, краснаго на красный, и поэтому достигаютъ гармоніи на тканяхъ, коврахъ или вазахъ даже тогда, когда они употребляютъ какой-нибудь одинъ оттѣнокъ, такъ какъ они разнообразятъ его богатство переходами отъ свѣтлого къ темному.

«Чемъ сильнѣе цветъ, будетъ ли это ярко красный, лазорево-синий или бирюзовый, говоритъ Адальбертъ де-Бомонъ (*Revis des Deux Mondes*), тѣмъ больше на востокѣ заставляютъ его переливаться, чтобы оттѣнить его самимъ собой, чтобы дать ему большие силы и предупредить его сухость и монотонность, однимъ словомъ, чтобы вызвать въ немъ ту вибрацію, безъ которой цветъ такъ же непереносимъ для нашего глаза, какъ, при тѣхъ же условіяхъ, звукъ—для нашихъ ушей.

Цвѣтъ свѣта. Въ природѣ свѣтъ доходитъ до насъ различно окрашеннымъ, смотря по климату, по средѣ, которую онъ проходитъ, по времени дня. Когда художникъ

избираетъ эффектъ безцвѣтнаго свѣта, сѣраго и разсѣяннаго, то законы возбужденія и ослабленія цветовъ не имѣютъ ничего противнаго законамъ свѣта и тѣни, т.-е. достаточно будетъ живо выразить свѣта въ свѣту и смягчить ихъ въ тѣни (за исключеніемъ блестящихъ тканей и полированныхъ предметовъ, какъ напр., атласъ, латы, доспѣхи). Но, если художникъ беретъ свѣтъ холодный, голубой, или теплый, оранжевый, то явленія, происходящія при этомъ, поставятъ его въ тупикъ, если у него нѣть понятій о цветахъ.

Синяя драпировка, освѣщенная холоднымъ сѣвернымъ свѣтомъ, вызывается въ свѣту, ослабляется въ тѣни. Напротивъ, если свѣтъ оранжевый, какъ свѣтъ солнца, та же самая драпировка покажется болѣе синей въ тѣняхъ и менѣе синей въ свѣту. Почему? да, потому что смѣясь дополнительныхъ тоновъ (оранжеваго и синяго) установить сѣрий, окрашенный чистымъ синимъ ткани въ освѣщенныхъ частяхъ.—Замѣстимъ теперь синью драпировку оранжевой: если вы освѣтите ее сѣвернымъ свѣтомъ, то голубой этого свѣта нейтрализуетъ отчасти оранжевый (по закону дополнительныхъ цветовъ); но это будетъ имѣть мѣсто только въ свѣту,

потому что въ тѣни оранжевый, защищенный отъ лучей, дѣлающихъ его безцвѣтнымъ, сохранить всю свою силу, которую тѣнь можетъ ему сохранить. Отсюда слѣдуетъ, что дѣйствіе окрашенныхъ свѣтовъ на цвѣта можетъ быть правильно передано только при совершенномъ знаніи явлений, которыя мы изложили.

Если столько картинъ дѣйствуютъ на насъ неблагопріятно, то только потому, что большая часть художниковъ не знаетъ этихъ законовъ. Если въ частности, синяя и фиолетовая краски такъ рѣзки и беспокойны, то потому, что художники возбуждаютъ эти цвѣта тамъ, гдѣ они должны были бы ихъ ослабить, и ослабляютъ тамъ, гдѣ должны бы ихъ вызвать, и это, благодаря непринятію въ разсчетъ голубого, оранжеваго или желтаго свѣтовъ, которые ими выбраны.

58

18

