

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

НООН

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК**

Государственная Академия Художественных Наук

СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖНИКИ

Выпуск

1

МОСКВА

К. Ф. ЮОН

АВТОБИОГРАФИЯ

Предисловие

проф А А Сидорова

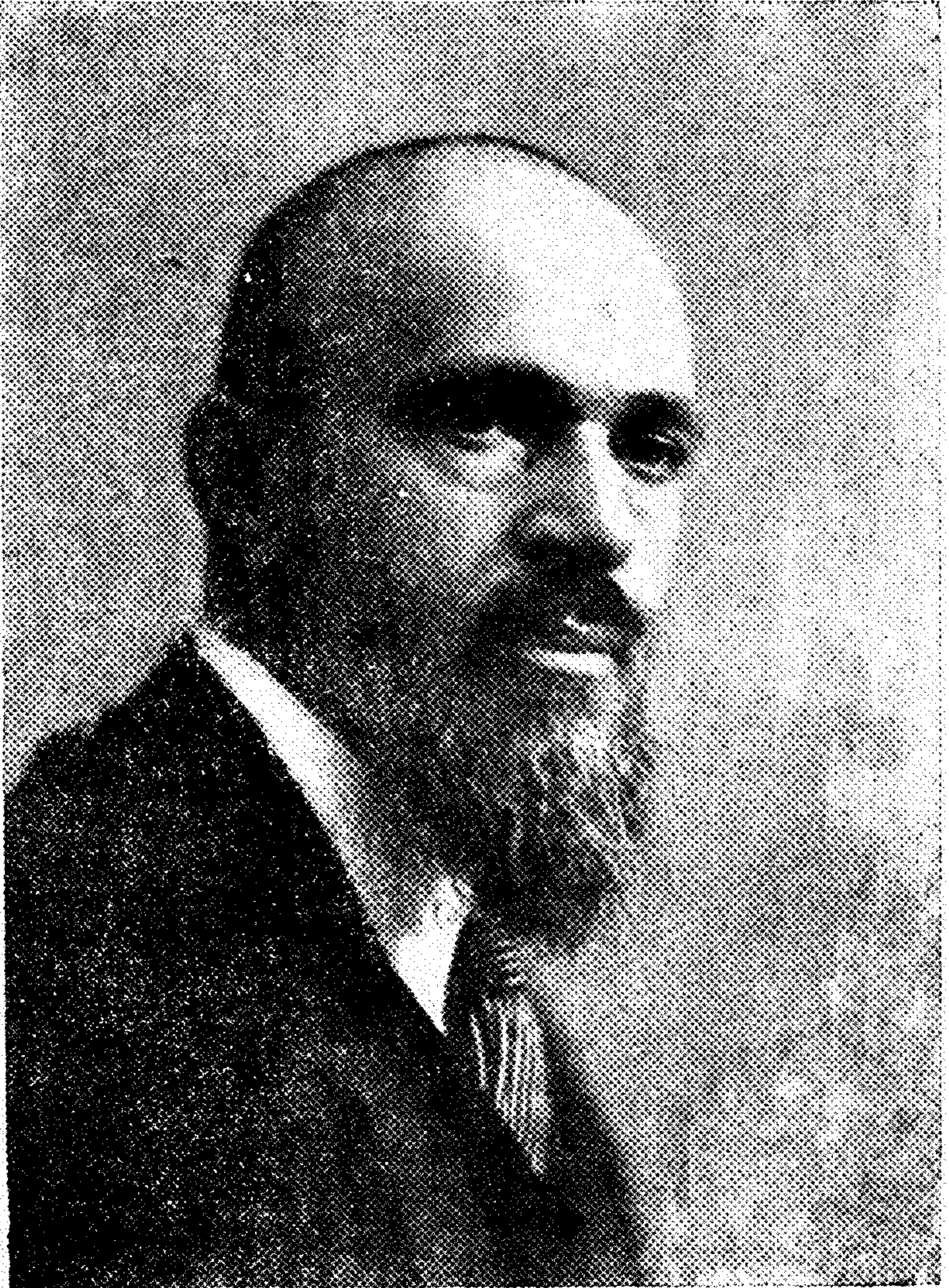
1926

Печатается по постановлению Правления

Г А Х Н

Ученый Секретарь

проф А А Сидоров



J. H. ...

АВТОБИОГРАФИЯ КРУПНОГО ХУДОЖНИКА БУДЕТ
всегда представлять исключительный интерес. Ее значение идентично роли автопортрета; как на последнем художник всегда, бессознательно или нет, спроектирует свой идеальный образ, себя рисует, каким бы ему хотелось быть; так, думается, художественная автобиография всегда есть также продукт творчества, ловящего нити жизни для сплетения из них некоей новой пряжи; подчеркиваются иные влияния и воздействия, о которых бы не подумал в первый раз зритель и изучатель; по иному освещается привычное, потому что совсем иначе изнутри видит и понимает мастер собственное свое творчество, чем созерцающий его извне.

Еще вопрос, кто лучше видит его и воспринимает. Думается, что без помощи художника зритель никогда не будет в состоянии до конца правильно понять и учесть данное ему произведение; в этом документирующая исключительная роль автобиографий, исповедей, высказываний, лирик. — Но у художника нет и не может быть по отношению к своему творчеству объективной качественной оценки; говоря о себе он очень часто говорит творимую легенду. Ценность автобиографии от того не убывает. Документом художественной воли останется она всегда. Задачей введения останется истолкование: как пользоваться материалами, даваемыми автобиографией. Ибо методическому освещению будет подлежать и она, как всякое иное художественное произведение. — Если же автобиография перебрасывается от задач портретного калибра в область повествования о длительном жизненном пути, приводящем художника к заслуженному юбилею, то задачей такого введения останется включение автобиографического материала в исторические скобки, по отношению к теме и лич-

ности нам непосредственно предстоящего — определение места, которое в истории новой русской живописи занимает Константин Федорович Юон. Представитель самой исконной московской школы живописи, эпитет швейцарец, спавший русским фактически и принципиально, художник, давно заслуживший признание и широкую художественно-общественную популярность, означает для современного изучателя целую эпоху, достаточно героическую, определяемую, однако, при более внимательном рассмотрении рядом приемов отрицательных. К. Ф. Юон, родившийся в 1875 году, выученик Московской школы живописи, ваяния и зодчества, занимавшийся год у Серова, скоро ставший на ноги, член лучших и передовых объединений русского художественного мира, руководитель самой популярной в Москве художественной школы, вместе с нею спранны ускользает от возможности дать ему какой-либо прочный историко-художественный ярлык. Время его первого выступления и плодотворной деятельности, первое двадцатипятилетие XX века, необычайно богато событиями влияния, новинками, революциями, катастрофами, возрождениями русской живописи. Положение К. Ф. Юона в этом конгломерате течениях, столкновении, партийности и крайности было всегда особым: лабиринтным, центральным, беспартийным и — одиноким. Он был членом «Мира Искусства», но остался в Московской его группе после распада; стал, может быть, наиболее видным членом «Союза Русских Художников», принципиально сочувствуя больше петербуржанам. Он был реалистом, импрессионистом, символистом, декоратором и рисовальщиком, до конца, быть может, не являясь никем из них. — Его сближали с Левитаном, и конечно неверно, потому что Юон не лирик, и не имеет в живописи своей никаких надобностей в «настроениях». Ныне более явственна связь Юона с Серовым; но Юон гораздо более пестр, праздничен и в то же время будничен; в нем нет Серовского европеизма, и уже одно то, что живописный портрет, истинное царство Серова, для Юона стоит на заднем плане, решительно не позволяет в нем видеть преемника и продолжателя Серова. — Юон был изначально реалистом, сохранив до членства в АХРР'е некую прочную закваску передвижничества; но он в то же время не боится единственный после Чурляниса — *horribile dictu* — писать явно символические вещи, облекать в красочную плоть самые невероятные абстракции

вроде «смерти», «симфонии действия». Его символизм есть явственно — аллегорическая эмблематика, поэзия — надуман, не вытекающая из неизбежностей творчества; вместе с тем в «Новой картине» К. Ф. Юон нашел обходными своими путями неожиданно сильный язык для убеждений и заражения. — Назвать его импрессионистом нельзя; Левитан давал гораздо больше откликов на основные темы импрессионистических исканий воздуха, света, расплывающихся впечатлений. Формы живописи Юона слишком четки и резки, слишком остро подмечены в их движении, слишком случайном; и вместе с тем Юона нельзя назвать ни стилистом (место ему конечно в Москве, не в Ленинграде!) — ни данником новых постимпрессионистских течений. — Автобиография перечисляет в дальнейшем имена великих мастеров современности, коим считает себя обязанным К. Ф. Юон. — Гоген: но у него не взял К. Ф. Юон своеобразных расслоений пространства, архаики и экзотического примитива, и его встреча с Гогеном — факт личной, не художественной биографии мастера. Дега: но разве поверим мы исповеди К. Ф. Юона, что влекло его к французскому умение последнего видеть «обратную сторону медали», когда во всей живописи Юона нет ничего «жалкого, уродливого», трагичного — когда вся живопись Юона была и осталась прозой, но прозой очень благополучной, размеренной, здоровой и бодрой? — Сезанн: но «умение строить краской» у Юона не французского, а все-таки русского, — может быть Суриковского (в этом ему поверить можно скорее) склада Японцы: но специальностью пейзажей Юона скоро стали архитектурные мотивы старой России, белые стены и золотые главы кремлей. В картинах Юона все очень устойчиво; очень предметно; Юон становится театральным декоратором не жертвуя ничего из этой предметной устойчивости иллюзорным условностям самого настоящего из всех искусств; недаром на сцене Академического Малого театра чувствует себя К. Ф. Юон наиболее в своей тарелке. — У Юона своя, достаточно своеобразная палитра; яркие краски и яркое солнце он любит, как и свежую желтизну древесины или тела; но из всех живописцев его времени его выделяет его положительное отношение к белому цвету — будь это снег, или стена, или небо — или лист бумаги. В акварелях своих и карандашных рисунках Юон вновь опровергает какие угодно схемы. Его портретный рисунок бесконечно интересен, как прием

характеристики; он идеализирует верхнюю часть лиц своих моделей, и зато делает нижнюю часть носительницы всяких характеристических гадостей портретируемого; его линия не четка, его графика не контрастна, и тем не менее вряд ли кто из современных ему так понимал подлинное очарование самодовлеющего карандашного рисунка, прозрачной или очень насыщенной акварели, сочной литографии или просто арабескного кружева чернобелой графики, как Юон.—Его столь же мало можно причислить к специалистам в области той или иной художественной техники, как и к тому или другому направлению. Следует ли жалеть об этом?

Если историческая роль «направления» — выявление индивидуальности своей, через свою — чужих, проповедь художественной воли, воплощение художественных идеалов: то К. Ф. Юон был больше в прошлом, чем один из членов «Мира Искусств» или «Союза»: вождем чудесной педагогической школы, через которую прошли тысячи наиболее квалифицированных мастеров последующего поколения; у него учились Фаворский и Феофилакт, хотя бы. С известной точки зрения можно сказать, что Юон есть направление и ныне: то, коему сужден мудрый баланс, центровизм, приятие и уравнивание.—Это в последнем счете очень трудно. Броситься в крайность, выбросить лозунг, не столь ответственно, чем блюсти то историческое место, в котором история искусств скоро наметит центр тяжести нашего невероятного художественного сегодня.

Ей — истории искусств — предоставим мы определить и самый калибр мастера, которого, если недоспаточно ценим мы ныне, то пошому только, что очень любим Юона Константиновича Федоровича, учителя, друга и сотрудника многих и многим.

Проф. А. А. Сидоров.

К. Ф. ЮОН

Автобиографический очерк



ВЕЛИЧИЕ И МАСШТАБ СОБЫТИЙ ВСЕЙ НАШЕЙ
В кипучей современности неумолимо подавляют все узкое, все личное, и легко преображают все недавнее. Писать чей-либо биографический, а в особенности, автобиографический очерк, не рискуя впасть в ложный тон, сейчас особенно затруднительно.

Вызванные вихрем революции фатальные сдвиги в области критической переоценки всего сущего и окружающего не могли не коснуться в том числе и собственной деятельности, всего своего прошлого, неминуемо связанного с мыслью о настоящем и будущем.

Психология, убеждения, устремления, критическое чувство и пр. того же рода под давлением значительности всего переживаемого подверглись небывалому кризису.

Так стало не потому, что внезапно утратилась самостоятельность и вера в себя, а потому, что живая мысль и живое воображение не могут пройти мимо грандиозности событий, не углубившись в их важнейший мировой смысл и не реагируя на них своими средствами и силами.

В этом смысле моя всегдашняя любовь, прежде всего, к живому бытию, к живому пульсу окружающей современности, — явилась для меня спасительной и после революции. С чувством современности неизбежно связывается и чувство современности.

Жизнь продолжается — продолжается и искусство. Но неизбежная и невольная мысль о будущем и напор новых желаний на почве нового психологического состояния с одной стороны и «факты» всего сделанного раньше с другой стороны, — наконец, и сила инерции и всего личного художественного опыта, — все это вынуждает с собой считаться.

Каждый из этих мотивов легко способен внести невольную тенденцию в правду о себе или осветить ложным светом какую-либо сторону своей работы. Без никогда не умолкающей внутренней борьбы за преодоление растущих из глубин и напорающих требований, чаще всего чисто-художественных, а иногда отвлеченно-философского или идейно-социального характера,—никогда не обходясь.

Эти области различны,—и преобладание одной над другой всегда соответственно «окрашивают» все высказываемое и совершаемое.

Поэтому-то так трудна правда о самом себе в наше требовательное время.

Факты внешней жизни, хоть и имеющие решающее влияние на различные спорные искусства, будучи сами по себе обыденными, едва ли интересны. Гораздо важнее мотивы использования этих фактов в определенном направлении, сознание тех внутренних побуждений, которые направляли художественную мысль;—а также и сплетение различного характера идей, подпиравших друг друга при работе над избранным предметом.

Художественная критика и философия, как и сам художник, и м и преимущественно заинтересованы, а поступательное движение в искусстве и м и обуславливается.

Живопись—самое наглядное из всех искусств; она есть—«песнь без слов» и по своей природе, казалось бы, не требует никаких словесных добавлений и пояснений.

Искусный художник-автор при посредстве своего искусства может обо всем и все сказать.

Но, кроме автора, есть зритель; и оказывается, что недостаточно того, чтобы художником было сказано то, что он видит и знает, ибо, кроме этого, необходимо исчерпывающе воспринять и понять заложенный в его искусство ряд самых различных идей. Такое умение воспринимать и улавливать живой пульс творческих методов есть тоже дар, который может беспредельно развиваться и расти;—он есть тоже искусство, представляющее многообразную и глубокую культуру.

Заложенные в искусство неподозреваемые зрителем разносторонние богатства нужны не только для философского или эстетического познания мира, и не исчерпываются также в своем значении исторического или бытового памятника; но извлечение из ис-



Синий день

куссства всего того, что ему ведомо, но еще не ведомо в широкой практике жизни, может быть направлено на самые жизненные и конкретные полезности.

Открытые и открываемые им законы при специальной их разработке могут найти полезнейшее применение в самых различных областях человеческой деятельности: инженерия, медицина, гигиена или агрономия — город, фабрика и, равно, деревня, — способны почерпнуть для себя из искусства неисчерпаемые блага.

Для развития в зрителе дара к распознаванию и извлечению заложенных в искусстве идей и законов и является нужной большая, разносторонняя, целесообразно организованная литература с участием в ней самих художников совместно с различными деятелями науки и техники.

Всякое поступательное движение в искусстве совершается постепенно и неминуемо коллективно, даже несмотря на кажущиеся иногда скачки.

Мировой коллектив художников и мировое искусство в целом воплощают в себе всю сумму добытого интуитивными путями оформленного художественного опыта до последнего дня.

Это последнее в больших или меньших достижениях или, иногда, даже лишь в намеках является единственным документом всех высших исканий человечества и ключом для всех будущих достижений.

Общая профессиональная работа происходит коллективно в веках и между народами и коллективно же в пределах отдельных коротких периодов истории того или другого народа. Отдельные художники, с именем или безымянные, являются всегда лишь более или менее яркими воплощателями и выразителями определенного круга художественных идей, в свою очередь составляющего часть огромного целого — «мирового искусства».

Всякий художник, будь он гениальным новатором, также является неминуемо сыном своего времени, народа и окружающей жизни, от которых он никуда не убежит.

Даже больше: цепи обстоятельств личной жизни, часто связанных с тысячью случайностей, отпечатываются на индивидууме, как на фотографической пластинке; нужна длительная, большая и упорная работа над своим сознанием для того, чтобы побороть влияние случайного и выйти на путь принципиальных убеждений и желаний.

Однако, этот неизбежный закон отнюдь не является несчастьем для художника, а, наоборот, обращается в его счастье, если он эти, всегда в известном смысле исключительные, обстоятельства осмысленно и содержательно использует.

Возможность создания уникальных художественных ценностей отчасти именно в этой плоскости и приходится искать.

В таких ограничивающих рамках, в таком кольце конкретных обстоятельств прошла и моя работа.

Живя и работая, ни на минуту не приходилось забывать о существовании большого искусства больших эпох, о произведениях крупнейших мастеров. Всегда будоражило и подхлестывало искусство старых мастеров Востока и Запада и лучшей части современников, но, вместе с этим, сильнейший фактор живой окружающей действительности — биение пульса современной жизни, сейчас кругом происходящей и рядом находящейся, призывно манили своей страстностью и яркостью и оказывались победителями.

Эта красочная рамка действительной жизни, со всеми сторонами которой, всеми нитями и фибрами был связан и я сам, побеждала вновь и вновь, дальше



Маршовское солнце

и дальше силой своей реальной подлинности и живого трепета.

Знание этой окружающей жизни, бесконечная любовь к ней и к органически с ней связанному своему искусству — гарантировали и проникновенное, правдивое ее отображение, сообщая работе необходимую свободу в обращении с попутным материалом. Сознание же существования богатств мирового искусства лишь освещало и питало текущую работу, подливая масло в огонь и понуждая к совершенствованию.

Оставив в стороне все высокие вопросы искусства и жизни и замкнувшись в круг той среды, в которой протекали мои жизнь и работа, опираясь лишь на факты, попытаюсь рассказать о тех внутренних и внешних мотивах, которые меня заставляли делать то, что я делал и так именно, как я это делал.

Не могу здесь не сделать еще одной небольшой оговорки, касающейся тех общих условий художественной жизни, с которыми совпало время моего художественного воспитания и развития.

Если можно различить в искусстве периоды, объединенные общими (коллективными) идеалами и целями, и периоды разрозненных исканий (анализико-крити-

ческие), то время моего роста, несомненно, совпало с резко-выраженным критическим состоянием, неуклонно катившемся в определенном направлении и докатившемся до крайних индивидуалистических проявлений и до полной раздробленности художественных задач и взглядов.

Но каковы бы общие условия ни были, каково бы ни было скопление случайных фактов и обстоятельств жизни,—их закономерное воздействие неизменно, и то мое искусство, к которому они в результате привели,—единственная вещественная действительность, с которой надо считаться.

В отношении каждого художника-автора и независимо от причин и следствий, как бы в не времени и условий приходится просто доверять глазу художника,—верить в современный глаз современной живописи. Каждое новое искусство есть конкретность, материализующая и воплощающая собой лишь один себе современный момент из общего мира художественных идей,—оно добывает одну лишь нужную на сегодня каплю из океана возможностей.

Начавши свою художественную жизнь в 1893 г. вступлением в Московское Училище Живописи, Ваяния и Зодчества и будучи в то время совершенно неискушенным в вопросах искусства юношей, я, разумеется, не мог не испытать на себе влияния существовавших тогда сложных и очень различных по своей природе факторов художественной жизни.

Этих факторов, существовавших сначала параллельно, а затем заметно вытеснявших одни другие, было четыре: во-первых, многозначительное искусство всемогущего тогда «передвижничества» с его серьезными и сложными замыслами и с его любовью к правде жизни (Репин, Polenov, Суриков, Васнецов, Нестеров); во-вторых, выступавшая параллельно с ними более молодая плеяда живописцев, увлекавшая своим высоким мастерством (Серов, Коровин, Левитан), и особо стоявший,—щедрый маг,—Врубель, с безудержной фантазией рассыпавший свои богатства.

В-третьих, позднее, не столько на мое личное искусство, сколько на общее художественное развитие сильнейшим образом воздействовали появившийся журнал «Мир Искусства» и выставки объединяемых им художников. Внесенная им новая идеология, требования высокой художественности, широта взглядов—все было ново; созданная им тонкая и смелая художественная культура покоряла и увлекала.



Переправа через Оку

Сильнейшее же и решающее влияние именно на мою живопись (а в конечном счете и на личную художественную идеологию) оказал французский импрессионизм и некоторые производные из него течения.

Программа и деятельность «Мира Искусства», со страстной решительностью принявшегося за ломку изношенных в то время идеалов, явно выражавшейся в упадке мастерства в рядах передвижников, — была не только разрушительной; взамен развенчанных кумиров он открыл, казалось, двери в неведомый в то время, совершенно новый храм искусства; он принес, казалось, ту свободу, которая так поработалась передвижниками — и в отношении самых художественных замыслов, и в выборе материалов и техники воплощения и в проявлении своей художественной индивидуальности, — в особенности же в отношении свободной и широкой культуры идеи красоты.

Именно идея красоты, немало попиравшаяся у передвижников, и вся полнота свободы художественной индивидуальности, вносящей в искусство бесконечно много неожиданно-нового и поражающей своей остротой и своеобразным художественным ароматом, — особенно привлекали и казались на-век истинными и единственными ценностями.

Новая эстетика «Мир Искусства» была в то время подлинным откровением и влияла посредством своего журнала даже на художественные круги Западной Европы.

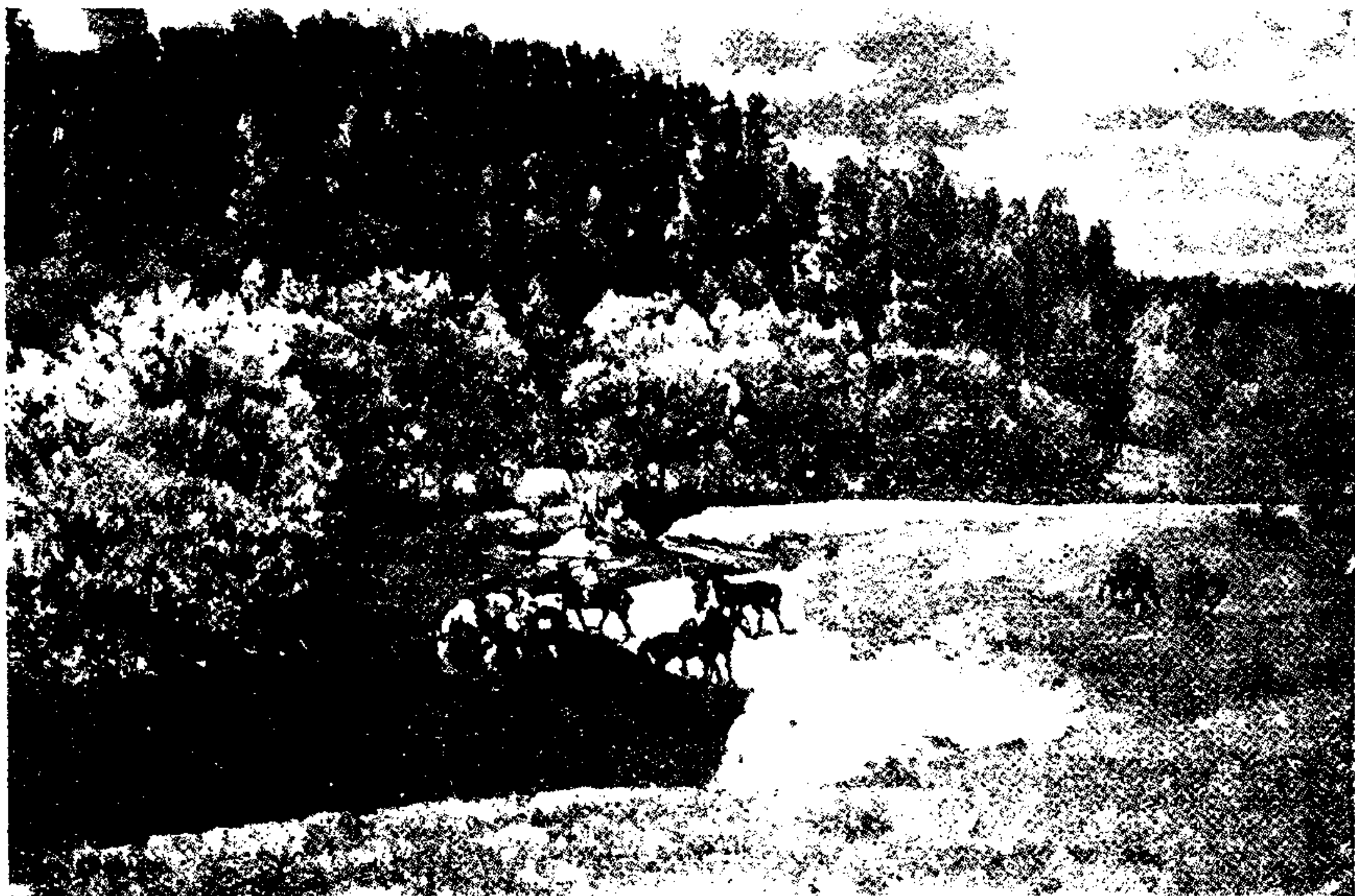
Многие из культивировавшихся идеи, думаю и теперь, имеют подлинно-постоянное значение, среди которых прежде всего хоть и всегда «относительная», но сама по себе неумирающая идея красоты;— красота, как принцип мировой гармонии, всегда отражаемая искусством, едва-ли когда-нибудь способна быть изжитой.

Вместе с этим не могу не признаться, и сейчас в этом признаться не стыдно, что даже самые первые выставки «Мир Искусства», чаровавшие своей специфической остротой, своим утонченным интимным мирком, казались какой-то редкой феноменальной игрушкой, каким-то странным дурманящим цветком по сравнению с тяжеловесным, но презвым, близким к окружающей, живой прозе жизни, искусством передвижников,— и это впечатление где-то в глубине души оставляло недоуменные и неудовлетворенный осадок. Должен также признаться, что поддаваясь одной своей стороной зову новооткрытых и манящих красот слишком кабинетного по своему характеру искусства художников «Мир Искусства»,— смутно протесновал против его оторванности, в большинстве случаев, от живой русской жизни и от жизни вообще, против примеси к этому искусству какой-то чужестранно-чуждой нотки и сожалел, что искусство словно отошло от большого стиля и от самодовлеющей живописи.

Мне казалось также, что, если бы передвижники не страдали своей непонятной узостью и односторонностью взглядов на художественную индивидуальность и на идею красоты вообще,— они были бы некоторыми своими сторонами (и особенно своей близостью к живой жизни),— ближе к искусству великих старых мастеров, чем слишком замкнувшиеся только в эстетизме мир-искусники.

Примирающей эти две группы фигурой среди русских художников, воплощавшей в себе требование беспощадной правды, внешней и внутренней, одинаково любившей правду и красоту, современность и старое искусство— был Серов.

В. А. Серова я и избрал своим учителем и как бы своей «художественной совестью». Кто его знал, тот знал и его строгий и высокий художественный облик, его не знавшую компромиссов требовательность прежде всего неподдельного, органического чувства художественности, без малейшей примеси какой-либо фальши. Диапазон его художественного чувства был



Приволье

огромен, его «чувше» всего «нашоящего» связывалось с самой широкой терпимостью в отношении каких бы то ни было проявлении художественной личности. Он был равно близок к заветам и высокому мастерству старых мастеров, как и к самым изощренным изгибам и извилинам изысканной современности.

Будучи глубоким человеком и проникновенным психологом, он был в своем искусстве всегда глубоко-содержательным, — и эту содержательность всегда соединял с новой, просвещенной, полнозвучной, мастерской живописью. Он был, вместе с этим, глубоко-русским, почвенным художником, без малейшего налета чуждо-внешней подражательности, несмотря на всегдашнюю его любовь и изучение западного и мирового, старого и современного искусства.

Серову и многочисленным беседам с ним я обязан очень многим из тех сторон собственного искусства, которые связаны с русской жизнью и природой.

Я сознательно подчеркнул и выделил эти «русские» стороны своего искусства по той причине, что в отношениях с В. А. Серовым у меня было все-таки одно расхождение, которое им осуждалось; правда, в то время оно было еще в самых зачатках и, на самом деле, — в неприемлемых формах. Это осуждение

его коснулось моей любви к фантасматическому и отвлеченно-общему, — к фантазиям вообще. «В России жить, так уж русским и быть» — говаривал он.

Влияние его на меня в свое время было настолько определено, что я оставил свои фантазии. Однако же по прошествии некоторого времени, в связи с эпохой последней, да и в ряде самостоятельных работ на соответствующие темы, постоянно прорывалось тяготение к выражению напиравших изнутри общих идеи в соответствующих художественных формах.

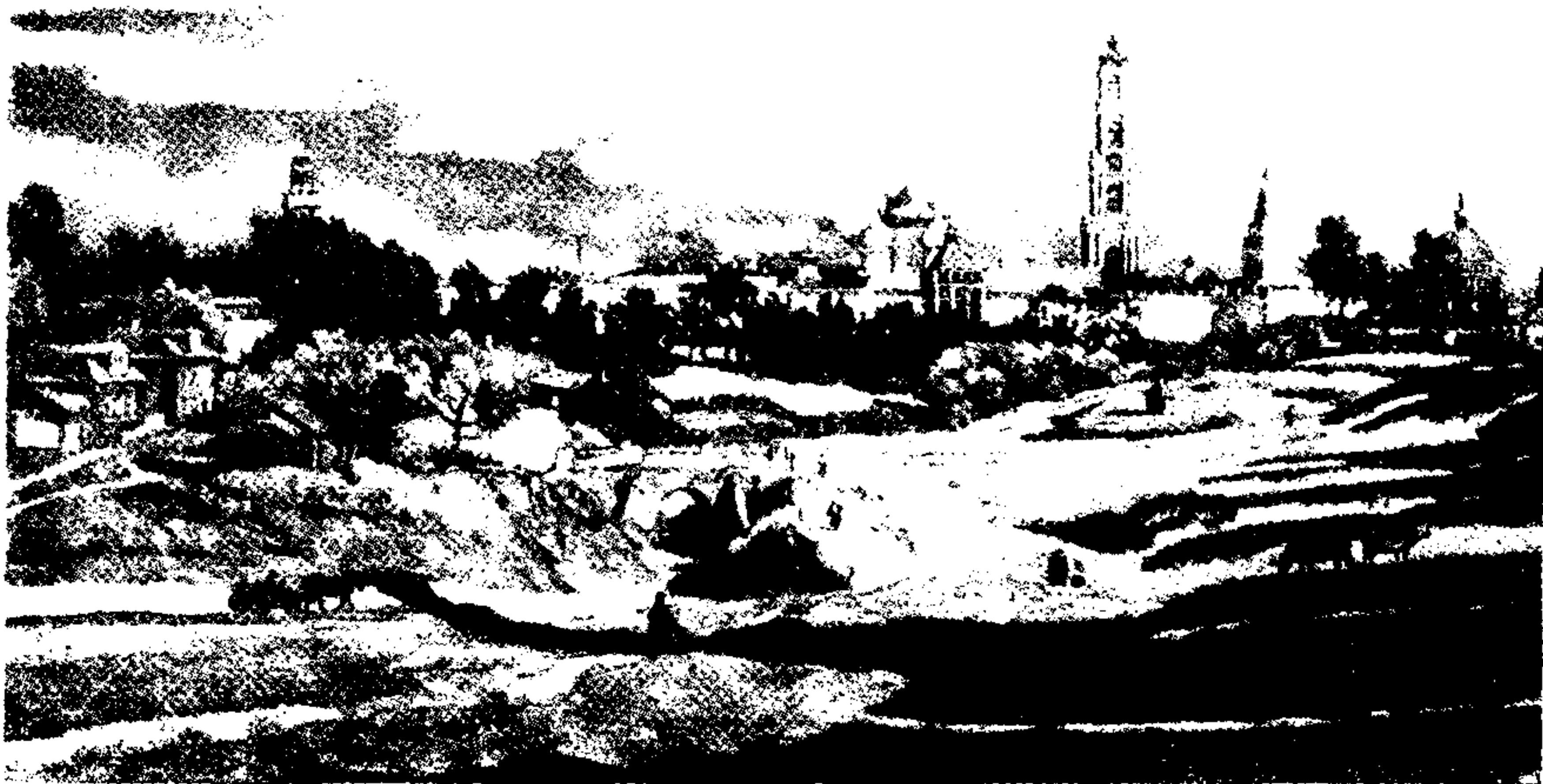
В самое же последнее время, под влиянием войны и революции, жажда отыскать художественный язык, художественные формулы, способные выразить и выразить всколыхнувшийся поток идеи и образов, во мне сильно упрочилась и очень меня занимает, — и здесь без фантазий не обойдешься.

Большое тяготение я испытывал также к другому русскому великану, — к Сурикову. В его искусстве меня увлекала особенно чисто-красочная стихия его живописи. Его любовь к сильным, звонким, спектральным тонам, к контрастным сопоставлениям, к гармоническому соединению декоративности с природной правдой; его глубоко-почвенные, могучие образы, как-бы из недр земли выраставшие; все своеобразие его методов работы и вся организация его художественного труда глубоко меня волновали и многому учили.

Моя собственная любовь к истории и к древностям, к декоративной и красноречивой красочности форм ушедших веков в соединении с живой жизнью и в живом свете — влекли меня к нему.

Он больше всех других русских живописцев умел связывать историю с современностью, отражать общие мировые идеи в трагедиях и борьбе живого человека, связывать искусство с жизнью. Этим способом, своей он ближе многих стоял к искусству старых и в особенности к искусству венецианцев.

Третий русский художник, — иначе и за другое мною любимый — был Врубель. Он действовал на меня всегда какой-нибудь самой неожиданной стороной своего искусства. Смелостью и дерзновенностью своих композиционных решений, — своим умением превращать в кристаллы и перлы даже малейший пустяк, которого касалась его рука. Художественная интрига, — как «принцип», заинтриговывающее хитросплетение пятен и линии, манящая узорность и причудливость необычайного ритма всего его искусства, тоже всегда глубоко идейного в исходном своем нерве; —



Северный вид Троицкой Лавры

будила воображение, увлекая от обыденного — к редкому и исключительному.

Левинана, от которого меня обычно производят, — я всегда любил и ценил как высокого мастера-техника, схватившего «душу» русского пейзажа, но он мне не был так близок, как другие — указанные, ибо я никогда не испытывал влечения к чистому пейзажу, к голой природе и в особенности к излюбленным им ее фрагментам

Наиболее же меня захватили те впечатления, которые исходили из Франции и с которыми пришлось столкнуться в нескольких своих летних поездках за границу в течение годов учения в Московской школе.

В Париже, где пришлось немного поработать и в частных мастерских, — кипучая жизнь современных исканий захватила с головой. Из множества разнообразных, сильно-действовавших впечатлений было бы трудно указать какие явления и на какие стороны собственного развития влияли, но весь темп работы, общий подъем, рост сознательности и художественной воли, испытывали там высокое напряжение

Легко поддаваясь неуловимым воздействиям разнокалиберных оттенков горячего французского искусства и извлекая из него все полезное для себя, повинувшись инстинктивному чувству самосохранения, я совершенно принципиально никогда не допускал какого бы то ни было внешнего подражания увлекавшим меня художникам. Спешась все получаемое трансформировать на свой собственный лад, применяя свой новый опыт и зна-

ния на собственных работах и пытаюсь в самой природе увидеть новые законы.

Импрессионизм в целом и все последующие, из него производные, и с ним связанные явления в искусстве имели для меня самое решающее значение.

Не говоря уже о живописной технике, — весь мой образ мыслей, вся система и структура моего художественного миропонимания теснейшим образом связаны с теми методами, с теми «возможностями» и с той культурой, которые были открыты и как бы «пущены в ход» импрессионистским движением.

Движение, начатое импрессионизмом — двойного значения: в узком и изначальном смысле оно означало то лишь, что было выражено в работах группы первых французских импрессионистов (Monet, Renoir, Sisley и пр.) под этим названием обычно и объединяемых.

Ими был провозглашен рискованный лозунг, — возводящий «кажущееся» в основной закон для художника. Мгновенность и мимолетность впечатлений и ощущений, динамика чувств — вот, в сущности, что их занимало. Это не что иное, как до пределов оголенное интуитивное начало.

Однако, идя по этому пути, импрессионисты растеряли и утратили множество ценнейших традиций до них существовавшего искусства, касающихся культуры статической формы и композиционной архитектоники, без которых искусство долго жить не может.

И, вот, второе значение импрессионизма, в его более широком смысле, заключается в искусстве следующих за первой группой течений, которые, развивая те же художественные идеи, вводили в свою живопись, композиционные начала и на этой почве невольно возвращались к забытой культуре статики и форм, т.-е. к живописной архитектонике. Но живопись их была неизменно импрессионистской по своей природе, они уже не могли отойти от безбрежных горизонтов свободного волюнтаризма и освобожденной краски, света, линии и пространства. Искусство перестало быть только вещным. В этом широком значении его и вся последующая живопись вплоть до наших дней импрессионистской природы.

Не могу не высказать предположения, что и грядущее искусство едва ли будет в состоянии перешагнуть через многосложное наследие, оставленное



Купола и ласпочки

импрессионизмом. Такое утверждение решаюся делать потому, что вижу здесь почву, более благодарную, чем когда-либо раньше, для сближения пути искусства, науки, техники и философии; им задето множество научно-художественных и даже научно-технических проблем; все «радиообразное» строение пространств подведомственно, по своей природе, импрессионистскому языку и им лишь может быть преодолеваемо. Если под историей искусства разуметь историю его формальных изменений, то грядущие формы его не смогут миновать данной импрессионистским движением программы хотя бы лишь в намеках, но на долгие годы вперед.

Развитие культуры идеи, задетых импрессионистским искусством, и порожденные им методы работы открывают пути как бы к идеализированному, оптимистическому радикализму или в обратном порядке к рационализированному, онаученному идеализму.

Таким двум началам в человеке импрессионистский мир дает возможность уживаться, приводя оба их как бы к одному знаменателю.

Я сам сознаю в себе борьбу этих двух начал, сознавая, одновременно, и их родство. Эта общность их природы, их общий корень познается благодаря тому искусству, которое развивается на основах созданных в результате импрессионистского искусства, новых технических систем и путей, которые способны извлечь из мироздания новые тончайшие «пиканьи», — научно-художественного порядка.

Они касаются закономерных отношении всего малого ко всему большому, конечного к бесконечному, в отношениях идеи статики к непрерывному движению, они охватывают собой законы постоянных трансформаций, вечной смены всего видимого и общих законов связи всей мировой механики.

Именно такого рода идеи и лежат в основе искусства как первых зачинателей импрессионизма (Manet, Monet, Pissarro, Renoir и пр.), так и следующих за ними Gauguin'a, Van Gogh'a, Degas — и дальше, в искусстве всех неподдельных кубо-футуристов и конструктивистов со всеми их родственниками, собственниками и соседями. Заветы современного французского искусства в его прогрессивной части, транспортированные на русскую почву, — такое химическое соединение и породило в результате те взгляды и принципы, которые приходится исповедывать.

У французов я научился фанатически любить окружающую меня родную природу, воздух, солнце, старые камни своих исторических стен, храмов, пешеходных домов, глубину пространств; у французского искусства я научился видеть смысл и большое художественное содержание в кажущихся уродствах жизни, в ее гримасах и в ее контрастах.

Французское искусство именно учило делать синтезические обобщения через зоркий анализ, — видеть единство мировых законов на частных и случайных явлениях. Оно научило уметь созерцать, но и не только созерцать, а плоды своего созерцания активно использовать, остроумно утилизировать.

Оно же, наконец, указало пути к источнику неиссякаемой красоты и мудрости, познаваемой при посредстве искусства, на материале вечно-сменяющихся форм жизни.

Эти пути возможны лишь при условии неуклонного стремления к совершенствованию, — к совершенствованию каждой отдельной стороны и составной части своего искусства, — приводящего, в конечном счете, к совершенству. Помимо такого девиза нет ни на-



Строительство

стоящего искусства, ни настоящего мастера; старые мастера тем и велики, что идея постоянного совершенствования и самого искусства поглощала преимущественное их внимание и настойчиво ими проводилась.

Любимейшими моими художниками нового французского искусства, немало меня обогатившими, были трое. Гоген, Дега, и Сезанн

Сначала Гоген меня захватил величавой и спокойной гармонией странно и ново звучащих его красочных аккордов, своей идейно-фантастической экзотичностью, — и повлек меня в даль, к необычному, к новому, к исканию.

Гонимый силой воздействия его искусства, в поисках аналогичных впечатлений, я принял решение отправиться на южное кавказское побережье; жажда новых и острых впечатлений, поиски новых форм и красок увлекали в даль от слишком знакомой и казавшейся тогда обиденной обстановки

Этот год не пропал для меня бесследно в смысле обогащения новым колоритом и некоторой большей широтой и общностью живописной техники; осязательные результаты этой поездки выразились в написании нескольких экзотических пейзажей и таких же графи-

ческих рисунков (частью воспроизведенных в журнале «Золотое Руно»); в то же время был сделан цикл графических картин на тему «Сотворение мира», последовательно шедших в периодическом журнале «Весы» и изданных впоследствии книгоиздательством «Скорпион» отдельным альбомом.

Вместе с этим, как это ни странно, именно там, на южном Кавказе, задним числом и опытным путем я понял и сознал свою привязанность и нераздельность со средней и северной Россией, с ее мерцающими красочными восходами и закатами солнца, с ее чудесной пестротой раскрашенных городков и домиков, с ее просторами и привольем.

Меня повлекло назад, как в новую обетованную землю, но уже сознательно и убежденно. Чуждый юг и чуждое влияние отрицательным путем имели свое отрезвляющее действие, и мне ясно представилось, что круг моих интересов и деятельности решительно найден. Лишь значительно позднее, на почве своих увлечений отвлеченно-фантастического и идеино-философского характера, я не раз с чувством благодарности вспоминал детали своих впечатлений от экзотического юга за то, что там пришлось быть и работать.

Длительное и серьезнее было воздействие на меня искусства Dégas. Этот единственный мастер заражал родственной мне по духу «двоякостью» природы своего искусства: своим умением в лаконической форме, в рафинированной красочной гамме выражать одновременно положительную и отрицательную, как бы двухполюсную, сторону явления, — живописную внешность образа связывать с трагической изнанкой его; он умел, как никто, насквозь видеть обратную сторону медали, — все жалкое и уродливое, всю прозу, скрытую за красивой радужной оболочкой.

Эта сторона его искусства обуславливалась особыми чертами его схематизирующего мастерства, которое само по себе, независимо от задеваемых им тем, магически действовало на воображение, припагало и многому учило.

Многообразие идеи, покрываемых его мастерством, было столь велико, что оно давало пищу и удовлетворение запросам, способным исходить из самых различных кругов: искавшие «музыки красок», так называемой «чистой живописи» находили ее у него полностью; искавшие в произведении идеи или мысли, находили и их, благодаря его беспощадно-зоркому,

острому, все-провидящему глазу. Искавшие виртуозной техники, находили в фактуре его живописи, в его линиях и красках непревзойденного масштаба современности.

Наконец, его всегда необыденные, неожиданно из жизни выхваченные, композиционные подходы и методы, своеобразно связующие принципы искусства Восточного с Западным, покоряли далеким от всего банального, чарующим своим ритмом.

Ставившиеся в наши последние дни ультра-современные задачи конструктивно-структурного характера, проблемы статики и динамики были им уже тогда предвосхищены и разрешены в совершенстве.

Дега умел, исходя из как бы случайно-наблюдаемого фрагмента жизни, развертывать перед зрителем такую архитектонику красок, линии, плоскости и пространства, которая сама по себе переносила мысль и воображение в иные пропязания, делая их внезапно осязательными и близкими, и родня их с исходными предметами и образами.

Это свойство произведения Дега приводит в движение бесконечный ряд идеи, предсказания и желаний, такое искусство есть способность видеть и воплощать в красках и образах сложную диалектику законов природы и жизни; такое искусство пробуждает «волю» в человеке, открывает новые горизонты и возможности, побуждая к активности.

Эти стороны не были чужды и всем другим любимым художникам, о которых пришлось говорить, с той только разницей, что акцент искусства Дега заключался именно в высочайшей культуре стороны мастера, чистоты самой техники дела.

Эти свойства, связующие упомянутых художников в одну родственную семью и способные удовлетворять на почве мастерства одновременно различным сторонам наблюдений и интересов, составляют, согласно моим собственным убеждениям и влечениям, самую драгоценную черту художественного труда.

Важно то, что такое искусство существует; оно — «для всех» и оно неоспоримо, оттого именно, что оно глубоко и проникновенно во всех своих составных частях.

Последний из французских художников, у которого многому пришлось научиться, ставший для последующей молодежи общим кумиром, был Сезанн.

Современному живописцу трудно пройти мимо Сезанна, даже при отвергании его методов работы,

именно оптого, что он больше всего работал как раз над методикой живописной техники.

Живописец чистой воды, — все приносивший в жертву самой живописи, хотя и неуклюжий в композиции и нередко неловкий в рисунке, он, в противовес поставление этим сторонам, дал искусство чистой живописной пластики, создал сознательную «школу» специфически-живописной, формально-технической культуры. Он сумел в ней учесть все основные принципы импрессионистской и анти-импрессионистской природы, синтезируя в ней достижения новейшей художественной техники с принципами старых художественных школ. Он создал законы «живописной архитектуры», не принять которые значило бы закрыть глаза на слишком очевидное.

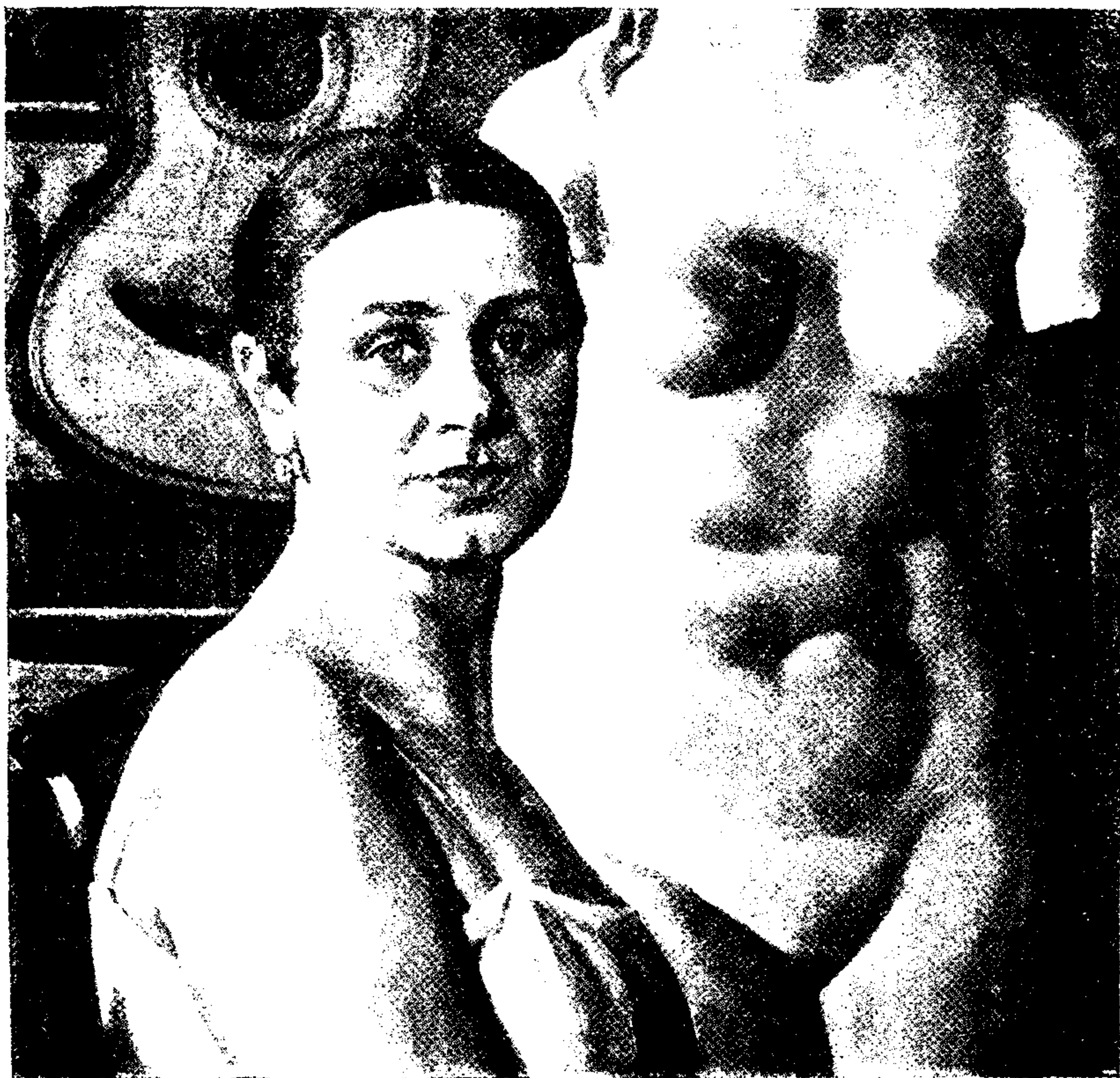
Любя Сезанна и учась у него, я, однако, был далек от желания подражать внешнему виду его холстов. Искусство Сезанна значило для меня обобщать и упрощать — «строить краской» (цветом), сопоставлять и выискивать контрасты, делать выборку ребер и граней световых и цветовых объемов и поверхностей, вылавливать из природы «живописные схемы», «живописную пластику»; оно значило для меня брать, вообще, «за рога», — форсировать весь живописный материал, т.е. переводить весь зрительный мир на язык острои, живописной пластики.

Но, конечно, это не значило, что надо непременно писать «скобками» купальщиц, или что надо писать «мертвые натурь» с яблоками, блюдами и салфетками, или делать мосты под ивами, и пр. и пр.

Не только в перечисленных выше, рядом с Сезанном находившихся и удобных для него темах заключалось все виденное им; в природе, везде и всюду, для всякого и всегда существуют сезанновские принципы, но нужен лишь воспитанный глаз для того, чтобы обладать счастьем — их видеть.

Всеми отмеченными достоинствами у избранных современных мастеров обладает и великое искусство «старых», и потому постоянное обращение к нему и изучение его глубоких недр стало для меня привычкой и правилом; едва ли когда-нибудь это «старое» окажется исчерпанным и перестанет питать мысль и технику современников, снабжая их новыми и вновь новыми материалами и идеями.

Мировое искусство в целом — это впрочем природа, — неисчерпаемый источник затронутых и лишь частично, однобоко разрешенных идей.



Портрет К. А. Ю.

Те же идеи требуют своего дальнейшего освещения с других сторон и под иным углом, и на этом пути всякая современность чувствует свое сродство со многими сторонами прошлого искусства; общность самых предметов искания часто одинакова в разных эпохах, но предметы эти слишком обширны, подход к ним возможен с бесконечного количества разных точек зрения. Возврат в новой форме к давно-искомым темам и вопросам неизбежен, — и в этом залог интереса ко всему многообразию старого искусства и его прочной связи с каждым шагом новых приобретений.

Каждая часть старого искусства была когда-то новаторством; и новые новаторы, отрицая значение старого, отрицают значение самих себя для будущего. Их преемственная связь с прошедшим, хотя бы даже на отрицании их пути, — очевидна, ибо иначе не было бы предмета для противопоставления ему чего-либо другого.

Закон эволюции в художественном развитии индивидуума имеет много тождественного с общими законами преемственности и усвоения в историческом ходе жизни искусства.

Постоянно обращенный взор «вперед и назад» для прогрессирующего, до последнего дня жизни, роста художественного индивидуума является лучшим залогом.

Поскольку возможно правдивое суждение о самом себе и поскольку возможно приведение в систему и сознательное, критическое освещение собственного пройденного пути, я могу сказать, что достигнутые результаты являются в меньшей степени следствием дарования, чем следствием систематического своего соприкосновения с художественной культурой старого и нового времени.

Не умаляя этим ничуть всегда решающего значения в искусстве яркого дара, считаю важным подчеркнуть, что независимо от этого самая прочная почва для движения вперед та, которая создается вследствие теснейшего союза с общей художественной культурой, — почва, стоя на которой не рискуешь обеднеть, а наоборот, чем дальше, тем больше богатеешь.

Первый мой еще беспринципный, бессознательный и беспрограммный период художественной жизни слишком памятен: он потому и был бессознательным, что жизнь искусства в целом не была еще известна, оттого, что «открываемые Америки» впоследствии ока-

зывались уже давно открытыми, оттого, что крипическая оценка получаемых извне художественных впечатлений не имела под собой твердой почвы, опирающейся на художественный «опыт», — была недоказательна и необоснованно-случайна.

Сознательность росла постепенно; она началась лишь после приобщения к прогрессивному коллективу кипучей современной жизни искусства, централизованной в Париже, и особенно окрепла на основе изучения разнообразных форм старого искусства Запада и Востока, Юга и Севера, народного и индивидуального, исторического и доисторического.

В этом отношении педагогика, которой пришлось отдать большую часть своей жизни и сил, и та ответственность, которая с ней была связана, — сыграли для меня большую самовоспитательную роль, давши все ключи в руки к приобретению знания и сознания.

Находясь еще в средней школе, с очень ранних лет, помню свое увлечение архитектурой и изготовление на этой почве, большого количества примитивных проектов — рисунков фасадов, планов и разрезов, посвящаемых различным идеям и фантазиям.

Это именно увлечение и дало толчок к поступлению в Московскую Школу, и, лишь с пребыванием уже там, в общем подготовительном отделении, увлечение рисованием и живописью оказались решающими. Однако, любовь к архитектурным идеям, в самом широком смысле, к комбинациям пространств и воплощению их в соответствующих материалах, к линиям и ритмическим сопоставлениям и до сих пор мне представляется доминирующей во всех моих работах как бывших, так и нарождающихся.

«Корень» всех моих художественных и живописных исканий и симпатий представляется мне самому преимущественно архитектурной природой.

Мотивы, направившие меня к отысканию нужного мне художественного материала в старых русских городах, кремлях, монастырях и посадах и в пересеченных, сложно-плоскостных пейзажах, были этой, именно, природы. Там я искал удовлетворения своей жажды искомых комбинаций и сочетаний в линиях, объемах и контрастах и своей жажды «строить» красками.

Импрессионистское движение и связанная с ним тяга к решению научнообразными художественными мето-



Портрет И. Д. Зелинского.

дами проблем пространства, света и движения пробудили во мне свойственные мне и дремавшие до того аналогичные черты и направили к сознательному построению задач своей жизни. Новые «импрессионистские» искания изменили в корне мои технические приемы и произвели полное изменение обычной до тех пор красочной гаммы: сероватый, малоцветистый колорит обогатился яркими синими, красными, розовыми и прочими насыщенными оттенками, перекрестными рефlekсами и взаимодействиями, свет и воздух затрепала, исчезла бывшая чернота, серость и тяжесть.

Этот период мне самому представляется экспериментальным и, с точки зрения развития живописной техники, определенно решающим.

Круг импрессионистских идей и самые методы его техники казались гранью в корне новых возможностей; становилось осязательным совершенно своеобразное восприятие всего видимого мира и с ним целого потока новых задач и замыслов. Кроме передачи впечатлений света, воздуха или движения в открывшихся возможностях мне грезилось начало и залог значительной цепи художественных явлений, тесно соприкасающихся с задачами науки и философии, техники и практики самой жизни. Мне это особенно запало в душу, так как я всегда испытывал склонность к самым широким связующим обобщениям и к прочному синтезированию всех законов и явлений.

Но на ряду с этими общими, теоретическими и полуотвлеченными увлечениями пришлось жить и работать в России, — и все свои мысли и наблюдения проводить и строить на русской почве, исходя из русского материала.

Это не только не мешало проведению общих идей и отражению их в своих работах, а наоборот, мое глубокое убеждение в том, что всякий национальный и даже узко-местный, специфически-уникальный элемент в искусстве лишь увеличивает интерес и содержание его, позволяя на этом «близком» материале проводить и отражать какие угодно общие идеи, выраженные под любыми влияниями.

Сознание особой ценности для живописца того именно материала, тех форм и той окружающей их среды и природы, среди которых он сам рос, особенно ярко во мне проявилось, как я уже упоминал, в бытность мою на юге; там я понял значение исчерпывающего

знания своего предмета, понимания смысла каждой его детали, и потому именно избрал северную русскую природу и жизнь плацдармом своих работ.

Я понял также, что художественное счастье не нуждается искать за морями и вдалеке, что оно всегда с нами, всюду рядом и внутри нас. Хорошее искусство можно сделать из всего, что знаешь и любишь; быть же нужным своей современности, претворить в искусство свою современность может лучшим образом тоже лишь сам современник, знающий и любящий ее.

Таким образом, общие принципы французского искусства могут быть успешно транспортированы на русскую и любую другую почву, как и русское искусство способно оплодотворять и влиять на французское, и на всякое другое; в результате обоюдного воздействия каждое из них лишь выиграет, приобретая новый аромат и смысл.

Пробудившаяся горячая и сознательная любовь к родным формам и краскам совпала с обретением друга и спутника моей художественной жизни, делившего все радости и тяжести моей работы; благодаря этому событию я имел возможность еще ближе подойти к народу и народной жизни, в частности, к жизни деревни, которое немало питала и питает мое искусство. В это время началось также паломничество по старым русским городам в поисках материалов для приложения окрепшей техники и жаждавших применения, звучащих в воображении полнокровных красочных аккордов.

Древние камни древних северных столиц, причуды кремлевской, церковной и монастырской архитектуры, аркады и колоннады торговых площадей и рядов, разноцветные узорчатые резные домики, пестрые вывески, жемчужный бульжник мостовых, — и среди всего этого разночинная, разношерстная, многоголовая, шумная, торговая, сермяжная толпа! Художественный материал, предлагавшийся этим своеобразным лицом меня зачаровал.

Синеющие дали, всепоглощающий простор необъятных пространств, ритмически — равномерно трудящийся муравейник снующих однородных людей, однородных лошадок, — стаи однородных птиц, тысячи однородных домиков, труб, дымков, — сливались в воображении в торжественный унисон, в единую стихию. Этот просторный мир, в своем целом, напоминал и наглядно воплощал ту открытую импрессионизмом молекуляр-



Балерина Подгорецкая.

ную структуру пространств и всего видимого, которая на холсте с такой легкостью и внезапностью воплощалась и перевоплощалась, рождалась и преображалась в зависимости от заданий.

Эта живописная Россия давала удовлетворение как моим общеидейным запросам и миропониманию, так и моему чисто-живописному голоду по краскам и свету. Нижний - Новгород, Ростов - Великий, Сергиев посад, Псков и Новгород, Углич, Москва, Волга и Поволжье и пр. места зимой и летом представляли собой поле моей брани, богатое многоцветным, полнозвучным и животрепещущим содержанием.

Я находил в них удобный и благодарный материал для исчерпывающего применения грезившихся мне красочных построений, воображавшейся техники и ритмических сочетаний. Соединение декоративно-архитектурных масс рядом с живым биением современной жизни и на фоне всегда живописной, насыщенной историческими преданиями природы, позволяли смотреть как бы одновременно вперед и назад, жить двойной жизнью и, вместе, давали ту ритмически-сотканную паутинку линий и пятен, которая давно еще так нравилась не то у Врубеля, не то у Дега.

Могучие красные, зеленые, синие, белые и желтые старые краски древних исторических стен и башен, золото и массив куполов и колоколен, — густой, с папиной времени, маслянистый колорит монастырских построек с пережитками странных монотонно-двигавшихся фигур обитавших в них людей, — все это напоминало мне давно любимый мною самоцветный, насыщенный колорит не то Гогеновской, не то Суриковской живописи и позволяло вдвойне переживать современные мне факты и впечатления: во-первых, как живописцу, как очевидцу живой жизни и живого света, во-вторых воочию видя продолжающуюся в современной жизни и обстановке историческую инерцию.

Благодаря тому, что я в своей работе имел возможность свои впечатления повторно проверять и законы их колорита и света изучать в упор в самой природе, — я смог избежать теоретической картинной надуманности, мог отыскивать правдивые соотношения и приводить все части к связному гармоническому целому, — чему так чудесно учил когда-то Серов. Красочные богатства русской старины в лучах живого солнца и в окружении живой жизни давали возможность отойти от монотонной гаммы обычной

в то время пейзажной живописи, давая простор в применении любимых мною экзотических, полноцветных, цельных тонов всего красочного спектра и из них комбинировать ткани богатейших восточных ковров. Полюбившиеся еще на Западе импрессионистские проблемы движения, действия, улицы, движущихся толп, а также глубин воздуха и пространства, атмосферы, преобразующей и пожирающей весь видимый мир, — воздействие света на цвет, световые эффекты, — словом, весь цикл современных интересов и заданий был теснейшим образом связан со всеми волновавшими текущими работами.

Но не одно только живописное содержание, не только внешняя красота и живописность волновали и привлекали внимание. Замаскированная в этой оболочке жизнь людей, будничная действительность, прозаическая ее сторона с уродливыми и острými изгибами претовали своего выражения. Убогость и серость слишком фиксировавшие внимание, как основной элемент наблюдаемых картин претовали своего включения в общую их концепцию. Этой контрастностью, соседствующей рядом с красотой обязательной уродливостью, уживавшихся рядом самых противоположных сопоставлений, казалось, полна Россия, — ее столицы и провинция. Эти контрасты лишь обостряли ту и другую сторону, находя свое опосредованное примирение разве лишь в преломлении искусства.

Как Дега в своих балетных фигурах или берущих ванну женских фигурах своим пытливым оком открывал сквозь феерию красок и линии и другие менее привлекательные черты, скрытые в своих предметах, так и непостижимая русская действительность претует своего пытливого ока для изучения обеих ее сторон.

Рядом сосуществующая идея красоты с уродством, смежное соседство положительного и отрицательного, жизни и смерти, света и тени, есть, в сущности, мировой закон; искусство его хорошо знает, может-быть даже эта именно черта и составляет самую остро-задевающую его сторону. Распознавание путей и мотивов этого сожительства и конечная победа красоты над уродством, гармонии над разрухой и жизни над смертью образуют величественнейшую задачу искусства, — и в этом один из общих путей его с наукой.

Все русское — несуразное, но и любимо-привлекательное, хотя и критически-неудовлетворяющее для меня



Утро (Хозяйка)

издавна было связано с именем Пушкина, и поскольку, в этом направлении, все русское невольно ассоциировалось с Пушкиным, — поскольку все общечеловеческое, — все космически-мировое связывалось с именем Гете. Имя Гете, в моем воображении, покрывает своим смыслом все мировые эпохи, все учения, все народы, всю философию. Его гений и мудрость равнозначущи мудрости и глубине самого искусства; в его лице — говорила сама природа на языке искусства и науки, — и потому с какого бы конца не начать, — обойти его не возможно; он знал все с предельной высоты человеческого гения.

Высшее свойство искусства — превращать в символ мирового значения каждое свое слово, — было ему исключительно свойственно.

Уменьше обиденное превращать в идею и кристалл, в случайном видеть общее и закономерное отличает вообще всех лучших художников не только слова, но и пластических искусств; живописи же эта черта особенно свойственна.

Богатства русской природы и жизни, где краска-цвет играют доминирующую роль благодаря окрашивающему северному солнцу и смене зимы и лета, дают живописцу исключительные материалы для контрастных, полнозвучных сопоставлений. Своеобразие и красочность ее архитектуры, красное солнце, опливающая всеми красками спектра зима, нежная весна и разношерстная осень с пестротой также чередующейся жизни — разнообразнее и заманчивее какого угодно юга.

Хорошего искусства не может быть без любви к материалам и элементам своего предмета; изучение и знание как своих орудий производства, так и элементов наблюдаемой природы и жизни также обуславливают многое в искусстве.

Повод к новому художественному замыслу дают различные факторы: иногда это внезапно поразивший новый образ, поразившее воображение явление или прельстившее красочное созвучие; иногда замысел является результатом внутренних мучительных размышлений, требующих образного выхода; иногда повод к новому начинанию является следствием внешнего влияния, — заразой от чужой художественной идеи. Но бывает и так, что толчок к работе дает любовь к своему производящему материалу, напр. к краске. Сознание и уверенность скрытых в нем сил и возможностей властно требуют своего использования;

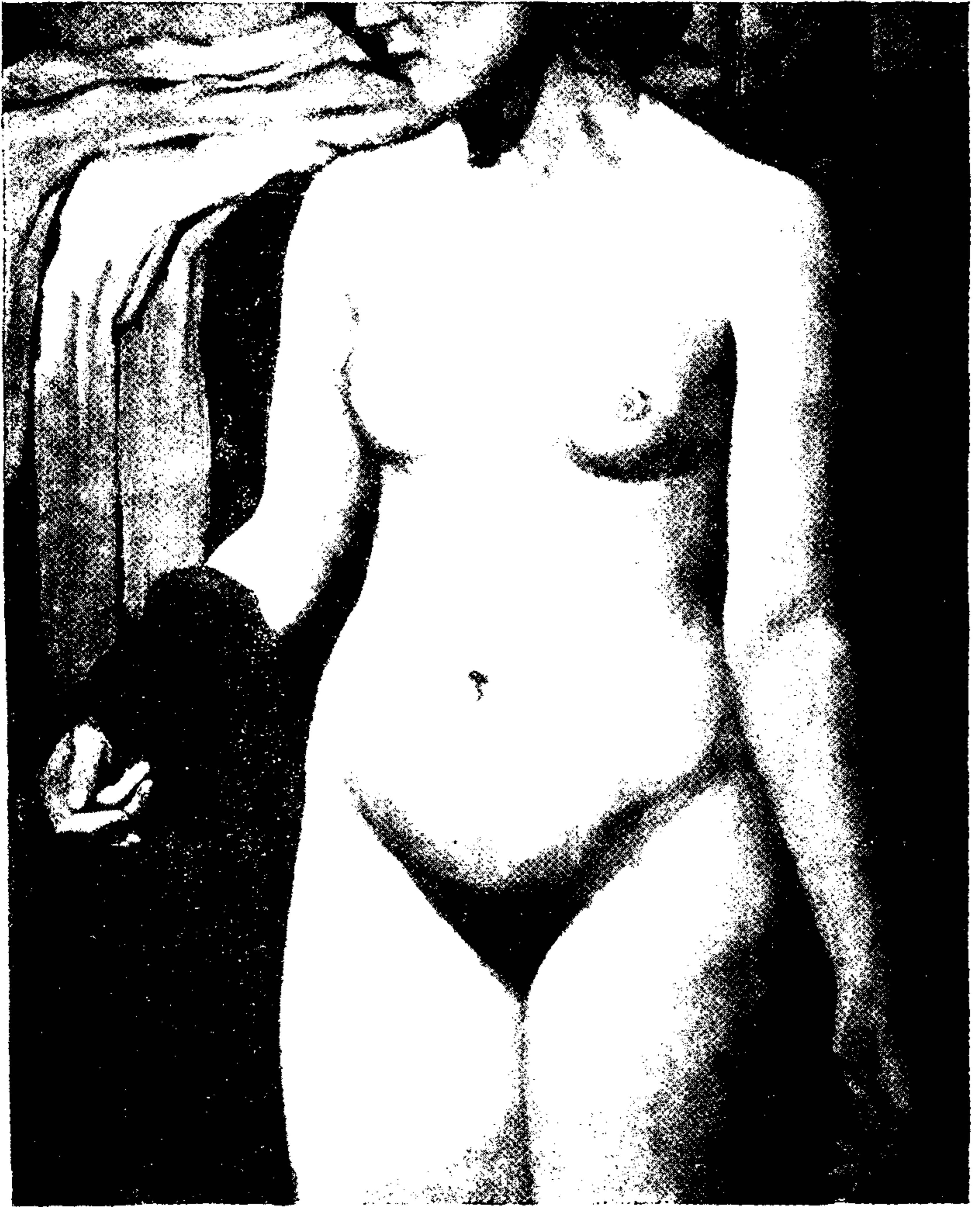
и под напором такого сознания глаз художника ищет во внешнем мире соответствующего объекта.

Было бы несправедливым и ненужным предпочесть или упрекнуть тот или другой метод работы, ибо каждый из них имеет свое преимущество и свое оправдание; но важно сознание существующей неразрывной связи между ощущением живописцем свойств своих материалов и орудий в отношении к тем объектам и предметам своего искусства, которые свободно им избираются из общего kaleidosкопа впечатлений и переживаний.

К этому необходимо еще добавить указание на ту роль, которую в работе играет окружающая обстановка: часто приходится жертвовать интереснейшими моментами исключительных впечатлений только из-за недостатка внешних условий для успеха в работе, и, наоборот, часто предпочитаешь обыденное только потому, что условия работы гарантируют возможность высоких качественных достижений.— У искусства есть своя особенная совесть.

Любимейшими и главнейшими элементами моей живописи особенно сильно меня увлекавшими были следующие 8: 1) архитектура, за ее определенность, контрастность, четкость и конструктивность; 2) снег, за его исключительную чистоту и чувствительность ко всем световым воздействиям; 3) небо, за представляемый им максимальный простор к движениям кисти и комбинации динамики пятен; 4) свет— за свойственные ему чародейственные силы; 5) пространство, за его способность к преобразению, обобщению и поглощению всего осязаемого, за его приведение к одному знаменателю всего видимого; 6) движение, за сообщаемый им живой нерв, за его органическую связь с движением всей стихии; 7) солнце,— как неизменный патрон живописи, как источник света и красок, и по существу, почти единственная тема живописца; 8) тело, как самый чувственный и тонкий материал, как символ самой живописной пластики, живописной чувственности.

Влечение мое к древней русской архитектуре, дававшей богатый живописный и общий интерес углублялось еще вследствие представляющегося удобства именно на этом материале производить желательные живописные эксперименты и, в сущности, этими желаниями и обуславливался всегда выбор тем. Эта архитектура открывала широкий простор для сильно-красочных контрастов, резких разграничений светлых



Тело.

и темных пятен и для богатых фактурных культур. Прямоугольные острые ребра зданий, конусы, цилиндры и пирамиды, шары и своды, — весь геометрический примитив своеобразно-архаических форм ее были как нельзя более приспособленными для обострения живописной пластики и прямо взывали к живописцу.

Самый подлинный кубизм и конструктивизм здесь налицо; и, быть может, любовь к этим элементам сближает меня с рядом принципов и подходов новейших течений в искусстве.

Притягательство же красочных и фактурных материалов заключалось в разноцветной узорности расцвеченных построек, в синей эмали небес, в золоте куполов, в грубом камне, мерцавшем в лучистой лазури солнца и в окружающем все это пульсе жизни.

Этот материал создавал редкостную картину густого восточного колорита, — своеобразный азиатский живописный стиль.

В свое время большое удовлетворение мне дали строки Э. Верхарна, который в одной из статей о своем путешествии по России, писал, что его представление и воспоминание о ней в его воображении ассоциируется «с живописью Юона». Полагаю, что здесь виновны именно франко-русские черты моей живописи. Мое тяготение к снегу образовалось за его белизну, за его восприимчивость к малейшим воздействиям со стороны солнца и неба, за тот чистый фон, который он давал двигавшимся по нему силуэтам фигур, вычерчивая и вычеканивая их четкий абрис. Свойство снега заключается также в постоянной его лучистости, сообщавшей неизбежно бодрящую радость и повышенный темп чувствования.

Сообщение одного из новейших американских технических журналов указывает на существующую в последнее время тенденцию к окраске в белый цвет фабрично-заводских машин и помещений, — в результате чего констатируется повышенная работоспособность и увеличение производительности, вот один из драгоценных примеров использования законов цвета в практике жизни.

Живопись этот закон давно знала, как знает и многое другое.

Частое прибегание мною к трактовке больших пространств, окружающих муравейник движущихся людских масс или одиноких фигур и подчеркивающих масштаб их в общих протяжениях, имело целью

трактовать жизнь и природу как единый организм, — слитный и наглядный.

В этом единстве, в этой спаянности всех элементов природы и жизни мне грезился смысл и красота, — намек на великий мировой синтез.

Две стороны всегда тянули и будоражили воображение: первая — это гармония и красота всего видимого, — это радость к бытию, сознание счастья; и второе, — это острые гримасы жизни, ее изнанка, — хотя и жуткие, но одновременно и притягательные, оттого что реальные, ее стороны. Эта вторая сторона не раз задевалась моими работами, но никогда не получала полного развития; трудно сказать потому ли, что ею меньше интересовался (не думаю так) или причину надо искать в общих условиях и обстановке жизни или даже в условиях господствовавших общих художественных тенденций. Факт то, что культуре идеи красоты пришлось отдаваться больше, — перед лицом живой красоты меркнут все рассуждения и теории. Подходя к людям вплотную, наблюдая их жизнь в упор, т. е. сказать, в их натуральную величину, становилось очевидным слишком много отрицательного, отвлекавшего с пути созерцательного искусства и звавшего к активности другого порядка. Хорошо ли это было или дурно, но хотел только живописи, это было так. Может быть, в этом же и причина сильного воздействия на меня всего вытекающего из импрессионистского движения, направленного, на почве расчленения и анализа, к новому (художественно-научному) синтезированию законов мироздания, — в противоположность старому аллегорически-иллюстративному.

Склонность к такого рода задачам у меня еще обострилась после войны и революции, — интерес же к «частям», к близким, осязаемым предметам также, соответственно увеличился, в том же разрезе относительности этих частей к целому. Будущее покажет, что из задуманного получит свое осуществление.

Время художника, не знающего рабочей нормы, проходит в никогда не ослабевающем напряжении. Общая нервность нашего века вынуждает мечтать об особом схематическом языке, своего рода художественной стенографии из-за отсутствия времени сказать все что хочешь.

Три четверти всего своего времени пришлось отдать педагогике и общественным делам; большая часть времени отдана служению театру, и лишь самую малую часть жизни поглотила личная живопись, т. е.



Симфония действия

как-раз самая дорогая, самая важная и наиболее осязаемая по результатам область.

Правда, педагогика дала свои большие, положительныe стороны; она вынуждала находить ясные слова, облекать в отчетливые, отчеканенные формы основные положения об искусстве, она подхлестывала к изучению своего предмета, к отысканию ответов на любое сомнение и вопрос; она заставляла приводить в стройную систему представляемые требования и собственные убеждения и взгляды на соотношения художественных явлений.

Постоянное направление критического чувства к чужим работам, учет их сравнительных достижений, возможность наблюдений над воздействием тех или иных индивидуальных подходов дали громадный опытный материал для выводов и установления прочно-определяющих и стройных, широкоохватывающих формул об искусстве.

Сознание, что что-то важнейшее не сделано, не покидает и мучит.

Моя работа на театре (у Дягилева, в Малом и Художественном театрах, в Детском, у Зимина и Незлобина) также была лишь — эпизодической по причине неотвратимых, всегда обильных и ответственных других отвлечений.

Между тем, каждая из этих областей ревниво требовала всей полноты времени и полной отдачи себя.

Множество давних желаний, в связи с общим программным строительством наших дней, получили новый мощный толчок к их осуществлению и манят.

Если они и не осуществятся в ближайшем будущем, то они, несомненно, будут долго освещать пути грядущей художественной жизни.

Здесь и мечта о большом искусстве для народных масс, и сближение с художественной промышленностью. Преимущественно же я разумею все более сближающиеся пути искусства с направленными на те же цели науками, техникой и философией.

Искусство перестает быть только запечатляющим свое время памятником или только радостью и украшением жизни — оно способно своими открытиями, своими внутренними законами, строящимися хотя бы интуитивными путями, оплодотворить самыми неожиданными сторонами любые научные дисциплины. Биология, естественные науки, медицина, строительная механика — все могут много полезного почерпнуть из науки об искусстве. Использование открываемых искусством ис-

тин должно современем получить самое широкое и точное научное приложение к жизни. С другой стороны, конечно, и наоборот, весь научно-естественный мир может самым решающим образом оплодотворить поступательное движение в искусстве.

Весь путь открытий и усовершенствований и вся премудрость человеческая, в сущности, бралась всегда и будет браться «с натуры» из самой природы, в частях которой уже имеются в зачатках все будущие идеи человека.

Подражание идеям и частям природы в искусстве составляло всегда его основной закон, его прерогативу. На этой почве искусство и призвано сыграть роль посредника между природой и наукой.

Бесхитростные изображения картин жизни, внешне протокольная сторона их при совершенствующихся кинематографии и технике вообще оч. скоро отпадут от искусства или займут второстепенное место. Но, взамен этого, искусство уйдет глубже в свою собственную, одному ему свойственную область чисто-художественных идей, аналогичных чисто-научной мысли и однотипных с идеями и феноменами самой природы. Наблюдение и художественная переработка не столько внешне-цельных картин, сколько «элементов» природы, — ее частей, наблюдаемых в среде птиц, животных или насекомых, подводного или растительного мира, среди минералов в недрах земли и т. п. способно подвести к целому океану новых идей для искусства, для нового стиля его форм и колорита. Это не только не помещает человеку не только как «изображаемому», но и как «изображающему» всегда оставаться в центре внимания и его воля, его устремления всегда будут главной действующей силой.

Мои личные пути направлены сейчас на то, чтобы отыскать художественную формулу такого рода, которая давала бы возможность прямым путем вплотную подойти к решению тех специфически-художественных задач, о которых говорил выше, т. е. чтобы не косвенными и иносказательными путями выражать свои идеи, а найти язык и знаки способные дать их непосредственное выражение.

Но живопись есть «песнь без слов», — и остается лишь терпеливо ждать «фактов» во времени.

Лигачево
18-го июля 1925 г.

К. Ю о н.

К. Ф. ЮОН.

Биографическая канва

Константин - Николай Юон — сын Фридриха - Теодора Юона, страхового деятеля, происходившего из Швейцарии, где род Юонов может быть прослежен до 14 века. Ближайшие предки художника в первой половине XIX века поселились в прибалтийском крае. К. Ф. Юон родился в Москве 12 октября ст. ст. 1878 г., окончил реальное училище в 1892 г., в 1893 поступил в начальный класс московского училища живописи, ваяния и зодчества. Начав рисовать с детства, давая в рисовании волю своему исконному позыву к творчеству, созданию собственных фантастических миров, К. Ф. Юон начиная с 4 класса реального училища усердно посещает Третьяковскую галерею, выставки, решает посвятить себя архитектуре. Училище живописи, ваяния и зодчества, однако, вырабатывает из него живописца. К. Ф. Юон кончает училище в 1898 г., в том же году начинаются его выступления на выставках («периодическая» выставка 1898, «передвижная» 1899). Начиная с поступления в училище живописи К. Ф. Юон живет самостоятельно, давая уроки, продавая отдельные вещи настолько успешно, что получает возможность на заработанные деньги регулярно ездить за границу, работать в Париже. В 1900 г. совместно с И. О. Дудиным К. Ф. Юон открывает в Москве частную художественную школу, просуществовавшую до 1917 года, и имевшую не только крупный материальный успех, но и ставшую средоточием новых художественных течений в противовес училищу живописи, давшую художественное образование ряду видных современных художников и искусствоведов. В 1900 году К. Ф. Юон принимает участие в выставке «36-ти», впоследствии в «Мире Искусства» и «Союзе Русских Художников». С 1906 г. он — член Парижского салона. Он выставляет за границей свои вещи в Париже, Мюнхене, Венеции, Брюсселе, Риме, Мальме, после революции в Берлине, Нью-Йорке, Венеции. С 1921 г. К. Ф. Юон является действительным членом ГАХН, с 1922 — Научно-Художественной Секции ГУС'а, принимает участие на выставках пятилетия Красной Армии и АХРР'а. В 1910 г. К. Ф. Юон впервые начинает работать для театра, регулярно — с 1919 г. (театры Незлобина, Дягилева, Малый, театр оперетты, Художественный, Зимина, Театр для детей). В орбиту творчества К. Ф. Юона входят как пейзажно-жанровая живопись, поддержанная многими поездками в русской провинции, так и рисунок, литография и книжная графическая иллюстрация. В феврале 1926 г. в связи с юбилеем художника Государственной Третьяковской галерееи устроена выставка работ К. Ф. Юона. В марте 1926 г. К. Ф. Юону присуждено звание заслуженного художника.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ:

	стр.
К Ф. Юон (фотография)	5
Синий день	15
Мартовское солнце	17
Переправа через Оку	19
Привоље	21
Северный вид Троицкой Лавры	23
Купола и ласточки	25
Строительство	27
Портрет К А Ю	31
Портрет Н Д. Зелинского	35
Балерина Подгорецкая	39
Утро (Хозяика)	43
Тело	47
Симфония действии	51
