

## ПОЛЬ СЕЗАНН

Москва, Главлит № 5997А

Тираж 1000 экз.

Типография ВХУТЕМАС, Рязанская, 43.

„Чувство искусства — вот что, без сомнения, составляет ужас для буржуа“

П. Сезанн

I

Сезанн, как и импрессионисты, начал с реализма, т.е. с движения, направленного против классической и романтической живописи. Это движение, отцом которого был Курбе, являлось реакцией против рассудочности, завладевшей тогда совершенно умами художников и оторвавшей их от общения с природой. Оно боролось против вторжения в картину психологических элементов, защищая ее старые свободные живописные традиции. Все, что могло нарушить ее органичность и чистоту, было выкинуто из ее самодовлеющего круга, и мы несколько не преувеличим, если скажем, что, только благодаря гению Курбе, картина опять приобрела свои основные ценности. Впрочем, история живописи, кажется, вполне оценила его огромное значение в этом факте.

Курбе был живописец *par excellence*. Все, что осталось после его смерти, говорит о мощном и благородном темпераменте, изумительном мастерстве и чисто гальской преданности природе. Он сражался с Лувром, и звал

В основу настоящей книжки легли лекции о Сезанне, читанные мною в Вхутемасе в 1923 г.

5

к новым живописным средствам выражения. Среда, из которой вышел Манэ, а позже и Сезанн была исключительно им создана. Но реалистическая живопись Курбе полна была еще черноты, от которой ее освободили только импрессионисты. Правда, мы теперь уже не видим в черноте отца реализма отрицательной стороны его творчества и уже не так благоговейно ценим заслугу Манэ, умевшего писать голубо-желтые картины. Но в конце 60-х и начале 70-х годов, в первый период импрессионизма, в асфальте и слоновой кости видели главный грех живописи.

Рассматриваемое нами время в истории французской живописи прошлого столетия заслуживает исключительного внимания, так как с ним связаны самые большие достижения XIX века. Это была эпоха великих стремлений и анализ. Мы считаем необходимым подчеркнуть ее значение потому, что под ее знаком прошел первый аналитический период исканий рассматриваемого провансальского мастера. Несомненно, что Сезанн хорошо знал и остро чувствовал свою богатую эпоху, и несомненно также, что он сумел взять от нее все лучшее, что она могла дать. Это можно заключить по ранним этапам развития его художественного мироощущения. И не случайно, разумеется, зависимость его первых исканий от Курбе, а позднее от Манэ, вне которых немислимы были не только большие пути, но и незначительные движения. Но зависимость здесь была сознательно принятая, как формирующий фактор. Вместе с тем Сезанн сознавал, что ни Курбе и ни Манэ не смогут решить всех проблем, выдвинутых его необычайной эпохой. Чувство реалиста спасло его от влияния романтиков и неоклассиков. Он

6

обращался к учителям, которые свое искусство связывали с задачами современности и свои решения строили на самой натуре. Этим объясняется его путь от Курбе до Писсаро.

Разумеется, Сезанн природу тогда еще не понимал в соединении с искусством Пуссена. Знаменитая фраза: „представьте себе Пуссена, переделанного в согласии с природой“—была произнесена им на склоне жизни, когда он задачи реалиста стал отождествлять с задачами классика.

Возможно, что его первые попытки близко изучить природу были продиктованы больше желанием проверить основательность методов своих великих учителей; допустимо также, что его реалистическое мирозерцание своим сформированием обязано тем же методам. Но как бы то ни было, можно утверждать, что первые учителя привели его к сознанию, что „только благодаря соприкосновению с природой и настойчивому наблюдению ее—художник становится творцом“. И как свидетельствует все его творчество, от этой программной идеи он не отступал до последних часов своей жизни. Сезанн глубоко верил, что только „тесное слияние чувства природы, индивидуального творчества и правил искусства“—есть главное в художнике. И потому он отказался идти с теми, которые проверяли свою палитру на потускневших черно-коричневых полотнах. Лувр мог оправдать, санкционировать то, что уже было найдено и взято в природе. В отрывке одного из писем к своему пламенному почитателю и ученику Эмилю Бернару, он высказал мысль, очевидно, близкую даже его ранней идеологии: „Лувр—это хорошая книга для поучения, но

7

он должен быть только посредником между художником и природой. Настоящая и чудотворная наука, в которую надо всецело уйти—это многообразие картин природы“. И, действительно, Сезанн все свои методы строил на глубоком изучении и знании природы. Вы не найдете ни одного полотна у него, где можно было бы заметить отсутствие анализа ее. Каждый подход к той или другой задаче имел в себе живую концепцию. Все его мысли о цвете, форме, пространстве и композиции рождались в тесном знакомстве с самим предметом. Каждый стакан, блюдо, салфетка, яблоко—каждый предмет делался сюжетом его наблюдений. И только так действуя, он смог добиться знания его пластической сущности и закономерности, т.-е. его пластической логики\*. И только благодаря наличию такого метода, можно было статично-количественную сторону превратить в качественную.

Следует отметить, что мастер вообще питал какое-то непреодолимое чувство уважения и преданности ко всему, что носило на себе печать грубой порой, но живой природы.

И потому, может быть, он готов был принять и фотографию при условии, конечно, что „эту точную репродукцию природы художник использует так же, как и самое природу“. Мастер не боялся фотографии, так как умел давать сущность там, где другие худож-

\* Мы останавливаемся на этой черте потому еще, что думаем ею подчеркнуть глубокое различие между аналитической живописью Сезанна и эклектической живописью его последователей (в том числе и русских), черпающих свое искусство в рафинированной среде французского вкуса и оторвавшихся от общения с природой.

Характерно, что каждая новая эпоха во французской живописи начиналась с реализма. Революционный художник старался освободиться от власти музея и вернуться к богатому и неисчерпаемому языку окружающей его природы. Он готов был, если она этого требовала, сделаться диллентантом, дикарем, лишь бы иметь право на близость к ней, вновь обрести ее. Но, как справедливо указывает логика истории французской живописи, достижение этого требовало, кроме огромных усилий, больших еще знаний того же музея. Курбе, несмотря на все свои горячие протесты против плена Лувра, не в состоянии был совершенно освободиться от его традиций, может быть, потому, что недостаточно их знал. Темперamentные манифесты великого реалиста, требовавшие от художника быть искренним сторонником настоящей правды, в которых он доказывал, что „красота, созданная природой, выше всякой условности“—при наличии его черно-коричневой испанской живописи, вызывают в нас почти недоумение. Может даже создаться такое впечатление, точно он свой призыв—брать краски и форму „не в готовой сокровищнице старого искусства, а из живой неисчерпаемой природы“—направлял больше всего в сторону своего собственного искусства. Но все это, как увидим ниже, неизбежная и типичная особенность, присущая всем новаторам в французском искусстве. Все они начинали с войны против Лувра во имя реализма и кончали добрым миром с ним во имя того же реализма. Так было с Курбе и Манэ, так случилось и с Сезанном.

Каждая новая эпоха раньше всего должна была иметь дело со старым глазом, привычки которого диктовали свое пластическое сознание не только зрителю, но

ники довольствовались унаследованными понятиями. Для расширения круга живописных средств он привлекал все, что могло быть в распоряжении художника\*.

## II

Сезанн, отмечает Бернар, не умел рисовать без природы и не обладал фантазией. Основанием к такому выводу послужил, главным образом, насколько нам известно, набросок мастера „Апофеоз Делакруа“. Наивный, робкий и тенденциозный характер этого эскиза даже вызвал сожаление у ученика о бессельной трате учителем времени, которое могло бы быть использовано им для более ценных—„дивных работ“. Но вряд ли можно найти в указанной черте мастера причину для умаления значения его творчества. Возможно, что именно, эта особенность, и придает Сезанну тот ценный об'ективный дух, которого лишены другие великие французские живописцы. Курбе был наделен такими же качествами и теми же недостатками.

Интересно отметить ту же характерную особенность в „необозримом“ Рембрандте, обнаружившем в своих аллегорических и фантастических полотнах такую же зависимость от природы. Это станет очевидным, если сопоставить с ними любое другое полотно гениального голландца. И мы поступим вполне справедливо, если отнесем их к наименее удачным его произведениям.

\* Воллар указывает, что Сезанн прибегал даже к картинам „Художественного магазина“, несколько томов которого у него были, или к модным журналам своих сестер.

и самому художнику. Можно, даже, поэтому утверждать, что все живописные движения лежат в области развития культуры глаза. Вся борьба XIX века, все новые живописные средства выражения родились в этой сфере. Глаз имеет свою историю, свои условности и свою логику—свой примитивизм и свой классицизм. Природа ему всегда будет казаться такою, какою ее изображает художник. Только в такой интерпретации он ее воспринимает. Вот почему и борьба за новые средства выражения тесно связана с борьбой за новый круг зрительных ощущений, т.-е. за новую культуру глаза. Это положение Сезанн великолепно учел. Он изучал глаз столько же, сколько и природу, и картину свою строил на основе всех его особенностей. Он утверждал в своей живописи только те принципы, которые были точно проверены раньше всего глазом.

## III

Сезанн никогда не был импрессионистом в точном смысле этого слова. В искусстве Писсаро, под чьим заметным влиянием написаны были его первые голубо-желтые *plein aires*, он почерпнул то, что могло помочь решению его собственных задач, и только. Сезанн не мог принять случайной, бессистемной композиции и растрепанной формы Клода Монэ и его последователей. И, особенно, не мог мириться с их схематичной спектральной палитрой, связывавшей его сложный живописный мир. Некоторые критики, в том числе и Мейер Грефе, даже верили, что „название импрессиониста ни к одному импрессионисту так не подходит, как к нему“. Конечно, это неверно. Впрочем, может быть, в известном смысле,

немецкий критик и прав: Сезанн помог импрессионизму принять более отчетливые и крепкие формы, пытаясь придать ему более синтетический характер: заменить его моделиацию природы модуляцией. Но все это, конечно, не могло не идти против заповедей Мона.

Сезанну приписывают многозначительную фразу: „сделать из импрессионизма искусство, вечное, как искусство музеев“—и на ней строят его импрессионистский облик. Но если она и была когда нибудь произнесена им то, нам кажется, с явным намерением подчеркнуть отсутствие в этой школе больших и солидных традиций. Сезанн явления измерял Лувром, а здесь нужна была другая мера. Вот почему в его даже голубых полотнах вы всегда найдете нечто от испанцев или венецианцев, чего никогда не встретите в картинах основоположника импрессионизма. Во всяком случае, фраза эта ничего в пользу школы 70-х годов не говорит. Напротив, она только подчеркивает глубокое различие, существовавшее между мастером и батинольцами. Сезанн взял от импрессионизма элементы, мы бы сказали, гигиенического характера. На всех точках соприкосновения с ним он ставил свои личные и новые вехи.

## IV

Об импрессионистах он вообще не любил говорить, отмечает Бернар, а если говорил о них—то недружелюбно\*.

\* Воллар приводит случай, когда мастер в порыве ненависти к импрессионизму бросил следующую великолепную фразу: „у Мале только глаз, но, боже мой! — какой глаз!“.

И только об одном Писсаро он отзывался с нескрываемым уважением. Но тут, вероятно, сказывались лишь его добрые чувства к „честному и неутомимому“ импрессионисту, оказавшему сильное и благотворное влияние на его технику. А главное, Писсаро дал ему пример „трудюбивого художника“.

Сезанн изгнал импрессионистскую случайность из станковой картины, усиленно борясь с „живописью часов“. Отдельные элементы картины: форма, цвет, тон, композиция, письмо—являлись лишь организующими факторами. Над ними должен был возвышаться метод. Интуиция—только первый этап станковой картины. Бернар правильно отметил, говоря о своем учителе, что, он толковал, а не списывал то, что видел. Особенность Сезанна была больше в мозгу, чем в зрении. Высокоценную натуру он воспринимал лишь сквозь призму твердо построенных и точно проверенных методов. Вы не найдете ни одного полотна у него, этюда или рисунка, где вдохновению отдавалось бы предпочтение.

Все взвешено и высчитано. Глаз и кисть, руководимые холодным, об'ективным умом. О нем можно было бы с большим основанием сказать то, что отметил в Дега поэт Моклер: „я думаю, что невозможно назвать ни одного плохого куска живописи, так как он воплощенная логика“.

Сезанн затронул все области живописного ремесла, внося в них свои коррективы и дополнения. Он не мог пользоваться средствами не зная их природы и всех специфических явлений, связанных с их органической сущностью. Он рассмотрел и изучил холст, кисти, масла, лаки, грунтовки, подкладки и добился того, что мог пользоваться ими по своему желанию. Случайных удач он не

принимал\*. Его картины свидетельствуют об исключительном умении добиваться искомым эффектов. Он бесконечное количество раз переписывал свои полотна—и все же мы мало знаем у него таких, которые он бы считал законченными. Его настойчивость и воля не знали границ. Бернар наблюдал, как он писал свою известную картину „Три черепа на фоне ковра“. „Картина,— рассказывает ученик,—менялась в красках и формах почти ежедневно, несмотря на то, что она могла быть снята с мольберта, как оконченная вещь, еще тогда, когда я ее увидел в первый раз“. И добавляет: „я назвал бы способ его работы—размышлением с кистью в руках“. Те же черты в сезанновской манере работать отметил Воллар. „После 115 сеансов—Сезанн оставил мой портрет и уехал в Экс. „Я до некоторой степени остался доволен рубашкой“—таковы были его последние слова перед отъездом. Он обещал к работе „вернуться“, в надежде довести ее до совершенства. Этим объясняется то, что пейзажи, почти законченные, работали часто по два или три года, что, однако, для него не являлось затруднительным, так как

\* Известный итальянский художник, футурист Северини в статье „Сезанн и сезаннизм“ (Esprit Nouveau) по поводу указанных черт высказал следующие мысли: „система работы Сезанна, его вера в темперамент (слово, которое он часто любил повторять) говорят нам, что равновесие его вещей достигнуто инстинктивно или по смутным общим правилам, внешнему виду холстов старых мастеров“—и далее „свидетели работы Сезанна рассказывают о том, как он менял без конца в своих картинах не только тон и цвет, но все расположение линий и планов. Если бы расположение последних было установлено точно, то их не надо было бы менять“. Нужно ли доказывать неосновательность таких выводов?

для Сезанна писать с натуры—значило не копировать видимый мир, а „передавать свои ощущения“.

Импрессионисты, конечно, так не работали. Им не нужно было долго размышлять над своею живописью. Они старались писать то, что видели, не анализируя и не синтезируя. Сезанн же, взявшись за кисть, брался и за свой анализ (отсюда и его „мотив“, как противоположность этюду).

Он чужд был мечтательности. В его картинах решительно нет того, что, некоторые критики еще продолжают называть в живописи поэзией, лиризмом или настроением—и вместе с тем, какое тонкое и большое, мы бы сказали, сердце в них чувствуется!\*

Мы не знаем во французской живописи более хладнокровного художника. Никто после Шардэна не умел так обуздывать свой темперамент и так руководить им, как он. Это прекрасный пример волевого искусства. Недаром он производил впечатление ученого художника. Ему удалось воскресить и установить утраченный в его время принцип, о котором еще в XV веке итальянский теоретик Альберти писал: „и пусть никто не думает, что может быть превосходным живописцем тот, кто не вполне понимает, что он собирается делать. Напрасно натягивать лук, если не знают цели, куда пустить стрелу“. Теоретик от живописца требовал знаний и предлагал „приобретенным умом познания приложить к делу“.

\* Воллар рассказывает, что Сезанн делил живопись на два вида: живопись „мужественную“ и живопись „бесполюю“.

## V

В отношении организации картины наблюдается два подхода. Первый—от картины к природе, второй—от природы к картине. В первом случае художником руководит концепция вещи, воспринятой через музейное отражение. Художник анализирует не столько известное явление, сколько существовавшие до него методы постижения этого явления. Это путь эклектический, путь, дававший, при наличии больших знаний, значительные результаты. Здесь происходит не создание новых средств и опыта, а классификация старых. Примером его, в худшем случае, могут быть прерафаэлиты, в лучшем—барбизонцы. Первые выросли на традициях итальянского возрождения, вторые—на опыте голландских пейзажистов XVII века и английских—начала XIX века.

Второй подход базируется исключительно на непосредственном анализе природы, являющейся единственной конкретной предпосылкой к организации картины. Это, разумеется, не значит, что художник при таком подходе не может пользоваться накопленным до него живописным опытом,—напротив. Но здесь круг его метода расширяется только за счет анализа природы. Второй подход ведет к аналитической концепции. Типичным представителем ее являются Курбе, импрессионисты и Сезанн.

Пользовался ли мастер с самого раннего периода своего творчества аналитическим методом? Не было ли у него эклектического этапа, т.е. этапа „подхода от картины к природе“? Изучение его первого черно-корич-



П. Сезанн. „Масленица“

P. Cézanne. „Mardi gras“

невого, „жирного“ периода дает нам основание утверждать, что он несомненно был\*.

Вы найдете солидное количество полотен с явными следами не только Курбе и Манэ, но и Домье и, особенно, Делакруа, которого он охотно и любовно копировал. Его „Дама в платке и боа“ производит впечатление копии с Грековской *La dame a l'hermine*. Здесь будет важно также отметить один интересный в этом отношении факт, совершенно не исследованный критикой. На родине Сезанна, в Эксе (Прованс), где живописец в течение почти двух десятилетий жил и работал, в городском музее находится один из прекрасных авто-портретов Рембрандта 1659 года. Внешние черты этого произведения, строение отдельных масс и общий пластический характер неоспоримо говорят о влиянии его на провансальского мастера, который, как известно, часто посещал свой эксский музей и великолепно знал все находившиеся в нем картины. Некоторые автопортреты Сезанна вполне нас убеждают в этом предположении. Итак, мы видим, что соприкосновение со всеми упомянутыми художниками не носило характера легкого увлечения. Сезанн их изучал со всей присущей ему волей. Однако считать его прямым последователем упомянутых живописцев было бы с нашей стороны несколько опрометчивым суждением. У каждого мастера он брал то, что могло способство-

\* В морозовской галерее находится два сезанновских полотна: „Девушка у пианино“ и „В комнатах“ (написано в 1865 г.). Оба они свидетельствуют об эпохе Курбе. В берлинской коллекции Cassirer также имеется его акварель—копия с полотна Делакруа „Medée“ (1862 г.), с типичным сезанновским удлинением отдельных плоскостей, изменивших основной характер круглых масс оригинала.

вать выявлению его личной логики, укрепить основы его методов. Его зависимость от них дает себя меньше чувствовать, нежели зависимость Ренуара от Делакруа или Манэ от Веласкеза, ибо Сезанн умел преодолевать Лувр. Что же касается наблюдаемого в указанный период у мастера особого пристрастия к испанской живописи — то о нем можно сказать, что это чисто французское, традиционное явление, хорошо знакомое исследователям Курбе и Манэ. Лучшие полотна первого — „Похороны в Орнане“ и „Каменотесы“ написаны под сильным влиянием Рибейры и Веласкеза, а наиболее законченные работы второго — „Завтрак на траве“ и „Олимпия“ насквозь пропитаны духом Веласкеза и Гойи.

Тут следует, кстати, отметить одно замечательное явление в истории французского искусства. Каждый новый путь реалистических движений связывался, с одной стороны, с тенденцией слить французскую живопись с испанской и, с другой — с тенденцией расширить проблему натюрморта. Явление — требующее особого исследования.

## VI

В своих письмах к Бернару Сезанн часто подчеркивал свое восторженное отношение не только к испанцам, но и к венецианцам. И особенно — к последним, в которых он видел носителей лучших живописных традиций. Писать, как они, пользоваться так кистью, палитрой, достигнуть такой насыщенности, блеска и монументальности — об этом мастер постоянно мечтал. Известны случаи, когда этот великий живописец готов был пожертвовать

всеми своими методами, лишь бы приобрести умение среднего старого венецианского мастера. Все, что он делал, казалось ему плохим в сравнении с полотнами, имевшими печать Венеции. Его мысль — „Realiser — tout est là“ (передать то, что чувствуешь — в этом вся цель) в значительной степени, возможно, навеяна их высоким искусством.

Мейер Грефе, как немец, не понял этой страсти провансальского живописца, если в изучении им Греко, ученика Тинторетто, он видит мистическую тенденцию, свойственную, яко бы, ему. Критик даже провел параллель между Сезанном и Достоевским, чем лишней раз доказал, что немцам не все понятно в французской живописи. Мы слишком сомневаемся в том, был ли сам Греко мистиком. Анализ его творчества под углом зрения современного искусства приводит к выводу, что оно имеет в себе все реалистические особенности. Барокко толедского мастера, нам думается, скорее результат темперамента, нежели мировоззрения. А острый католицизм, сквозящий в его пламенных полотнах, относится больше к духу времени. Его портреты дают нам основание видеть в нем реалиста, даже в современном смысле этого неустойчивого термина. Критик совершенно не прав, когда говорит, что „в отношении Греко и Сезанна встречаются неоспоримые точки соприкосновения, которых нет почти в отношении Сезанна к своим современникам“. Самый поверхностный анализ сезанновского творчества приводит к противоположному выводу. Несомненно (и это знает каждый молодой художник), что элементов Писсаро в нем больше, нежели элементов Греко. Не менее ошибочно утверждение Мейер Грефе, что главная заслуга Сезанна в том, что,

„он заменил только детали, излишние для его сюжетов, повышенной устойчивостью оттенков и подобрал с еще большей гармонией руководящие контрасты. Мы видим то же стремление, потому что природа абстракции сводится к тому же принципу: создать картину из контрастов различной силы тонов без линий“. Пользуясь такой точкой зрения, нам пришлось бы всех венецианцев, испанцев, Рембрандта, Рубенса и Делакруа отнести к категории мистиков, с чем, вероятно, не согласился бы сам критик. Известно, что все указанные живописцы широко пользовались принципом — „создать картину из контрастов различной силы тонов без линий“.

## VII

Из отношения мастера к венецианцам и испанцам вытекало его отношение и к другим художникам. „Энгр, несмотря на свой высокий стиль и несмотря на то, что его очень ценят, — совсем ничтожный живописец“, писал он Бернару. Сезанн был прав. В искусстве Энгра меньше всего живут те традиции яркой, крепкой и жирной живописи (*belle pâte*), которые он видел у своих любимых старых мастеров. Энгр был лишен самого существенного — того, что художники называют в живописи „мясом“. Энгр ближе к графическому началу\*.

Основа Энгра — линия. Сезанн удачно противопоставил ему „мясистого“ Делакруа. Так же правильно он опреде-

\* После Сезанна установилось впервые в живописи разделение на два русла: чисто живописное (Делакруа) и графическое (Энгр).

лил искусство своего современника Гогена. „Гоген не живописец, его вещи — это плохие китайские картинки. Я никогда не соглашусь, что живописи не нужна форма и лепка“. В фразе чувствуется намек на искусство импрессионистов, в котором формальные идеи были мало развиты. Мастер уделял третьему измерению столько же внимания, сколько и первым двум. Венецианцы, как и испанцы, разумеется, не знали плоской живописи, привитой французской картине в 60-е годы японскими ксилографами.

## VIII

Перейдем к цветовому методу Сезанна.

„Нельзя отделять рисунок от красок. Нужно рисовать по мере того, как пишете, и, чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок — форма неизменно достигнет своей полноты. Контрасты, гармоничные отношения красок — вот секрет колорита и лепки“ — читаем мы в одном из его писем. В этих нескольких великолепных мыслях, достаточных для создания целой школы, — экстракт всего его цветового метода. Формулы точные, ясные, явно принадлежащие мозгу истинного живописца. Но раньше, чем приступить к рассмотрению их, выясним вопрос, являются ли они действительно, как многие из критиков думают, революционными и совершенно неизвестными до Сезанна. Если мы обратимся к тем же венецианцам и испанцам, то, без сомнения, найдем все признаки указанных цветовых формальных идей. Принцип контрастов, гармоничного отношения красок был, пожалуй, им еще более известен, чем провансальскому живописцу. Так же им хорошо был

известен принцип „неотделимости рисунка от краски“. Исследуйте цвет, свето-тень и письмо в картинах Тинторетто, Веронеза, Тициана, Греко и Веласкеса — и вы согласитесь с нами. Да и не только одни луврские старики, — знал их отлично и величайший колорист XIX века — Делакруа, предписывавший художникам пользоваться общим законом: „больше противоположения — больше блеска“, и гордо заявлявший, что его палитра „сияет всеми контрастами красок“. И вполне понятно. Ибо это метод — чисто живописный, метод, выбросивший из своего круга все признаки графической концепции.

Но здесь мы невольно приходим к другому вопросу: не являлось ли тогда знакомство с луврскими живописцами главным стимулом цитируемых формул? Несомненно. Обесценивает ли это их значение. Нисколько. Такой чертой преемственности искусство Сезанна еще глубже проникает в круг великих традиций, которых лишены были его лучшие современники-импрессионисты. Последние избегали формул и в применении тех или других живописных принципов пользовались, главным образом, своей интуицией, способствовавшей усилению случайности и произвола. По удачному выражению одного из них, „они писали, как птица поет“. Самой собой понятно, что при таком подходе к картине, цветовая проблема должна была разрешиться не холодным анализом, а горячим эмоциональным чувством. Краска переставала быть носительницей света и воспринималась в плоскости спектральной яркости, вследствие чего исчезала ее зависимость от формы. Отсюда и причина того, что последняя связывала пластический мир импрессиониста, видевшего в ней скорее границу (рамку) красочной

плоскости. Отсюда, вероятно, и ее двухмерный характер, наблюдаемый у импрессионистов.

Не так подходил к цветовой проблеме Сезанн. Форму он не мыслил, как границу красочной плоскости, и не видел в ней лишь средство для обрамления цветовых соотношений. Она являлась у него, как бы самой природой цвета, определяя и выражая его. Точнее говоря, она была эквивалентом цвета. Мастер доказал, что изменить окраску дерева, неба, дома или зелени — значит изменить и их форму. Ибо каждый новый цвет меняет форму не только вмещающей его плоскости, но и форму других плоскостей, лежащих по соседству с вновь окрашенной, наделяя их другой напряженностью и устойчивостью, другим весом и другим балансом. Одним словом, каждая новая краска, вводимая в картину меняет всю ее конструкцию. В соответствии со сказанным, картина должна быть организована по известному строгому методу, где вся цвето-формальная структура могла бы иметь одну цельную и непрерывную напряженность, остроту и насыщенность. Метод, разумеется, требовавший от художника детально обдуманных действий: ни одного лишнего — холодного или теплого тона, ни одного лишнего сантиметра голубого неба или охристой земли. Все должно быть заранее взвешено.

## IX

С упадком в начале 70-х годов в французской живописи традиций тона и *valeurs'*ов, было утеряно драгоценное умение строить глубину чисто живописными средствами. Картина стала более плоской. Ощущение глубины

зритель получал, главным образом, благодаря перспективно-линейному построению полотна (графическая концепция). К такому заключению вы придете, если после Курбе, Делакруа и барбизонцев обратитесь к импрессионистам. Свет и цвет, как пространственные факторы, перестали существовать с того момента, когда появились первые опыты Клода Моне. Чтобы восстановить эти утерянные традиции, Сезанн ввел в картину принцип цветового плана. Правда, в этой области ему, несмотря на его невероятные усилия и уточненный опыт, больших результатов достигнуть не удалось, что, впрочем, он сам сознавал. „Планы набегают один на другой, — жаловался он Бернару в письме, — и мешают работать“. И далее признается: „а я старик, почти семидесяти лет, чувствую недостаток цветовых ощущений, организующих свет, и от этого не могу покрыть холста и уследить границу предметов, когда точки соприкосновения деликатны. Вот откуда происходит то, что мои картины несовершенно“.

Но мастер все же своим искусством наметил тот основной путь, по которому должно идти разрешение вопросов цветовой глубины. В указанном отрывке находим, в известной степени, и объяснение характерного сезанновского явления — динамизирования цвета путем вибрации границы плоскостей, „когда точки соприкосновения деликатны“. Таким образом ему удалось достигнуть усиленного взаимодействия отдельных цветовых частей картины. Отсюда, несомненно, проистекает его формальный динамизм, о котором речь ниже. То, что один французский критик охарактеризовал, как „импрессионизм формы“, что, конечно, не совсем правильно. Отсюда также и техника его письма, рассчитанная на опреде-

ленное расстояние, способствующее усилению движения цветовых масс. Изобретению его приемов письма глубоко соответствовал характер мазка: его ширина, сочность и компактность.

Пользовался ли Сезанн старым луврским принципом *valeur'a*\*? К сожалению, — только в редких случаях. Он о нем не говорил. Хотя его мысль: „Зрительное ощущение зарождается в нашем органе зрения. Он классифицирует на свет, полутон и четверть тона те планы, которые на самом деле представляются посредством цветовых ощущений“ — в известной степени выясняет его отношение к *valeur'*-ной задаче. Но только в известной степени, так как термин *valeur* (светосильность), если понимать его в том смысле, как понимали его венецианцы, голландцы и их французские ученики, определял еще и другие признаки. Какие? Фромантэн в своей великолепной книге „Старые мастера“, говоря о *valeur'*ах, дает им исчерпывающее определение. Вот оно: „По мере того, как собственно красочный элемент убывает, в нем получает преобладание элемент *valeur'a*. У Рембрандта, у которого все выдержано в одном цвете, иногда случается, что элемент колорита исчезает почти совсем, и тогда на палитре остается нейтральный элемент, неуловимый, и в то же время вполне реальный, так сказать, — отвлеченная ценность исчезнувших вещей — и вот с помощью этого отрицательного и бесконечно нежного элемента и создаются иногда самые замечательные кар-

\* Из полотен, находящихся в русских коллекциях, к категории *valeur'*ных мы относим один из его лучших пейзажей *Paysage a Pontaise* (написан около 1875 г.).

тины". Это определение может лечь в основу, наших дальнейших рассуждений о *valeur*'ной проблеме. Мы несколько не сомневаемся в том, что восторгаясь венецианцами и испанцами, Сезанн, в значительной степени, восторгался именно их умением писать *valeurs*'ами. И глубоко прав Фромантэн, когда утверждает, что, „если вы отнимете у Веронеза, Тинторетто, Тициана и Рубенса это правильное соотношение *valeurs* в их колорите, то их краски сразу станут звучать диссонансом, потеряют свою мощь и свою редкую изысканность“. Стремление Сезанна, „писать, как венецианцы“, следует, думается нам, отнести именно к восхищению их *valeur*'ным совершенством. Недаром он так высоко ценил их искусство светотени. Но, признавая его необычайные усилия преодолеть Венецию, мы все же не приписываем провансальскому мастеру умения ее великих живописцев. Сезанн жил в эпоху импрессионизма, и культура Писсаро слишком давала себя чувствовать. В этом отношении параллель между ним и изобретателем голубых туманов—Монэ могла бы показаться пожалуй, более удачной. Проигрывает ли живопись Сезанна от этого? Безусловно.

## X

Является ли Сезанн колористом? Исследуя живопись художников прошлого столетия—представителей колористических традиций—мы замечаем, как их коричневая палитра все более проясняется. Исчезают темные земляные краски, остаются яркие и чистые. Делакруа, например, чтобы написать „Резню на острове Хиосе“, выбросил

26

все охры и земли, заменив их интенсивными—кобальтом, изумрудной зеленью и лаками. Сделался ли его колорит от этого более светлым? Несомненно. Более ярким, блестящим? Нисколько. Несмотря на то, что Делакруа клал на холст чистые, не смешанные краски („сияющая палитра“) живопись, по его же собственному признанию, казалась ему, в сравнении с живописью его любимых учителей, серой и тусклой. Долгое изучение в Лувре Тициана, Веронеза и Рубенса (сохранилось большое количество копий с произведений этих мастеров, свидетельствующих об его упорном стремлении постигнуть секрет их колорита) очевидно не дало желаемых результатов.

У импрессионистов мы наблюдаем то же явление,—Ренуар, следуя за Монэ, заменил все черно-коричневые краски синими и голубыми. Его знаменитая берлинская лазурь доказала, какой необычайной экспрессии можно достигнуть, если умело пользоваться ее особенностями. Однако самые насыщенные его полотна, при сопоставлении с бледными серо-зеленоватыми картинами барбизонца Коро, теряют как раз то, чем они должны были от последнего выгодно отличаться. Мы говорим о крепости и яркости колорита. В чем же секрет колорита? Фромантэн колориста определил следующим образом. „Быть хорошим колористом значит, прежде всего, уметь искусно сопоставить *valeur* тонов“. Определение на первый взгляд может, пожалуй, показаться слишком академичным. Но это только—на первый взгляд. Чтобы уяснить его смысл необходимо сделать обзор всех французских школ, выросших на импрессионистском наследии (упадок тональных традиций), и сравнить их с эпохой Курбе и барбизонцев (развитие светотени). Мысль Фромантена станет еще более

27

ясной, если обратитесь к двум различным и тонко разработанным сезанновским пейзажам, находящимся в Морозовской галерее: „Дорога в Понтуазе“ и „Равнина у горы св. Виктории“. Исследуйте количество тонального элемента в их цвете, проследите, в них момент развития локальной среды—и вы поймете, на сколько первый пейзаж в колористическом отношении стоит выше второго. Наконец, возьмите любое произведение венецианской или голландской школ, где принцип локальных тонов получил наивысшее развитие и где элемент колорита поэтому наделен всеми особенностями *valeur*'а. Обобщая все изложенное, можно также сказать, что колорист, в тесном смысле слова, это — раньше всего живописец. Если мы с этой точки зрения рассмотрим сезанновские картины, то заметим, что многие из них, написанные под влиянием импрессионистской культуры, несмотря на их яркость и силу, в значительной степени, лишены колорита. Но в тех полотнах, где указанное влияние отсутствует, встречаются примеры изумительных колористических достижений. Порой даже улавливается тень великой Венеции.

В противоположность Делакруа, Сезанн в колорите не искал точных законов и в принципах гармонии никогда не чувствовал устоев для палитры. Он даже высказал мысль, совершенно неприемлемую для изобретателя цветового синтаксиса: „можно делать хорошие вещи и не быть колористом и не понимать гармонии. Достаточно лишь—обладать „чувством искусства“. Но не вмещает ли сезанновское „чувство искусства“ слишком много культуры? И не пользуется ли он сложным венецианским глазом? С каким мерилom к нему подходить?

28

## XI

Его замечательная палитра может явиться предметом отдельного исследования. Бернар насчитал на ней свыше 20 красок, начиная с белил и светлой неаполитанской, кончая слоновой костью. Такую необычайную сложность палитры можно объяснить тем, что мастер не мог обходиться без готовых гамм и градаций отдельных тонов, помогавших ему создавать локальную среду. Его модуляция требовала большого количества промежуточных тонов. Чем богаче были свето-теневые задачи, тем больше должно было быть в его распоряжении готовых градаций. По рассказу Бернара, Сезанн очень потерялся, когда, желая исправить работу своего ученика, увидел его импрессионистскую палитру, на которой, кроме белил, были: желтый хром, киноварь, ультрамарин и краплак.

Вот палитра Сезанна:

Желтые краски—блестящая желтая, неаполитанская желтая, хром желтый, охра желтая, сиена натуральная.

Красные—киноварь, охра красная, сиена жженая, крап-лак, кармин, жженный лак.

Зеленые—Поль Веронез, изумрудная зелень, зеленая земля.

Синие—кобальт, ультрамарин, прусская синяя, черная персиковая.

## XII

Свое отношение к свету мастер выразил, когда писал Бернару: „свет, в сущности, не существует в живописи“. Как это следует понимать? Известно, что свет—результат цветов различного освещения и различно светящихся,

29



в зависимости от того, какие лучи они испускают или поглощают. Каждый художник, по личному опыту, знает, что могут быть оттенки, очень темные и в тоже время необычайно лучистые, как и могут быть другие—светлые и притом совершенно не светящиеся. Таким образом, свет в колорите зависит, главным образом, от подбора и скалы красок, которыми он пользуется. Отсюда, надо думать, отрицание Сезанном света, как самостоятельного живописного фактора. Исходя из указанного положения, мастер сделал неожиданный и ценный вывод, явившийся начальным принципом его рассеянного света. Свет мог иметь несколько центров, т.е. быть вне определенных точки и плана. Он существовал как бы в самой плоскости, участвуя, как характеризующий ее форму элемент. Это открытие, как известно, кубисты широко использовали, сделав из него одну из основных предпосылок своей живописи.

## XIII

Точные методы построения картины, естественно, дали не менее точные методы письма. Приобретенный у импрессионистов штриховой мазок был Сезанном дисциплинирован и приведен в состояние известного цветового фактора\*. Направление мазка, характер его

\* Поль Синьяк не понял технику Сезанна, когда в своей книге „От Э. Делакруа к неимпрессионизму“ писал о нем: „Сезанн нисколько не заботился о подделке природы и виртуозности“, и, что „он не придавал никакого значения форме мазка, потому что он нисколько не заботился о лепке, о выражении чувства, подражании форме предмета“. Так же неправильно его утверждение, что „мазок Сезанна имеет черту, связывающую способы исполнения импрессионистов и неимпрессионистов“.

кладки, длина и ширина—все это могло изменить рельеф плоскости, придав ей выпуклую или вдавленную форму, что, в свою очередь, должно было также отразиться и на самом цвете. Само собой понятно, что пользование сложными особенностями кисти требовало от художника исключительного чутья и опыта. Есть моменты в живописи весьма серьезных мастеров, когда легкомысленное отношение именно к этим особенностям лишало их самых основных достоинств.

Отличительной чертой сезанновского письма является отсутствие ловкости, той ловкости, с которой так усердно боролся Делакруа. Никаких уклонений в сторону манерных ухищрений. Вы не заметите ни тени шика, ни намека на виртуозность. Его письмо полно сжатости, четкости и лаконизма больших мастеров\*. Любой кусок поверхности его полотен свидетельствует об огромном, упорном труде и изумительном чувстве такта и меры. Сезанн не избегал трудных фактурных проблем и не отступал перед их сложностью. Изучая его творчество, вы получаете такое впечатление, точно он эти проблемы не переставая, ставил перед собой (прекрасный автопортрет в Шукинском собрании). В письме, как и в других областях своей живописи, он всегда шел по линии наибольшего сопротивления.

Живопись Сезанна, оживленная острым чувством материальности, то сочная, то густая и всегда, заметьте, тонкая, даже, когда она в семь-восемь слоев,—сближает его,

\* Черты, которых почти совершенно лишены лапы русские сезаннисты из „Бубиного Валета“, пишущие крайне небрежно, размашисто и исключительно „ловко“.

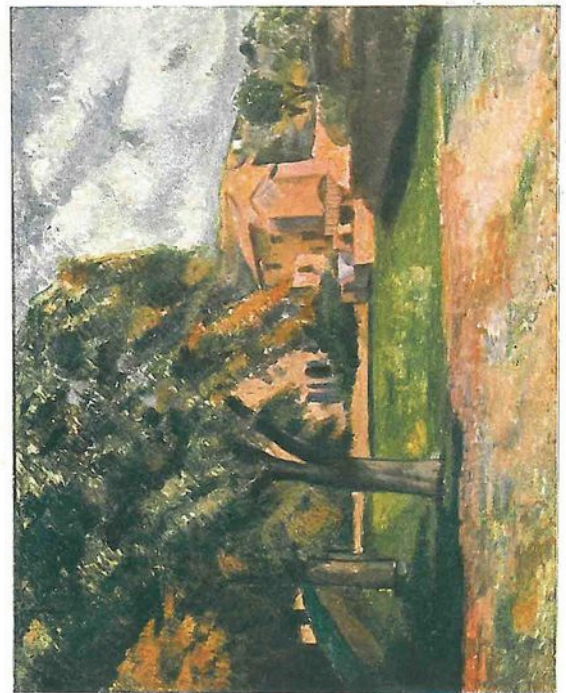
с одним из лучших французских живописцев XVIII века, Шардэном (родоначальником французского *belle pâte*). Некоторые сезанновские натюрморты, среди них „Фрукты“, находящиеся в собрании Шукина, приводят нас к убеждению, что великий провансалец хорошо знал шардэновскую поверхность.

Живопись Сезанна так же ярко иллюстрирует умение организовывать свой темперамент. Его полотна, при всей своей напряженности, великолепно вяжутся с размером своих рам, за границу которых они никогда не стремятся выйти. Между ними, можно сказать, существует типично станковый баланс.

## XIV

Самые значительные принципы Сезанна, без сомнения,—формальные. Вот главные из них: „трактуйте природу посредством цилиндра или шара и конуса, при чем все должно быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана была направлена к центральной точке. Линии, перпендикулярные к горизонту, сообщают картине глубину, а в восприятии природы для нас важнее глубина, чем плоскость“. Целая система разрешения пространственной проблемы.

Есть ли первый принцип призыв, как долгое время думали, к геометризации формы? Разумеется, нет. Ни в одном сезанновском произведении вы не найдете геометрических тел. Несмотря на то, что форма предмета упрощена им до ее основной идеи,—вы все время наблюдаете непрерывающуюся тождественность между изображением и его объектом. Правда, вы здесь имеете дело с тождественностью—так называемого пластического порядка,



Cézanne. „Le Jas de Bouffan“

Сезанн. „Пейзаж“

в которой наличие „объективной“ правды не обязательно. И в этом смысле весь аналитический путь Сезанна, требовавшего что бы между художником и картиной была обязательно натура, достаточно полно свидетельствует об его реалистической концепции. Фраза кубиста Глеза — „пусть картина ничего не передает и представляет открыто свое право на существование“, конечно, показалось бы ему пустой. В чем основная идея этого принципа? В организации вязки пространства, требовавшей несложных масс, наделенных законченным пластическим выражением. Мастер поступал вполне правильно, когда советовал учиться писать на этих „простых фигурах“ и когда писал Бернару: „если вы научитесь владеть этими формами—вы сделаете все, что захотите“. Мы здесь не должны искать мистических тенденций. Это умное указание на старые, некогда хорошо знакомые живописцам, средства. Сезанн их предлагал для тех же целей: изучения светотени, об'емов предмета и пространственной среды.

Преобладающий в его искусстве принцип контрастов особенно яркое выражение получил в формальном методе. Он умел мыслить отдельными формальными элементами. Желтые, голубые, красные цвета, вероятно, в его сознании ассоциировались с кубом, шаром или конусом (прямыми и круглыми массами). В области формы должно существовать не меньшее количество оттенков, нежели в области цвета. Форма наделена теми же свойствами зависимости и деградации, что и цвет. В зависимости от другой она может уменьшаться и увеличиваться, может смягчаться, заостряться или совсем исчезнуть. Сезанн никогда не оперировал предметами одноформенного ха-

рактера, как и не пользовался одноцветными плоскостями. Если в его натюрмортах имеются шарообразные апельсины или яблоки, то они обязательно контрастированы конусами кофейников или, пересекающими их круглые плоскости, салфетками. Кривые и круглые массы связаны с прямыми. И как зеленый цвет, чтобы стать более зеленым, требует дополнительного красного, так шар, чтобы больше выразить свою сущность, нуждается в дополнительном кубе. Отсюда происходит сезанновская ритмизация пространственных масс. Чем больше формальных контрастов—тем больше гармонии. Приведение масс в перспективу, как организующий момент, должно было еще более приблизить их к решению пространственной задачи. Эту же цель преследовали горизонталь, вводимые художником в картину по мере необходимости.

Указанный принцип лежал также и в основе его рисунков. Гармоничным может быть только тот рисунок, в котором имеется достаточное количество кривых и прямых линий.

Можно сказать, что Сезанн проделал в области формы то же, что и Делакруа проделал в области цвета. Он привел в порядок и опубликовал ее синтаксис. И не подлежит сомнению, что теперешними знаниями о пространстве, художники обязаны почти исключительно ему.

Все сказанное о пространственном методе касается лишь природы самого предмета, его формы и об'ема. Этим мы решили нашу задачу только наполовину. Чтобы ее совершенно исчерпать, мы должны еще рассмотреть ту организованную среду, атмосферу, в которую Сезанн ставит этот предмет. Ибо под вязкой глубины следует

понимать действие двух факторов: самой вещи и ее атмосферы. Тут мы еще раз подходим к его знаменитым планам, основная роль которых и заключается в упорядочении атмосферы. Разделить картину на соответствующее данной натуре известное количество планов, сгруппировать и связать их чувством пластической необходимости—одна из сложнейших проблем станковой живописи. Его мысль, что „в апельсине, яблоке, шаре, голове, в каждом предмете—есть самая выпуклая точка, которая всего ближе к нашему глазу, независимо от самых резких эффектов света, тени и цветовых ощущений“, указывает на то, что он эту проблему изучал. Мы думаем, что и достаточное количество голубого цвета, которое Сезанн советовал вводить для того, чтобы чувствовался воздух, имело еще более ценное значение—оно разрешало вопрос о задних планах.

## XV

Сезанн разорвал старый классический контур, до него существовавший, как проблемная основа изобразительного искусства, и ввел плоскость с вибрирующими краями,—чем положил динамическое начало в форме. Он доказал, что не только цвета могут быть вписаны друг в друга, но и формы. И что картина, благодаря такой формальной деградации, приобретает больше живописных эффектов, становится более ритмичной. Брак, и Пикассо широко использовали эту идею.

## XVI

Мастер изгнал линию из среды картины и доказал, что в тех случаях, когда она играла формальную роль—

живопись приобретала либо оттенок декоративности, либо оттенок графичности. И действительно, если мы обратимся к искусству старых итальянских мастеров и проанализируем их с этой точки зрения, то целый ряд больших художников окажется чистокровными декоративистами,—как, Перуджино, например, Мантенья и Боттичелли. Вы у них встретите больше элементов раскраски, нежели письма. То же явление вы отметите при изучении картин Энгра, Ван-Гога и Гогена, которых, как мы выше указывали, Сезанн не считал живописцами. Тут следует подчеркнуть наблюдаемое вообще у мастера какое-то отвращение ко всякому виду участия линии в живописи. Его фраза по адресу неимпрессионистов: „подчеркивание контуров чертой—ошибка, с которой надо бороться изо всех сил“,—достаточно полно иллюстрирует основательность нашего взгляда.

## XVII

Обратимся к сезанновской композиции. В трактате о живописи упомянутого нами Леона Баттиста Альберти находим определение композиции, не потерявшее и теперь своей значимости. „Композицией,—писал он,—я называю действие в живописи, посредством коего отдельные части произведения приводятся в порядок и согласование“. Что понимал итальянский теоретик под словами „порядок и согласование“, вам объяснит любая старинная итальянская картина (в которой каждая часть взвешена и приведена в состояние, называвшееся „балансом“). В чем заключалась основная задача итальянского художника, вво-

дившего в картину „порядок и согласование“? В том же, в чем заключалась проблема сезанновской вязки—в организации пространства. Ибо компоновать—значит строить пространство.

В живописи не существует установленных композиционных канонов, которыми художнику надлежит пользоваться. Каждая школа имела свои излюбленные принципы и схемы. И для каждой данной картины существовала данная композиция. Однако, если мы просмотрим главные композиционные схемы, особенно, бывшие в классической живописи, то заметим некоторую им свойственную общность, объединяющую их в отдельные группы (например: композиции по треугольной схеме, диагональной и по горизонтали). Треугольная схема является наиболее распространенной и имеет классическое прошлое. Большинство старых поясных портретов, мифологических и религиозных групп („снятие с креста“, „распятие“) скомпоновано по ней. По ней же построены и многие сезанновские портреты, а также знаменитое полотно „Mardi gras“, находящееся в галерее Шуккина. В „Mardi gras“ Арлекин и Пьеро как бы заключены в треугольную пирамиду, при чем для равновесия этой экономичнейшей массы пустоты, обнаруживающиеся по ее сторонам, заполнены драпировками. Все части распределены с большим знанием законов экономичности и подчеркнуты тонким чутьем их зависимости. Нет лишних, перегружающих композиционный организм, масс. Полотно заполнено в меру и наделено чувством пространственной гармонии. Вы ничего не можете прибавить, как и не можете ничего из него выкинуть. Интересно отметить, что знающие „Mardi gras“ по фотографии рисуют себе

это полотно в значительно больших размерах, чем оно на самом деле есть. Черта—не лишенная известного значения и говорящая в пользу монументальности произведения. В „Mardi gras“ только два плана. Если их рассматривать с точки зрения венецианцев или испанцев, то обнаружится одна характерная для сезанновской живописи особенность—это отсутствие соединяющей их атмосферы. Каждый план существует, как независимая пространственная масса, наделенная своей собственной значимостью, как отдельная субстанция. В них нет той непрерывной цепи действия, которая соединяет всю атмосферу картины в одно целое и единое устремление\*. Отсюда, может быть, и происходит наблюдаемая в композиции Сезанна тенденция к кулисной системе, которой он широко пользовался. Были привлечены не только ее академические принципы, но и приемы („Дорога в Понтуазе“, „Мост над рекой“). На первом плане строилась боковая, покрытая тенью кулиса, на втором и последующих планах сооружались кулисы, освещавшиеся по мере их удаления вглубь картины. Глаз зрителя, переходя от темной первопланной массы к светлым, получал, таким образом, одновременное впечатление глубины и света. (Этот принцип с достаточной отчетливостью может быть прослежен в его „композициях“ и особенно в „купаньях“).

Сезанн не отказался и от итальянского ракурса, превращенного им в падающую к зрителю плоскость. Функции остались здесь те же—организация глубины.

\* Бернар говорит: „планы были его вечной заботой“.

## XVIII

\* Сезанн обладал острым знанием зависимости композиции от четырехугольника картин. В его картинах встречаются удлинения, расширения и сдвиги, совершенно меняющие объективность формы предмета, но вы их вынуждены принять, так как они не только не нарушают пластичность этого предмета но и усиливают ее. Сложнейший момент композиции. Чуть заметное преувеличение, малейшее уклонение может обесценить всю картину, наделив ее оттенком вычурности и стилизации. Но тут несомненно спасало мастера не только одно его изумительное чутье „порядка и согласования“, но и редкая способность мыслить картину, как законченный цельный организм. Он умел ряд отдельных моментов ее развития воспринимать, как одновременное явление. В этой черте, более всего сближающей мастера с венецианцами (и Греко), лежит главная ценность его композиционного метода.

Нам остается еще отметить в последнем активное участие горизонтальной и вертикальной линий, как факторов устойчивости полотна.

## XIX

Некоторые критики (в том числе и Мейер Грефе) приписывают картинам Сезанна свойства декоративной живописи. Но это совершенно неправильно. Декоративное произведение всегда нуждается в обстановке, которую оно призвано украшать. Только в слиянии с ней оно приобретает свою значимость, свой эстетический смысл. Следовательно, оно зависимо от дополняющей

его среды. Отсюда и его частный характер. Станковая же картина по существу своему совершенно независима. Ее замкнутый мир органична лишь одной рамой. Ее природа более органична, и дух ее не ищет практических целей. Нужно ли доказывать, что работы рассматриваемого мастера принадлежат ко второму порядку\*?

## XX

Значение сезанновских идей в развитии живописных школ нашей эпохи очень велико. Можно утверждать, что нет такого движения в французском искусстве последних двадцати лет, в основе которого, в той или иной степени, не ощущалось бы влияния методов провансальского мастера. Кубизм (со всеми его ответвлениями)—школа, давшая пример высокого развития и напряжения формального искусства—всецело вырос на его наследии.

История живописи нашего столетия не знает, пожалуй, другого имени, с которым связано было бы столько последователей. Идей Сезанна не знают ни географических, ни национальных границ. Они в одинаковой степени близки французам, американцам, русскому и японцу. Сезанн стал явлением мирового порядка.

\* Здесь интересно отметить присущий русским сезаннистам яркий декоративизм, порой делающий их полотна фрагментами театральных декораций. Особенно показательной в этом отношении была выставка, устроенная последователями Сезанна в Третьяковской галерее в 1921 г., когда вокруг картин великого француза были развешены пейзажи и натюрморты Копчаловского, Машкова, Лентулова, Фалька и др. Необычайно резко выявлено было различие между французской станковой живописью и нашей декоративной.

Чем же объясняется такое огромное влияние мастера на молодых художников? Несомненно тем, что они нашли в нем мэтра, ведшего борьбу за расширение форм и средств выражения.

Он оформил их пластическое сознание и научил их относиться к своим задачам и средствам более рационально: размышлять и обосновывать свои действия. Короче говоря, он вернул художникам утерянные ими формальные методы. Кроме того, и это весьма важно, Сезанн научил их по новому понимать и глубоко ценить старых мастеров.

Искусство Сезанна, в сущности глубоко революционное, созвучно всем нашим новым ощущениям, и мы не впадем в преувеличение, если скажем, что куда бы ни повели новые пути—к неореализму или неоклассицизму—в корне их, без сомнения, будут лежать великие завоевания Поля Сезанна, ибо они являются мостом между старым искусством и искусством грядущим.

## XXI

Чтобы исчерпать нашу проблему, мы должны были бы, хотя бы бегло, рассмотреть главную группу русских сезаннистов. Но облегчит ли это решение нашей задачи? Что может дать анализ картин художников, руководящим принципом которых являлось репродуцирование,—самая легкая победа. Они находили в себе достаточно сил, чтобы подделаться под живопись мастера, но недостаточно воли (а может и способностей), чтобы освободиться от рабской подражательности. Одни из них писали свои картины в стиле *a la Cezanne*, другие видели в его раз-

рушенном контуре главный экстракт великого живописца, третьи наивно подделывались под его фактуру. Находились и такие, которые просто списывали целые куски с его натюрмортов и пейзажей, украшая их своими собственными комментариями. Все они искали путей наименьшего сопротивления. Их основная задача заключалась в умении быстро овладеть внешними знаками глубокой культуры Сезанна. Их ценность, может быть, разве в том, что они своим легкомысленным искусством доказали всю тонкость живописи провансальского мастера и всю сложность его поразительных методов.

Изучение работ, наших сезаннистов, находящихся в Третьяковской Галерее и Музее Живописной Культуры, может нас убедить только в одном: Сезанна у нас понимали или внешне—или совсем не понимали.

## БИОГРАФИЯ ПОЛЯ СЕЗАННА

Поля Сезанн родился 19 января, 1839 года в Эксе, в Провансе (Aix en Provence)\*. Когда ему исполнилось десять лет, отец его отдал в пансион Josephine, благочестивое учреждение, где он получил первые уроки рисования у испанского монаха. В 1852—1853 г. Поль поступил в college. Здесь его школьными товарищами были Золя и Бойль, вместе с которыми он изучал классическую литературу и писал стихи. Будущий художник, у которого склонность к живописи обнаружилась очень рано, уже тогда вдохновлялся именами великих живописцев—Веронеза, Рубенса и Рембрандта. Он горячо спорил со своими друзьями об искусстве и смело излагал им свои теории. Отец Сезанна был владельцем большой шляпной торговли. Впоследствии он разбогател и сделался банкиром. К живописи сына он относился враждебно, так как совершенно не верил в счастье и сытость

\* Дед Поля Сезанна по происхождению был итальянец, родом из города Генезы, откуда он после переселения во Францию и получил свою фамилию (Сезанн).

художников. Удивленный, что сын банкира может находить удовольствие в подобных пустяках, он, не переставая, говорил ему: „дита мое, подумай о будущем. Умирают с гением и хорошо едят с деньгами“. Но Поль все же в свободные от college'a часы усердно посещал школу изящных искусств. Он даже получил за свои работы несколько премий, которые, впрочем, принесли ему мало радости, так как усилили вражду и опасения банкира. Уступая отцу, Поль вынужден был, несмотря на отвращение к „крючкотворству“, записаться в число студентов юридического факультета в Эксе (1858—1859). Чтобы не скучать, он пробует облечь в стихотворную форму весь свод французских законов. Наконец, убедившись в неспособности Поля вести дела „мирского порядка“ и уступая мольбам своей жены („да, что там — говаривала она — его тоже зовут Полем, как Рубенса и Веронезе“), банкир дал свое согласие на отъезд сына в Париж. В 1861 г. Сезанн, поселившись в латинском квартале (поближе к Золя), поступает в academie Suisse, где получает первые систематические знания по живописи. В это время молодой мастер знакомится с Писсаро, Гильомэном и Гильомэ. Работает с подъемом и много. Желая проверить свои успехи, Сезанн держит экзамен в Ecole de Beaux Arts, но проваливается. Чувствуя необходимость рассеяться после этого, художник уезжает на родину, в Экс, и пишет свои первые большие композиции („Четыре времени года“). По возвращении в Париж, Сезанн снимает себе ателье в районе Бастилии (подальше от художников и Золя, уже вошедшего в славу) и всецело отдается работе. В это время мастер начинает серьезно изучать луврских классиков, главным образом, интересуюсь

их колоритом и свето-тенью. Появляются его первые натюрморты (между ними „Хлеб и яйца“) и композиции. Официальная критика говорит о нем: „Сезанн пишет, прицеливаясь в белый холст из пистолета, до конца ствола заряженного различными красками“. „Живопись из пистолета“. К этому периоду относится его увлечение Рубенсом, Курбе и Домье. Сезанн ведет жизнь парижского богемиста, носит красный жилет, спит на уличных скамьях и приобретает случайных и странных друзей. Все это приводит в отчаяние Золя, который уже любил буржуазный комфорт и „один раз в неделю принимал гостей на чашку чаю с пирожками“. В 1863 году Сезанн познакомился с Ренуаром и Манэ. Живопись последнего произвела на него впечатление искусства, лишенного темперамента. Ровно через три года мастер, горя желанием попасть в салон Бугро, отвозит на тележке свои полотна — „Женщина с блохой“ и „После обеда в Неаполе“, которые жюри резко отвергает. Глубоко оскорбленный, он пишет министру искусства протестующее и безуспешное письмо, полное достоинства и гордости. В том же году (1866) Гильомэ вводит Сезанна в историческое кафе Гербуа, где встречались Манэ, Фантен, Гильоме, Золя, Ренуар, Стевенс и другие. Но мастеру не нравилось бывать в этом кафе. „Ведь этот народ — дрянь. У них такой же внешний вид, как у любого нотариуса“. О Сезанне стали говорить, как о цинике. В 1872 г. мастер встретился и сблизился с доктором Каше, горячим поклонником новой живописи, который пригласил его в Овер. Работая здесь почти два года с Писсаро, Сезанн поддался его влиянию и начал пользоваться импрессионистской манерой письма. Мастер уступил призыву импрессиониста

воздерживаться от влияния старых мастеров и примкнуть к батиньольцам\*, помогшим ему соединить два противоположных стремления — романтическое и реалистическое. На выставке импрессионистов (1874 г.) под названием „Анонимного общества“, у Налора мастер продает свою картину „Дом повешенного“ (теперь находится в Лувре) любителю странностей, большому оригиналу, графу Дориа. Три года спустя, Сезанн снова участвует на выставке работ той же группы, в числе 30 художников, на rue Lepelletier. По предложению Ренуара, экспоненты принимают название „импрессионистов“. На входных дверях выставочного помещения красовалась надпись: „Вот, та живопись, которую вы не любите. Если вы войдете на выставку, тем хуже для вас. Деньги не возвращаются“. После этой выставки Сезанн начинает готовиться к правильной осаде салона Бугро\*\*. Он порывает связь с импрессионизмом и стремится в музей. В 1895 г. его друг, Воллар, устраивает первую персональную выставку работ провансальского мастера. На ней были собраны почти все его шедевры. Критика, а с ней и публика, встретили выставку с ненавистью и угрозами. Чтобы спасти некоторые наиболее яркие полотна Сезанна, Воллару пришлось убрать их из витрин своего магазина и спрятать.

Но с этого момента художественный мир Парижа уже наполовину принадлежал великому живописцу. Молодые художники увидели в нем мэтра и стали ему подражать. Его имя стало лозунгом ищущих новых путей.

\* Батиньольцы — импрессионисты, получившие это название по их кафе, наход. на бульваре Батиньоль.

\*\* Так Сезанн называл официальный салон.

В 1899 г. Сезанн переезжает в Экс и остается там до конца своих дней. Воллар и Бернар красочно описывают посещение мастера на его живописной родине, ставшей отныне столь близкой всем художникам. Сезанн вел скромную, замкнутую и глубоко мещанскую жизнь. Его общество ограничивалось женой и сыном. По натуре это был мягкий и отзывчивый человек, но благодаря, полной постоянных неудач, жизни, невежества и измены его редких друзей, — характер его сделался нервным и раздражительным. С ним почти невозможно было спорить. Некоторые имена (особенно классиков) приводили его в ярость. О Золя, отношения с которым после появления его романа „Творчество“\*, испортились — он избегал говорить. Хотя узнав о смерти романиста, Сезанн целый день не выходил из мастерской, оплакивая своего любимого друга. Несмотря на свою хроническую болезнь (диабет), Сезанн работал с изумительным упорством, непрестанно добываясь разрешения новых живописных задач. Простудившись „на мотиве“, он заболел и слег. Сезанн умер 25 октября, 1905 года в Эксе, где и похоронен.

\* Где Сезанн был „живо и фальшиво“ изображен под фамилией Лантье.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ СЕЗАННА В РУССКИХ  
ГОСУДАРСТВЕННЫХ СОБРАНИЯХ

I. Первый Музей Новой Западной Живописи —  
Шукинское Собрание:

- \* Автопортрет
- \* Mardi gras (масленица)
- \* Гора св. Иоанна
- \* Мужчина с трубкой
- \* Дама в голубом
- \* Букет цветов в вазе
- \* Пейзаж

II. Второй Музей Новой Западной Живописи —  
Морозовское Собрание:

- \* Девушка у пианино
- \* Дорога в Понтуазе
- \* Автопортрет
- \* Равнина у горы св. Виктории
- \* Берега Марны
- \* Вилла на берегу реки
- \* Мост над прудом
- \* Натюрморт с занавесом
- \* Персики и груши
- \* Купание
- \* Портрет madame Сезанн
- \* Курильщик
- \* Цветы
- \* Гора св. Виктории
- \* Сосны
- \* Деревья в парке
- \* Голубой пейзаж
- \* В комнатах

\* Картины, обозначенные звездочками воспроизведены в настоящей книжке.