

Неоимпрессионистический детектив в стиле эгоцентрического арт-энерго

АНАТОЛИЙ ТАРТАКОВСКИЙ

С ноября 2003 года, в некоторых публикациях и интервью я неоднократно разъяснял свои взгляды по разработанной мною и примененной в практике моего творчества концепции, которую я обозначил как неоимпрессионистическое направление, и невзирая на смешки «знатоков», полиставших литературу о Сёра и Синьяке, отслаивал этих симпатичных художников от самого понятия «импрессионизм».

Сегодня вижу необходимость сделать это более системно. Современный человек под информационным натиском определенной конъюнктуры полагает, что писание красками на холсте, тем более с натуры, закончилось в 1930-х, а все дальнейшее — вторичные подражания. Поэтому неразборчивый взгляд на мое творчество «со знанием дела» иногда ищет в нем смычки с различными направлениями, предопределяя ему быть новой вариацией на старый мотив.

Не стану оспаривать детские мысли о конце живописи, как ученый не опустился бы до споров о конце света. В этой статье прежде всего я кратко очерчу основные направления, с которыми меня обычно совокупят: экспрессионизм, импрессионизм, фовизм, сюрреализм, постимпрессионизм. Надеюсь сделать это без большого труда с помощью обобщенных выписок из

чужих статей, и да простят меня их авторы за неуказание их имен. Выписанные цитаты правильны, как учебник арифметики, и трудно сказать, кто первый их изрек. Обращаю внимание на выделенные мною некоторые характеристики каждого из направлений — они отсутствуют в моих работах, почему мои картины и не относятся к данному. Но отсутствие чего-то еще не говорит о возникновении нового. Многие вяло плавают в «междустилье». И потому во второй части статьи я серьезно потружусь, указывая на то первичное, что вынуждает признать за моим творчеством возникновение новой арт-тенденции. Затем на шахматной доске художественных концепций мне предстоит пофехтовать с достойными Жоржем Сёра и Полем Синьяком за «вид на жительство» в клетке «неоимпрессионизм» — именно на нее я претендую той частью своего творчества, которую можно назвать «натурной живописью». Если же оттуда их потесню, то, как человек приличный, должен буду подыскать им иной квартирный уют на этажах истории искусств. Итак, за дело!

Экспрессионизм родился на гребне большого исторического конфликта, стал его гипертрофированной проекцией. Выражение сильных эмоций становится основной целью создания произведений. Социальный пафос отличает экспрессионизм от кубизма и сюр-

реализма, остро выражен конфликт человека с реальностью. Экспрессионист отрицает мгновенные впечатления, он не берет свои образы из мира. Впечатления и умственные образы фильтруются душой художника, освобождаются от всего наносного и сгущаются в общие формы, которые открывают чистую сущность. Затем автор переписывает их в простые формулы и символы. Высшую духовность искусства экспрессионизм ищет в полном освобождении от мира чувственно-конкретного, он выдвигает «духовное видение», противоположное «чувственному видению» импрессионистов.

Импрессионизм — стремление преодолеть статичность живописи, запечатлеть чувственную красоту мира в ее изменчивости. Импрессионисты фиксировали мгновение, настроение, освещение, создавали «документ минуты». Мысль они заменили восприятием. Их картины представляли лишь позитивные стороны жизни. Сюжетами для импрессионистов стали сценки в кафе и театре, катания на лодках и прогулки в саду, вечеринки, городские мотивы и уголки природы, изображенные при определенном освещении. Сформировался новый метод живописи, суть которого в передаче внешнего впечатления трепетного света, тени, рефлексов на поверхности предметов. Писали мелкими раздельными мазками, которые накладывали в соответствии с теорией химика М. Шверля о расщеплении солнечного луча на спектральные цвета, с теорией дополнительных цветов. Импрессионисты отказались от черной краски, поскольку ее нет в спектре. Предметный мир они видят погруженным в свето-воздушную среду, в которой растворяются очертания, и нет места контуру. Художники отказались от лессировочных красок и использовали укрывистые.

Для импрессионизма характерно улавливать мельчайшие изменения цветовой тональности предметов в зависимости от освещения и времени суток.

Фовизм не имел какой-либо осознанной программы, манифеста, теории или нравственно-философской окраски, являлся сугубо эстетическим утверждением новых живописных приемов, использовал яркие, открытые цвета как «первичные элементы, которые будоражат чувства до самых глубин», стремился к победе ничем не сдерживаемого цвета, наполнявшего картины эстетическими эмоциями. Выделены две группы фовистов: «необузданные» — прежде всего М. Вламинк, подчинившиеся только инстинкту, и «дисциплинированные», склонные к размышлению, порядку. Наиболее яркий — А. Матисс.

Сюрреализм вдохновлен радикальной левой идеологией. В «Манифесте сюрреализма» А. Бретон утверждал, что личность обретает свободу лишь в интуитивных психических актах, подавляемых обществом. Художники стремились объективировать видения, описать безумия, отстранить вещь от ее привычного смысла, подражать наивности детского рисунка. И все это — как способы вхождения в глубины подсознания, как инструмент для освобождения личности. Тематикой сюрреалистов становилась эротика и сексуальные комплексы, ирония, магия, подсознание, элементы личной жизни, представленные в фантазмагорических сюжетах.

Постимпрессионизм — условное собирательное обозначение новых течений и индивидуальных творческих систем, использовавших открытия импрессионизма в области цвета и техники живописи, но объединенных неприятием его эстетики. Постимпрессионисты стремились перейти от импрессионистической фиксации отдельных мгновений жизни к воплощению ее характерных длительных состояний. Творческий метод постимпрессионизма в основном определили П. Сезанн, В. Ван Гог и П. Гоген. Сезанн называл свое искусство «размышлением с кистью в руках», опирался на классическое наследие, работал не с натуры, а «параллельно натуре». Он геометризи-



Второе распятие. 1990, 250 x 200 см, х-м



Гибель Помпеи. 1998–2009, 200 x 260 см, х-м

рвал форму, выявил пространственную игру теплых и холодных тонов, вернул живописи объемность и материальность, утраченную импрессионистами. Ван Гог цветовыми созвучиями выражал отношение к изображаемому. В его работах, как в душе человека, происходят столкновения страстей. Он не изображал то, что перед глазами, а цветом и мазком передавал внутреннее эмоциональное состояние, предвосхищая экспрессионизм. Гоген обратился к вечным, вневременным темам. Его привлекали первобытная жизнь и первобытное искусство. Он изображал не реальность, а свои мечты о ней. Цветом Сезанн передавал пространство, Ван Гог — эмоции, а Гоген — декоративность.

Перечисленные направления какой-то гранью, безусловно, со мной соприкасаются, и это обычная практика между самостоятельными движениями художественной мысли, но пришло время предъявить мои принципиальные разногласия с каждым из них.

С экспрессионизмом у меня раздоры: «отрицает мгновенные впечатления! Не берет своих образов из мира! Духовность ищет в освобождении от чувственно-конкретного...» Ужас! Я все это понимаю перпендикулярно в обратном направлении.

Также неприемлем для меня импрессионизм: упивается «красотой мира, позитивными сторонами жизни, настроением, мельчайшими

изменениями тональности предметов в зависимости от освещения!» Мне вообще все равно, какие там тональности предметов, и красоте мира с ее позитивными сторонами наблюдал разве что в юности. Мой род занятий — перемалывание негатива в высокое искусство.

«Документом минуты» не увлекаюсь — я миг надеваю на вечность.

«Они мысль заменили восприятием». И я мысль заменил, но... на кое-что другое. Мой живописный метод — полный наоборот: мелкими мазками по М. Шеврелю не пишу, черную краску обожаю, «световоздушную среду» истребляю жестоко. Какой из меня импрессионист!

«Не имел какой-либо осознанной программы, манифеста, теории, являлся чисто эстетическим утверждением живописных приемов» — это о фовизме. Нет-нет, наркотиком живописных приемов, как самоцелью, не балуемся.

Сюрреализм «как инструмент для освобождения личности» едва ли не оскорбителен. Для свободы своей личности я нахожу более радикальные методы.

Постимпрессионизм. Его вообще нет. Он — «условное собирательное обозначение новых течений и индивидуальных творческих систем», в чем-то не согласных с импрессионизмом. Поэтому отделять свое Я нужно от конкретных художников: а) Сезанн, «размышляющий с кистью в руках» — мой антипод, б) Гоген



Еда. 2006, 80 x 100 см, х-м

с «не реальностью, а мечтами о ней», тоже далек, в) с Винсентом растанцовываемся иначе. Он «цветовыми созвучиями выражал свое отношение к изображаемому». Я принципиально освободил себя от благородной традиции искусства второй половины XIX века — от сопереживания. Сегодня это была бы хорошая тема для целой биографии «отдельно стоящего» от мировых арт-процессов художника. Я зачал ее в 1975–1977 годах, но тогда, в ученические годы, у меня не было осознания, что созрел для запуска нового витка мирового гуманистического искусства. Не запустил. Оставил лишь несколько скромных образцов его. Я и сам тогда не заметил, как отодвинулся от «мелкотемья» (так в то время называли маститые художники обращение взгляда художника к простой жизни «маленького» человека) в сторону цветовых исследований, а импрессионистическими штучками смог выразить сопереживание с чужой болью один только Ван Гог. Поэтому выше приведенную цитату критика: «Ван Гог цветом и мазком передавал свое внутреннее эмоциональное состояние», я дополняю: «привнося в свои картины сопереживания окружающему миру». Без этой добавки Ван Гог можно приписать что угодно между экспрессионизмом и абстракционизмом. Я ушел



Рыбаки. 2012, 70 x 90 см, х-м

от его «сопереживаний» в сторону даже не безэмоционального объективизма, а эгоцентризма, но об этом позже.

В стиле арт-энерго

Из цитаты: «Цветом Сезанн передавал пространство, Ван Гог — эмоции, Гоген — декоративность». Это правда. Я же цветом и прочими средствами передаю ЭНЕРГИЮ! В 2002-м в статье «Открыты дороги мира» я писал: «Вот ведь где скромное художественное счастье: стать проводником непостижимой и великой таинственной Энергии». И дальше подобно манифесту: «Энергия. Она одна движет, толкает, давит, множит и дробит. Ее потенциал — главный аргумент. Художник, подобно донору, перекачивает ее из своего сердца в свои картины. Они становятся звенящими, несокрушимыми, как копьё македонской фаланги, а он, художник, как бы умирает в творчестве. Энергия художника, искусно вмонтированная в картину, мчится по ритмическим комбинациям линий, цветов и фактуры, не гаснет в веках, а лишь укрепляется магией прошлого. Счастье, если эта энергия позитивная — она проразивает наше лучшее. А если негативная? И вот идет вечный бой между искусством-плюс и искусством-минус. Картины отнюдь не



Реквием по замученной овце.
2009, 169 x 180 см, х-м



Стакан воды. 2004,
85 x 60 см, х-м



Я читаю свою любимую книгу.
1995–1996, 200 x 145 см, х-м

спокойно спят в музеях. Вечная война. Но эта сказка с хорошим концом. Добро побеждает, и свидетельство тому — сам факт нашей жизни». (Сейчас в этом тексте вижу генетические модификации того самого гуманизма, по поводу утраты которого только огорчился, выведенные из литературной плоскости в пластику, а оттуда в энергетику).

Осознаю, что слово «энергия» там да сям упоминается в контексте творчества разных художников. Но как идея фикс, энергия — как трансмиссия между божественным потоком и каждым человеком, — это мое. Такая идея не могла возникнуть в начале прошлого века, и шутка «почему бы вам не родиться лет на 100 раньше» не более чем шутка. Чтобы произвести идею об энергетическом смысле картины, следует годами пожить возле автострад, днем и ночью впитывая бензиновые пары. Следует, наконец, осознать, что наш «продвинутый» век, на самом деле, это период технической дикости, и будет он до тех пор, пока нефть, газ и уголь не станут беречь, как главное сокровище Земли. Разве такие мысли могли гулять в головах художников лошадиного периода? В каком-то смысле, моя идея произведения как аккумулятора высшей энергии есть арт-рефлексия на глобальный энергетический вопрос.

Личностное пространство

Теперь следовало бы поговорить о способах энергоконцентрации в картине, о разработанном мною сверхсекретном методе такой себе сверхмощной «атомной бомбы». Но говорить об этом пока не хочется, вспоминая бесплодных на идеи, но сверхшустрых иных коллег по кисти. До лучших времен опустим практическую сторону этой темы и обратимся к не менее важной, теоретической: где в картине «прячется» энергия?

Мы подошли к вопросу, который я обозначил как «личностное пространство в искусстве». Вот что о нем написано в моей книге за 2005 год: «Поверхность холста двухмерна, и любая картина, даже абстрактная — обманка, потому что двухмерную плоскость она превращает в трехмерное изображение, а художник — лицедей, изготавливающий на плоских, не живых поверхностях пространственные, как бы ожившие картинки, уподобленные реальному объемному миру. Трехмерное изображение одухотворено, потому что возникающая в холсте глубина позволяет сокрыть в себе Тайну — место обитания Духа. За тысячелетия было придумано много приемов изображения глубины на ровной поверхности, и этих первооткрывателей мы называем великими худож-

никами. Вот, скажем: Сезанн приметил, что теплые цвета зрительно кажутся ближе, а холодные дальше, поэтому все фронтальные плоскости он пишет теплыми, а уходящие боковые поверхности — холодными. Рембрандт уводит взгляд зрителя в глубину лессировками, и где-то там внутри прячет свою, рембрандтовскую тайну. Квадрат Малевича — вход во мрак непознанной бесконечности, и там, во мраке, живет его таинственный дух. Матисс, наоборот, максимально уменьшил глубину в своих картинах, как бы желая все тайное сделать зримыми... Как-то я задумался над очевидным фактом: художники, каждый своим способом, создают глубину пространства, но почему у каждого из них эта глубина разная?! Психологии известно, что в подсознании у человека есть представление о размере комфортного для него, индивидуального пространства. Можно утверждать, что художники, исходя из своих ощущений, создают в своих картинах *свое «личностное пространство» определенной глубины*, а зритель из многих вариантов подбирает для обитания своей души ту глубину, которая ему более подходит, и с приятностью поселяется в картине этого художника». Это определение и систематизация понятия «глубины личностного пространства» применительно к искусству имеет такое же значение, как таблица Менделеева в химии! И теперь не трудно догадаться, что тот самый «Таинственный Дух» в форме «Высшей Энергии» обитает в глубинах личностного пространства художественного произведения».

Эгоцентрический вектор

Наконец, мы подошли к еще одной интересной теме, разработанной мною в статье «Чужое творчество» в 2008 году. В ней я рассматриваю разные методики сравнения и оценки (неденежной) разноречивых произведений. Понятно, что одна из них — в сопоставлении мощи энергетических импульсов, излучаемых каждой из картин. Другая — сравнение сте-

пени влияния художников на развитие мировых арт-процессов, третья рассматривает роль произведения в масштабе национального пространства. Однако вывод статьи удивил и меня: «Пройдя тропой вьедливого анализа, мы успокоимся на... безразличии к правильному ответу! Да, да, сейчас не время точных формул. Мы живем в эпоху индивидуализма, и критерии качества застряли в эгоинтересах. На сегодня лучшее из предложений для контакта зрителя с искусством и при его оценке — это любовь к тонкостям своих ощущений, к движению собственной мысли. Сегодня в меню ЭГОЦЕНТРИЗМ. Ему хвала и панегирик:

Я расскажу тебе про Эго. Здравствуй, Эго!

Сегодня Я к Себе явился, здравствуй Я!» и т.д.

Здесь мы наблюдаем эгоцентризм как тактику критика или обычного зрителя при выработке собственного отношения к произведению. Эгоцентризм я определяю как направление в искусстве. Это — погружение художника в мир своих интересов, самовлюбленность при полном безразличии к зрителю, критике, рекламе, арт-пространствам и арт-коммерции, чем-то напоминает прошлые движения хиппи. Безразличием к продвижению в социуме отличается от сюрреализма, а также тем, что ему не обязательно «вхождение в подсознание, как инструмент для освобождения личности». Функционируя в стороне от общества, эгоцентрическая личность свободна по сути. Фраза из моей статьи: «Увы, в любой замечательной картине не найти ничего более имени ее создателя», — декларация определения границ эгоцентризма. Идея эгоцентризма проиллюстрирована мною тремя программными картинами: «Тройной автопортрет в красных трусах» (1990), «Я решил немного отдохнуть» (1990–1995), «Я читаю свою любимую книгу» (1995–1996).

Если «личностное пространство», наполненное энергетическим потоком, материализованным в красках, — это «форма» картины, то «тайна Высшего духа» воспринятая сквозь

«эгоцентризм» — ее содержание. Все сказанное, естественно, касается не только живописных произведений, но и любого вида искусства вообще.

Видение

Жил был художник один. Его голову распирали всякие идеи, вроде энергетических картин да Высших тайн, спрятанных где-то в личностных пространствах. Рисовал он «токмо во радость себе» и плевал «на все и вся» — ибо был он эгоцентрист. Короче говоря, лет через сто должны были бы назвать его именем какой-нибудь кривой переулочек в родном его Киеве. Но вдруг, в 1986 году, в беззаботную жизнь художника ворвалось непредвиденное — в мозг его вонзилось Видение. Да так въехало, что ни сна, ни покоя. Решился на хитрость — «воплотилу его в картины, оно там и остается». Воплотил, еще и текстом записал. А Видение не отстает, пуще прежнего мучает. И что он только для него не делал: публиковал, по выставкам демонстрировал. Сам Папа Римский интересовался: «а не может ли эта идея стать примеряющей между православием и католицизмом?» Ах, да не художественное это дело междоусобицы христианские мирить, тут хоть бы с соседями не разругаться.

Так и мается наш бедный творец. Будь он фанатик религиозный, тогда понятно, но нет — обычный, скептик. В общем, скверно все вышло, как-то не до переулочков.

Для справки. «Видение» Анатолия Тартаковского представлено в виде текста и пяти больших картин. Как целостное произведение, впервые, в 1992 году, демонстрировалось на персональной выставке художника в ЦДХ в Москве; в 1996-м — в галерее BASF, Шварцхайде, Германия; в 2002-м — в выставочном зале Софии Киевской. По просьбе Ватикана, к визиту Папы Римского Иоанна Павла II в Украину в 2001 году, «В» было представлено в Апостольской нунциатуре в Киеве. Картины и текст «В» напечатаны в журнале «Цивилизация» (2001).

Сюжет «В» — не канонический, противоречащий «Видению Иоанна Богослова». Судный День представлен мелодраматической сценой, описанной взглядом случайного зрителя. Учитывая иносказательное построение самого Нового Завета, А. Тартаковский определяет смысл «В» ключевой фразой: «недопущение Второго Распятия как путь к спасению». Распятие на «Древе познания» — предостережение об опасности технократических достижений. Также проблематичным видит Тартаковский создание художниками всех времен вымышленной внешности Спасителя — в Новом Завете его облик не описан и, явившись вновь, Христос не будет узнан. Неузнанный, он может погибнуть в любых земных катаклизмах: войнах, автострофах и прочих, как обычный человек, что и станет Вторым распятием. Отсюда вывод: бережное отношение к жизни каждого человека: путь к недопущению гибели самого Христа. «Ценность каждой человеческой жизни» — лейтмотив «В».

Второй мелодией в тексте звучит тема снятия греховности с физической близости. «В» оканчивается оптимистично: Христос становится праотцем нового рода людского, и в этом автор видит примирение земного с небесным.

Послесловие «В» программно: «Недопущение Второго распятия в самом широком понимании становится потребностью и целью жизни людей с христианским мировоззрением».

Ого. Вот так отчебучил.

Изложено сухо, но, в принципе, правильно. Эта статья — не место «растекаться мыслью», и я не буду пересказывать драматургию «Видения».

Важно понять, что при всей спорности текста, в нем прослеживается все тот же сдвиг в плоскость гуманизма, от которого мне так хотелось оторваться, возможно, в силу мировой моды последних десятилетий на «холодный блеск» в глазах искусства, но который, по сути, все тот же, вангоговский, страдающий о человеке, но выведенный в наиболее общие, общечеловеческие понятия. И теперь, разворачивая театр построения любой моей картины, от на-

турной до философских произведений, можно сказать, что если Энергия, обитающая в «личностном пространстве» картины, материализованная в красках — это форма, а «тайна Высшего духа», пропущенная сквозь фильтр Эгоцентризма, — ее содержание, то идея видения о «Недопущении Второго распятия, как пути к спасению» — ее надстройка.

Неоимпрессионистический детектив

Ну да, жили-были художники Жорж Сёра да Поль Синьяк, рисовали точками, математически высчитывали, где и сколько этих точек нужно поставить, ненавидели эмоциональное в искусстве, и при этом решили назвать себя научными неоимпрессионистами. Не смешно ли? Как же может быть «импрессион» (впечатление) не эмоциональным, научным? Было у них, правда, и другое название, вполне правильное: «пуантилизм», и третье, малопонятное: «дивизионизм».

Оправдывает их лишь то, что картины они рисовали хорошие. В самом деле, очень гармонично. Только этим гипнотическим обаянием можно объяснить, почему более ста лет никто не удивлялся кричащему несовпадению художественного метода и его обозначения. И беда не в том, что так долго существовала искусствоведческая нелепость, а в том, что из-за этого была занята, в сущности, пустая ниша подлинно эмоционального искусства. Человечество недополучило не одних только картин — отпечатков художественных сопереживаний творцов с миром, — пустыми оказались неоимпрессионистические полки во всех видах и жанрах искусства.

Что же такое неоимпрессионизм, иначе говоря: «новый импрессионизм»? Можно ли просто взять, да назвать себя «как Бог на душу положит»?

Если вы придумали новое слово, и оно в ассоциациях ни с чем не пересекается, тогда можно. А если пересекается? И тогда можно, но это будет выглядеть безграмотно. Импрессионизм

в том смысле, как этот термин следует понимать, — это не рисование мелкими мазками, чистыми спектральными цветами по теории химика М. Шевреля, даже если вы заставите свое зрение видеть натуру, словно купающейся в эфирах свето-воздушной среды. Это, прежде всего, передача голого, выразительного впечатления природы. Только так термин «импрессионизм» будет полностью раскрыт. Что до цветных теорий, то они во многом ограничивали диапазон возможностей импрессионистов. Но художников можно понять: новые теории цветоразложения требовали своего физического воплощения в картинах. Важно, что Моне, Ренуар, Писсарро были в поиске впечатления, досадно лишь, что безусловно полезные научные теории они освоили, но не переступили.

Если же мы хотим подойти к «чистому» импрессионизму, то выглядит это так: например, видим перед собой дерево, а за ним, на небе тучку. Если мы это запоем или сфотографируем и потом в мастерской изобразим, то хоть бы мы это и написали отдельными яркими мазками, к импрессионизму это отношения иметь не будет. Даже если этот мотив будет написан с природы, а в мастерской доработан. Ну, а если все напишем с природы, выполним работу грамотно в цвете и в тоне, не ошибемся в рисунке, и композиция будет гармоничной? И тогда это не будет импрессионизм. Вот если художник шел с этюдником и холстом, шел, сам не зная куда, увидел дерево с тучей и про себя закричал: «О, это потрясающе!», швырнул холст на этюдник и быстро-быстро, не отвлекаясь, начал увиденное запечатлевать, не обращая внимания на правильность композиции, рисунка, цвета и тона. Пока писал, туча ушла. Значит, он ее по памяти не дорисовывает. Всё. Что успел, то успел. Работа остается незаконченной, и делай с ней что хочешь, хоть выбрось. Но это — импрессионизм.

Классики импрессионизма так не писали. Они исследовали теории, картины дорабатывали в мастерской, придавая им законченный,

приятный для глаза и для коммерции вид. Но про впечатление (импрессион) не забывали, находя и ему какой-то уголок в своем творчестве. А поскольку поставили вопрос о нем первыми, то и законно называются импрессионистами, а не какими-нибудь цветорасчленителями. В этой ситуации, тот стопудовый импрессионизм, который я выше описал, только и остается скромно назвать неоимпрессионизмом.

Уважаемые Сёра и Синьяк довели до крайности теории разложения цветов, и в этом изюминка их метода, но демонстративно отказались от эмоционального в живописи, без которого «впечатление» не существует. По сути, от импрессионизма они отодвинулись в самый дальний угол.

Сложилось так, что это несоответствие заметил я. И заполнил пробел. Нет, не так. Сначала писал натурные эмоциональные работы, а потом понял, что именно они максимально развивают идею «впечатления» и не могут быть обозначены иначе, как неоимпрессионизм. А Сёра с Синьяком меня не пускают, кричат: «это наше!» Я им: «ну вы в своем ли уме, ребята? Напутали, так надо ж признать!» Короче, отправил я их в их же собственный «путантизм» или «дивизионизм». Они ершатся,

сознаться в содеянном не хотят. У меня теперь с ними длинная тяжба. А тут еще откуда ни возьмись — Вламинк из музеев орет: «да я первый эмоциональные картины рисовать начал!» А ведь и правда. «Так чего же вы себя, Вламинк, в фовисты записали?» — кричу ему, — «вот что значит самоучкой быть. Еще и хвастаетесь этим. Лекции по истории искусства послушать бы надо, путаник!» Но как его не вычитывай, а признать придется, что именно этот самоучка с 1904-го по 1907-й эмоционально нарисовал кое-что, и хоть прилепил он свою деятельность к модному тогда направлению «фовизм», но, в сущности, это и есть чистой воды неоимпрессионизм. Вот такая детективная история.

Что же до моих натурных работ, то, надеюсь, они в выраженности неоимпрессионистической идеи превзошли работы Вламинка, но с точки зрения его приоритетного права это значения не имеет. (Правда, он нигде о неоимпрессионизме ни гугу, вот только мне и сообщил.) Я же в своем творчестве ушел в другие завораживающие дебри, где, смакуя, раздвигал горизонты, о чем говорилось выше. Тем не менее, натурную живопись по-прежнему люблю очень. А более всего в ней — динамику энергетического взрыва.